

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

Научно-методический журнал

1(51) / 2018

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

Редакция

Н. П. Хрящева — главный редактор, Уральский государственный педагогический университет, Россия
О.А. Скрипова — ученый секретарь журнала, Уральский государственный педагогический университет, Россия
М. А. Алексеева, Уральский федеральный университет, Специализированный учебно-научный центр, Россия
Н. В. Барковская, Уральский государственный педагогический университет, Россия
Л. Д. Гутрина, Уральский государственный педагогический университет, Россия
Е. В. Дзюба, Уральский государственный педагогический университет, Россия
Е. Г. Доценко, Уральский государственный педагогический университет, Россия
С. А. Еремينا, Уральский государственный педагогический университет, Россия
С. И. Ермоленко, Уральский государственный педагогический университет, Россия
К. С. Козут, ГАПОУСО «Екатеринбургский автомобильно-дорожный колледж», Россия
А. М. Плотникова, Уральский федеральный университет, Россия
А. В. Тагильцев, Уральский государственный педагогический университет, Россия

Редакционная коллегия

Л. О. Бутакова, Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, Россия
Я. Галло, Университет им. Константина Философа в Нитре, Словакия
Е. В. Ерофеева, Уральский федеральный университет, Россия
Й. Кеснер, Университет Градец Кралове, Чехия
М. Л. Кусова, Уральский государственный педагогический университет
М. А. Литовская, Уральский федеральный университет, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, Россия
М. Ю. Мухин, Уральский федеральный университет, Россия
М. Э. Рут, Уральский федеральный университет, Россия
Т. А. Снигирева, Уральский федеральный университет, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, Россия
Л. С. Соболева, Уральский федеральный университет, Россия
Е.К. Созина, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, Россия
Д. А. Старкова, Уральский государственный педагогический университет, Россия

Редакционный совет

И. Б. Ворожцова, Удмуртский государственный университет, Россия
Е. А. Добренко, Университет Шеффилда, США
Б. Доог, Университет Гента, Бельгия
Б. Ф. Егоров, Санкт-Петербургский исследовательский институт РАН, Россия
О. А. Клинг, Московский государственный университет, Россия
И. В. Кукулин, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия
М. Н. Липовецкий, Университет штата Колорадо, США
Н. М. Малыгина, Московский городской педагогический университет, Россия
Г. С. Меркин, Смоленский государственный университет, Россия
Г. П. Михайлова, Вильнюсский университет, Литва
Д.С. Московская, Институт мировой литературы РАН, Россия
Г. Л. Нефагина, Поморская Академия, Польша
Н. В. Пестова, Уральский государственный педагогический университет, Россия
И. Постшилл, Университет им. Масарика, Чехия
Е. А. Подшивалова, Удмуртский государственный университет, Россия
Е. Н. Проскура, Институт филологии СО РАН, Россия
Е. А. Рябухина, Пермский государственный педагогический университет, Россия
Н. П. Терентьева, Челябинский государственный педагогический университет, Россия
А. А. Трубина, Московский педагогический государственный университет, Россия
Й. Херльт, Фрибургский университет, Швейцария
М. А. Черняк, Российский государственный педагогический университет, Россия
С. Г. Шейдаева, Удмуртский государственный университет, Россия
Ю. В. Щербинина, Московский педагогический государственный университет, Россия

Адрес редакции

620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Редакция журнала «Филологический класс»
телефон: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41
электронный адрес: olga-skripova@mail.ru

ISSN 2071-2405

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2018
© Филологический класс, 2018

КОНЦЕПЦИИ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

<i>Клинг О. А.</i> Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х — 1920-х годов (Андрей Белый).....	7
<i>Липовецкий М. Н.</i> Неоромантизм в русской поэзии XX — XXI веков: смысл и границы понятия.....	13

К 200-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ И. С. ТУРГЕНЕВА

<i>Геймбух Е. Ю.</i> «Венок из роз»: И. Мятлев, И. С. Тургенев, И. Северянин.....	19
<i>Семухина И. А.</i> «... Словно в рулетку проигрался»: мотивно-тематический комплекс азартной игры в романе И. С. Тургенева «Дым».	25
<i>Гимранова Ю. А.</i> Трансформация образа «тургеневской девушки» в современной русской прозе.....	33

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ

<i>Галло Я.</i> Когнитивные аспекты антропоцентрического моделирования языковой картины мира	39
<i>Плотников И. В.</i> Концепты «ПАМЯТЬ» и «ЯЗЫК» в поэтическом цикле И. Бродского «Часть речи».....	43

**ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ШКОЛЕ И ВУЗЕ**

Преподавание русского языка как иностранного

<i>Веснина Л. Е.</i> Преподавание лексики русского языка как иностранного: тема «Город и транспорт».....	48
--	----

Проблемы современной методики языка и литературы

<i>Меркин Г. С.</i> Традиции и инновации в литературном образовании.....	55
<i>Юшкова Н. А.</i> Языковая личность выпускника школы в зеркале государственной итоговой аттестации по русскому языку.....	65

Теория и практика современного урока

<i>Милашевич Н. А., Сергеева В. Б.</i> Жанр — личность — смысл: образовательный ресурс урока литературы в 10 классе по эссе Д. В. Драгунского..	72
<i>Алексеева М. А.</i> «Зоркость взгляда, разгадывающего поэзию...»: урок-мастерская по лирике А. А. Фета в 10 классе.....	78

ИЗ МЕТОДИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

<i>Терентьева Н. П.</i> Научно-методические открытия Р. Ф. Брандесова в контексте современности.....	84
<i>Стрелец Л. И.</i> Урок литературы в свете методических идей Р. Ф. Брандесова.....	89

ГОЛОСА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

<i>Зверева Т. В.</i> Суриковский след в русской поэзии XX века.....	94
<i>Сапир А. М.</i> «Победившее смерть слово»: творческая переключка А. Ахматовой и И. Бродского.....	102

ТРАЕКТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

<i>Редкина Е. С., Черняк В. Д.</i> Образ современного города в новейшей русской поэзии.....	109
<i>Малькова А. В., Рыбальченко Т. Л.</i> История публикации романа В. Маканина «Испуг» / «Обстрел»: рождение и трансформация текста.....	115

**СОВРЕМЕННОЕ РОССИЙСКОЕ КИНО:
СТРАТЕГИИ АНАЛИЗА ПСЕВДОДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ**

<i>Михайлова Т. А.</i> Может ли псевдодокументальный фильм изменить историю? (Фильм Алексей Федорченко «Первые на Луне»).....	121
<i>Круглова Т. А.</i> Вперед или назад к мечте: о кинофильме А. Федорченко «Первые на Луне».....	129
<i>Немченко Л. М.</i> Мокьюментари: семантика и прагматика (на материале фильмов А. Федорченко и М. Местецкого).....	136

ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

<i>Смирнов С. Р., Иванова В. Я.</i> Год Распутина (научное сообщество к 80-летию писателя).....	142
<i>Маслова А. Г.</i> Русская литература XVIII века как феноменальный художественно-философский эксперимент (Рецензия на учебник: Пашкуров А. Н. История русской литературы XVIII века: учебник: в 2 ч. / А. Н. Пашкуров, А. И. Разживин. М.: ФЛИНТА: Наука, 2017. 408 с.; 536 с.).....	145
<i>Подшивалова Е. А.</i> Самосознание науки о литературе (Рецензия на книгу: Зенкин С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие для магистрантов и аспирантов. М.: НЛЮ, 2018. 362 с.).....	148
<i>Цветова Н. С.</i> Литературная классика в свете саморефлексии русской культуры (Рецензия на монографию: Своеобразие и мировое значение русской классической литературы (XIX — первая половина XX столетия). Идеалы, культурно-философский синтез, рецепция: коллективная монография / сост., отв. ред. А. А. Дырдин. М.: ООО ИПЦ «Маска», 2017. 432 с. (Серия «Русская классическая литература в мировом контексте»)).....	152
<i>Козут К. С.</i> Текст и память (Рецензия на книгу: Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. 341 с.).....	156

CONCEPTIONS. PROGRAMS. HYPOTHESIS

<i>Kling O. A.</i> The Influence of Russian Symbolism Literary Studies on the Theory of Literature of 1910s — 1920s (Andrey Bely).....	7
<i>Lipovetsky M. N.</i> Neoromanticism in Russian Poetry of the XX–XXI Centuries: Meaning and Scope of the Concept.....	13

TO THE 200th ANNIVERSARY OF I. S. TURGENEV

<i>Gambuh E. Yu.</i> «Wreath of Roses»: I. Myatlev, I. S. Turgenev, I. Severyanin.....	19
<i>Semukhina I. A.</i> «...Like Loosing at Roulette»: Motive and Topic of Gambling in the Novel «Smoke» by I. S. Turgenev.....	25
<i>Gimranova Yu. A.</i> Transformation of the Image of «Turgenev’s Girl» in Modern Russian Prose.....	33

PROBLEMS OF MODERN LINGUISTICS

<i>Gallo J.</i> Cognitive Aspects of Anthropocentric Modeling Linguistic Worldview.....	39
<i>Plotnikov I. V.</i> The Concepts «Memory» and «Language» in Brodsky’s Poetic Cycle «Part of Speech».....	43

**THEORY AND METHODOLOGY OF TEACHING
PHILOLOGICAL DISCIPLINES IN SCHOOL AND UNIVERSITY**

Teaching Russian as a Foreign Language

<i>Vesnina L. E.</i> Teaching Vocabulary to Beginners at the Lessons of Russian as a Foreign Language: Topic «City and Transport».....	48
--	----

Problems of Modern Methods of Language and Literature

<i>Merkin G. S.</i> Traditions and Innovations in Literature Teaching.....	55
<i>Yushkova N. A.</i> Linguistic Persona of a High School Graduate in a Mirror of the State Final Exam in Russian.....	65

Theory and Practice of the Modern Lesson

<i>Milashевич N. A., Sergeeva V. B.</i> Genre — Personality — Meaning: Educational Resource of Literature Class in 10 th Grade Based on the Essay by Dragunskij D. V.....	72
<i>Alekseeva M. A.</i> «Vigilance that Unravels the Poetry...»: Lesson-Workshop on the Lyrics of A. Fet In 10 th Grade.....	78

FROM METHODOLOGICAL HERITAGE

<i>Terentjeva N. P.</i> Methodological Legacy of R. F. Brandesov in the Context of Modernity.....	84
<i>Strelets L. I.</i> Literature Lesson in the Light of Methodological Ideas of R. F. Brandesov.....	89

VOICES OF THE SILVER AGE

<i>Zvereva T. V.</i> Surikov as Reflected in the Russian Poetry of the XX Century.....	94
<i>Sapir A. M.</i> «The Word that Conquers Death» (A. Akhmatova and J. Brodsky: «Two Voices are Exchanging Views»).....	102

THE TRAJECTORIES OF MODERN LITERARY PROCESS

<i>Redkina E. S., Chernyakov V. D.</i> Modern City Image in Newer Russian Poetry.....	109
<i>Malkova A. V., Rybalchenko T. L.</i> The Publishing History of the Novel «Fear» / «Fire» by V. Makanin: the Birth and Transformation of the Text.....	115

**MODERN RUSSIAN CINEMA: STRATEGIES
FOR THE ANALYSIS OF PSEUDO-DOCUMENTIALITY**

<i>Mikhailova T. A.</i> Can Pseudo-Documentary Change History? (Alexey Fedorchenko's Film "First On The Moon").....	121
<i>Kruglova T. A.</i> Towards the Dream (or Backwards): on Alexey Fedorchenko's Film «First On The Moon».....	129
<i>Nemchenko L. M.</i> Pseudo-documentary: Semantics and Pragmatics (based on A. Fedorchenko's and M. Mestetsky's films).....	136

REVIEWS

<i>Smirnov S. R., Ivanova V. Ya.</i> Year of Rasputin (the scientific community to the 80 anniversary of the writer).....	142
<i>Maslova A. G.</i> Russian Literature of the 18th Century as a Phenomenal Artistic and Philosophical Experiment (Review of a textbook: Pashkurov A. N. History of Russian Literature of the 18th Century: textbook: in 2 p. / A. N. Pashkurov, A. I. Razzhivin. M.: FLINTA: Nauka., 2017. 408 p.; 536 p.).....	145
<i>Podshivalova E. A.</i> Self-awareness of Science on Literature (Review of a textbook: Zenkin S. N. Theory of Literature. Problems and Results: Textbook for Master's Degree Students and Post-graduates. M.: NLO, 2018. 362 p.)....	148
<i>Tsvetova N. S.</i> Classics in the Light of Self-Reflection of Russian Culture (Review of a monograph: The Uniqueness and Global Importance of the Classical Russian Literature (XIXth — the first half of the XXth centuries). Ideals, Cultural and Philosophical Synthesis and Comprehension: multi-author monograph / edited by A. A. Dyrdin. M.: OOO ИИИЦ «Maska», 2017. 432 p. (Series «Russian Classical Literature in Global Context»)).....	152
<i>Kogut K. S.</i> Text and Memory (Review of a textbook: Bocharov S. G. The Genetic memory of literature. M.: RSHU, 2012. 341 p.).....	156

КОНЦЕПЦИИ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

УДК 821.161.1:82.02
ББК Ш33(2Рос=Рус)53-022.34

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.08

О. А. Клинг

Москва, Россия

ВЛИЯНИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА НА ТЕОРИЮ ЛИТЕРАТУРЫ 1910-Х — 1920-Х ГОДОВ (АНДРЕЙ БЕЛЫЙ)¹

Аннотация. В статье рассматривается влияние литературоведческого наследия русских символистов (В. Я. Брюсова, Андрея Белого, Вяч. Иванова, др.) на становление поэтики в России. Их исследования дали толчок для создания русской формальной школы (Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, др.) и формирования подходов В. М. Жирмунского, М. М. Бахтина, др. к работе с текстом. Синтетическое по своей природе литературоведение символистов одной своей стороной (вниманием к форме) преломилось в формализме, в трудах Жирмунского, а другой (семантика) — отразилось в работах М. М. Бахтина. Особую роль в этом сыграл Андрей Белый. Именно он дал толчок к устремлениям сторонников морфологической школы к точности, стоял у истоков идеи соединения «точных знаний» и гуманитарных наук. Белый впервые выдвинул центральную для будущего русского формализма идею разграничения содержания и формы, другие понятия, которые потом вошли в азбуку формальной школы. Это позволяет по-новому увидеть развитие русской литературоведческой мысли, в первую очередь становление формальной школы, которая во многом начинается с теоретических штудий. Русские символисты и в первую очередь Андрей Белый со своим обостренным интересом к форме произведения и поэтике, разработкой новых подходов к слову, новым методам в литературоведении, своим вкладом в стиховедение разбудили русских формалистов. Они их предтечи.

Ключевые слова: синтетическое литературоведение; русская литература; русский символизм; поэтика; русский формализм.

О. А. Kling

Moscow, Russia

THE INFLUENCE OF RUSSIAN SYMBOLISM LITERARY STUDIES ON THE THEORY OF LITERATURE OF 1910S — 1920S (ANDREY BELY)

Abstract. This article deals with the way the heritage of literary studies of Russian Symbolists (V. Ya. Bryusov, Andrey Bely, V. Ivanov, etc) influenced the establishment of poetics in Russia. Their studies provided an impetus for the Russian formal school (B. M. Eykhenbaum, Yu. N. Tynyanov, etc.) and development of the approaches to text studies in the works of V. M. Zhirmunskiy and M. M. Bakhtin. As literary studies of Symbolists are synthetic by nature, one of its parts (attention to form) refracted in formalism, for example, in the works by Zhirmunsky, and the other part (semantics) is found in works by M.M. Bakhtin. A significant role in this process was played by Andrey Bely. He was the one to provide an impetus for supporters of the morphological school to aim for precision, he pioneered the idea of fusing the sciences and the humanities. Bely was the first to put forward an idea of separating form and content, central for future Russian formalism, and other concepts that made the basis of the formal school. It sheds a new light on the development of Russian literary studies, primarily on the establishment of the formal school that has its roots mainly in theoretical contemplation. Russian Symbolists, especially Andrey Bely with his sharp interest to the form and poetics of works, introduction of new approaches to a word, new methods in literary studies and his input in poetry studies, reawakened the Russian formalists. They are their precursors.

Keywords: synthetic literature studies; Russian literature; Russian symbolism; poetics; Russian formalism.

ПЕРЕФРАЗИРУЯ слова Достоевского о Гоголе, можно сказать, что весь русский формализм и авангард во многом вышли из полы сюртука Андрея Белого. Андрей Белый — формалист до формализма.

Русская формальная школа — одна из вершин теоретической мысли XX века — была решительно устремлена к обновлению. Не случайно после Октябрьской революции произошло сближение формалистов с ЛЕФом. Формальная школа стала своего рода частью левовской стратегии в искусстве. И это укладывается в программу футуристов. Но в то же время формалисты другой частью своей эстетической программы были развернуты в сторону сохранения культурной традиции.

В самом же футуризме, как и в формальной школе, далеко не все было нацелено на разрыв с

традицией. Кубофутуристы и формалисты во многом способствовали сохранению культурной памяти. Это ярко проявилось во взаимоотношениях формалистов и русских символистов. В работе «Теория «формального метода» (1926) Б. М. Эйхенбаум, с одной стороны, воздает должное ««журнальной» науке» символистов (Андрей Белый, В. Брюсов, Вяч. Иванов, др.). Особо подчеркивалось значение книги Белого «Символизм» (1910). С другой стороны, как писал Эйхенбаум, «встреча двух поколений» (проще: *сшибка*, столкновение) — символистов и постсимволистов не только в искусстве, но и в науке — «определилась не по линии академической науки, а по линии этой журнальной науки — по линии теории символистов и методов импрессионистической критики» [Эйхенбаум 1987: 378–379]. С дистанции времени Эйхенбаум так передает притяжение / отталкивание теорий символистов и формалистов: «Мы вступили в борьбу с символистами, чтобы вырвать из их рук поэтику и, освободив ее от связи с их субъективными эстетическими и философскими теориями, вер-

¹ Статья подготовлена в рамках гранта РФФИ № 18-012-00727А на тему «Влияние литературоведческого наследия русского символизма на теорию литературы 1910-х — 1920-х годов»

нать ее на путь научного исследования фактов. Воспитанные на их работах, мы с тем большей ясностью видели их ошибки» [Там же: 379].

В статье-манифесте «Теория “формального метода”» Б. М. Эйхенбаум напрямую употребляет расхожее после Октября 1917 года (особенно в рапповских кругах) словосочетание «революционный пафос». Этот радикализм по отношению к теориям символистов опирался на «восстание футуристов (Хлебников, Крученых, Маяковский) против поэтической системы символизма» [Там же].

Русские символисты создали в начале XX века *синтетическое литературоведение*. Они первые поставили в центр вопрос о форме, стиле, языке, поэтических приемах, особенностях стиха, другими словами, вопросы поэтики. Не случайно В. М. Жирмунский в статье 1919 года «Задачи поэтики» подчеркивал роль «поэтов, нередко более сведущих в вопросах поэтического искусства, чем ученые-филологи» [Жирмунский 1977: 15]. Он указывал на достижения в области изучения поэтики В. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Белого. И в то же время в своих литературоведческих «штудиях» русские символисты не забывали о *философии слова*, т. е. содержании. Первой своей интенцией (проблема формы) русские символисты породили в науке формалистов, второй (семантика текста) — целое направление в русском литературоведении — философское (от П. А. Флоренского, Г. Г. Шпета, А. Ф. Лосева, до М. М. Бахтина). Однако нельзя сводить представление о морфологической школе только к форме. К примеру, Ю. Н. Тынянов в статье «Промежуток» (1924), др. работах предстал как филолог, напрямую вступающий в диалог с синтетическим литературоведением символистов. С годами русские формалисты все чаще и чаще возвращались к диалогу с наследием символизма в области науки о слове, стихе.

Но и сами поздние символисты не боялись *ученичества* не только у поэтов-футуристов (М. Л. Гаспаров), но и у теоретиков формализма. Это В. Брюсов, в определенной степени Вяч. Иванов, но особо явственно Андрей Белый. Здесь много неожиданных разворотов, которые требуют особого изучения. Они высветят теорию литературу XX века как сложное, с тайными тропами и скрытыми переходами уникальное по своей сути и форме явление.

Главенствующее влияние на формалистов оказал В. Я. Брюсов со своим «журнальным литературоведением». Он — главный предтеча формального метода. Собственно, вслед за французскими символистами в России первым поставил актуальность проблемы формы в поэзии Брюсов. И здесь поэтическая практика опережала науку. Наука, как и бывает в переломные моменты в искусстве, которые тянут за собой смену парадигмы в литературоведении, шла за поэзией, а не наоборот.

Правда, Брюсов, в отличие от А. Белого, не смог создать законченного труда по поэтике. Но начало тому, что удалось Белому в книге «Символизм», было положено в брюсовских статьях и рецензиях конца 1890-х — начала 1900-х годов. Как писал в свое время Д. Е. Максимов, «поворот брю-

совской критики к “вопросам поэтики” ... следует рассматривать как большую и несомненную заслугу поэта в истории русской критической мысли» [Максимов 1975: 20]. Брюсов ставил и разрешал проблемы поэтики в своих многочисленных статьях и рецензиях. В духе интереса к вопросам поэтики, форме произведения Брюсов воспитал несколько поэтических поколений, в том числе поколение будущих русских формалистов.

Не менее важен для формирования формальной школы Андрей Белый. О влиянии его стиховедческих «штудий» и в целом символистов на формалистов писал В. Эрлих. Его вклад в изучение этой темы крайне важен [Эрлих 1996: 55–57]. Еще один значимый труд принадлежит Оге А. Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве 2001]. Надо отметить труды И. Ю. Светликовой [Светликова 2005], Я. С. Левченко [Левченко 2012], совместную работу этого же автора с А. Дмитриевым [Дмитриев, Левченко 2001], исследования самого А. Н. Дмитриева [Дмитриев 2000], И. А. Калинина [Калинин 2006, 2008], др.

Мы остановимся на тезисе о том, что именно Белый дал толчок к устремлениям сторонников морфологической школы к точности. Андрей Белый стоял у истоков идеи *соединения* «точных знаний» и гуманитарных наук.

Наиболее полно он изложил эту идею в статье «Лирика и эксперимент» (1909) из книги «Символизм». Эта работа во многом изменила судьбу мирового литературоведения, в первую очередь формальной школы и стиховедения. Впрочем, то же самое, только применительно к самым разным сферам научного знания (философии, эстетики, этики, теории символа), можно сказать и о роли в мировой культуре книги А. Белого «Символизм» в целом — она была настольной, как указывалось выше, для поколения 1910-х годов. Это уникальный образец «синтетического» литературоведения, когда анализ «формы» и «содержания», художественного смысла слова и приемов его воплощения обрел нерасторжимую гармоничность.

Однако за семь лет до создания работы «Лирика и эксперимент» Белый впервые выдвинул центральную для будущего русского формализма идею разграничения содержания и формы в статье 1902 г. «Формы искусства». В 1910 г. Белый тоже включит ее вместе с более поздним авторским комментарием в книгу «Символизм». В осознании необходимости изучения формы произведения статья «Формы искусства» первопрородческая.

Это позволяет по-новому увидеть развитие русской литературоведческой мысли, в первую очередь становление формальной школы, которая во многом начинается с теоретических штудий Белого.

В свете этого попробуем увидеть в наследии Белого приметы формализма до формализма. В этом плане показательна статья 1902 г. «Формы искусства». Слово *«форма»* у Белого многозначно. Это и синоним к понятию *виды искусства*. Такое значение в статье доминирующее. Однако осознанно или подсознательно Белый все же оперирует понятием «форма», а не «видом». Здесь неслучайна двойственность словоупотребления — да, форма как вид

искусства, но эта классификация дана на основе специфики *формы* произведения в разных видах искусства. Так два значения термина у Белого сливаются воедино. Правда, статью свою Белый называет не «Форма в искусстве», что было и возможно по смыслу, а «Формы искусства». Но вслед за Брюсовым он один из первых ставит проблему *формы* в центр эстетики.

В ответном письме А. А. Блоку от января 1903 г. (Блок разбирал в этом письме статью «Формы искусства») Белый оперирует тремя уровнями анализа искусства: «Центр Вашего письма — указание на недостаточно резкую границу у меня между искусством и более чем искусством, т. е. теургией; но мой угол в статье — формы... Взгляд на эволюцию искусства, рассматриваемого: 1) формально (дух музыки), 2) идейно (искание Лучесветной Подруги), 3) мистически (последняя музыка Конца)» [Андрей Белый и Александр Блок 2001: 24]. По мнению Белого, «в статье перспектива не соблюдена. Смутно намекаю «о главном» в чуждой сфере формальности» [Там же].

Хотя Белый называет «сферу формальности» чуждой, от словосочетания «сфера формальности» мостик к другому — формальный метод. По крайней мере, он оперирует тремя уровнями анализа искусства. Как уже было сказано выше, русские формалисты отвергли решительно мистику.

Название доклада, прочитанного Белым в студенческом филологическом обществе и из которого выросла статья в «Мире искусства», отчетливее обозначает двойственное понимание проблемы формы — «О формах искусства» (доклад стал поводом для скандала). И все больше пробивается значение слова «форма» не как вида искусства, а его внешней, формальной стороны. Кстати, комментируя свою статью 1902 г. к изданию в книге «Символизм», Белый так и пишет: «Существует два главных взгляда рассмотрения искусства; искусства классифицируются с точки зрения их содержания и формы» [Белый 2010: 421].

Затем у Белого появятся в разговоре об искусстве понятия по отношению к искусству «пища», «переработка» [Белый 1994: 90]¹, от которых рукой подать до формалистского термина «материал». И само слово «материал» [Там же: 95] встречается во второй главе статьи «Формы искусства». Собственно, понятия из статьи Белого — «формы и краски», «отношения света к тени», «...цвет, и качество формы, т. е. *вещество формы* (курсив мой. — О.К.)» [Там же: 90] — это и есть варианты «материала» у формалистов. Белый придает словосочетаниям *вещество формы*, *вещество* особое значение, вводя суждение об «искусстве *вещества*» [Там же] как

новой форме искусства: «Цвет формы является звеном, соединяющим искусство формы с живописью; вещество формы заставляет нас подчеркнуть возможность существования еще одного искусства, так сказать, искусства *вещества*. Качество вещества, его характер может быть предметом искусства» [Там же]. Перечисленные выше термины Белого, вместе с его «качеством вещества», подтверждают предположение о том, что в статье «Формы искусства» речь идет не только о его видах, но и *форме* как составной части произведения.

Но даже в размышлениях о двух типах форм — пространственных и временных («Искусство не в состоянии передать полноту действительности, т. е. представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных. Поэтому искусство останавливается или на представлении, или на смене представлений: в первом случае возникают пространственные формы искусства, во втором случае — временные» [Там же]) Белый понимает это не только и не столько как *виды* искусства — здесь акцент на разнообразии, особенностях (любимое у формалистов — специфику искусства) форм.

К «трем пространственным формам искусства» Белый относит «...живопись, скульптуру, зодчество» [Там же: 91]. Во «временных формах искусства» Белый отмечает «значение движения»: «Отсюда роль ритма как характер временной последовательности в музыке, искусстве чистого движения» [Там же].

Особое место Белый отводит поэзии: «Если музыка — искусство беспричинного, безусловного движения, то в поэзии это движение обусловлено, ограничено, причинно. Вернее, поэзия — мост, перекинутый от пространства к времени. Здесь совершается, так сказать, переход от пространственности к временному» [Там же].

Белый не случайно обращается к Шопенгауэру: «Итак, поэзия — узловое звено, связующая время с пространством. Соединение пространства и времени является, по Шопенгауэру, сущностью материи. Шопенгауэр определяет ее как законопричинность в действии. Отсюда необходимость причинности и мотивации в поэзии как формы "закона основания". Эта причинность может выразиться разнообразно: и сознательной ясностью, сопровождающей образы, и внутренней обоснованностью поэтических образов. Логическая последовательность является, выражаясь образно, как бы проекцией причинности на плоскость нашего сознания, понимая под нашим сознанием то, что Шопенгауэр определяет как разумное знание» [Там же].

Хочется обратить особое внимание на центральное для Шопенгауэра положение (важное для Белого): «Знать — значит иметь в своем духе для произвольного употребления такие суждения, которые имеют в чем-либо, вне себя самих, достаточное основание познания» [Там же].

Белый подчеркивает: «Творчество руководит сознанием, а не сознание творчеством». Но тут же в связи с Гете создает афоризм: «Kunst происходит от слова können (уметь)» [Там же: 92]. И это тоже

¹ «Искусство опирается на действительность. Воспроизведение действительности бывает или целью искусства, или точкой отправления. Действительность является по отношению к искусству как бы пищей, без которой невозможно его существование. Всякая пища идет на поддержание жизни. Для этого необходимо ее усвоение. Перевод действительности на язык искусства точно так же сопровождается некоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезом, приводит к анализу окружающей действительности» [Белый 1994: 90].

предварение идеи русских формалистов об искусстве как делании вещи.

Белый уточняет, как он понимает форму: «Под формой искусства мы разумеем способы выражения изящного, связанные друг с другом определенным единством их внешнего обнаружения» [Там же: 95].

Белый расшифровывает: «Для многих видов поэзии таким единством будет слово, для живописи — краски, для музыки — звук, для скульптуры и архитектуры — вещество. Имеется возможность говорить о качестве и количестве необходимого материала для формы.

Важно, чтобы наименьшее количество материала для формы было наилучшим образом приспособлено к выражению содержания. Полнота передачи художественного содержания зависит не только от количества материала, но и от качества его. Лаконизм является существенной чертой искусства: лучше недосказать, чем пересказать. Форма и содержание находятся в обратном отношении друг к другу» [Там же].

Так декларируется примат формы над содержанием. И это авангардистский принцип *делания* произведения искусства, на языке Белого 1902 г. *вещества формы*, «искусства *вещества*», которое он реализовал в своем раннем творчестве авангарда до авангарда. В Белом уже на раннем этапе его творчества воедино и органично сливались устремления теоретика-формалиста и практика авангарда.

Принцип «вещества формы», «искусства вещества», то есть на языке авангарда, цель которого дать новое, опрокидывающее привычные приемы изображения действительности, подчеркнуто манифестарно проявился во 2-й Симфонии Белого:

«Стояла душная страда. Мостовая ослепительно сверкала.

Трещали извозчики, подставляя жаркому солнцу истертые, синие спины» [Белый 1989: 97–98].

Книга «Символизм» и яркая ее составляющая — статья «Лирика и эксперимент» — появились из-под пера Белого не случайно. Поэт Андрей Белый не забыл свое прошлое «Студента-естественника»¹. Оно давало ему право взглянуть на проблемы культуры несколько с другого полюса, впрочем, и на естественные науки он смотрит глазами художника. Потому Белый смело раздвигает границы точных наук: «Безгранична область точного знания; она охватывает всевозможные объекты... точное знание есть связь методологических групп по приемам исследования, а не по объектам» [Белый 1994: 176]. Это не совсем привычный взгляд на природу точных методов.

Белый привил вкус, можно сказать, искус сначала формалистам, а через них и будущим структуралистам к точным наукам, их методам. Только человек, знающий толк в искусстве и одновременно в естествознании, мог в другой статье, чрезвычайно важной для понимания Белого-мыслителя, — «Эмблематика смысла» (1909) — по-иному осмыслить взаимосвязь точных и гуманитарных наук. Воздавая

должное естествознанию («Основною наших положительных сведений о действительности мы считаем точную науку»), Белый выдвигает необычную формулу знаний человека о мире: «В процессе генетического развития точная наука развилась из неточных... Если считать знанием только точное знание, то генезис этого знания явит нам картину его рождения из незнания; незнание породило знание» [Там же: 56]. Задавая вопросом: «Как произошло из незнания знание?», Белый дает и в данном случае крайне неординарный ответ на данный вопрос, не укладывающийся в устоявшееся понимание становления наук.

В статье «Эмблематика смысла» — одной из центральных и для книги «Символизм» и для всей *философии науки* Белого — отразился остро ощущаемый эпистемологический кризис, во многом предопределивший в чем-то сходный кризис картины мира, который пережили философия и литературоведение конца XX — начала XXI вв. Но у первого кризиса есть отличие от второго. Это разочарование в позитивизме в частности и в сфере точных знаний в целом. В отрицании, как это ни парадоксально звучит, стоящего за наукой знания (это ведь и слова однокоренные) Белый идет еще дальше. Промежуточный вывод Белого: «Если знание есть еще и знание смысла жизни, то наука еще не знание. Наука идет от незнания к незнанию, наука есть систематика всяческого незнания» [Там же: 60–61].

И здесь на помощь точным наукам Белый призывает художественное творчество, в первую очередь символическое. Не случайно Белый дал статье «Эмблематика смысла» подзаголовок «Предпосылки к теории символизма».

В извечном диалоге точных наук и творчества Белый подчеркивает исключительную роль в познании мира искусства. Если же вернуться к статье «Лирика и эксперимент», то в ней, как уже отмечалось выше, подчеркивается роль точных наук в изучении искусства. Таким образом происходит расширение границ точного знания. В реализации соединения точных методов исследования и эстетики Белый видит больше вопросов, нежели ответов. В поиске ответов на эти вопросы Белый обращается к пушкинскому «Пророку». Как и в статье «Формы искусства», задолго до русских формалистов он исходит из того, что в произведении можно изучать «форму» и «содержание». Не вдаваясь в гносеологические аспекты в подходах к форме и содержанию, их взаимоотношению, Белый подчеркивает: под этими двумя понятиями «...можно разумеет нечто многосмысленное» [Там же]. Сначала он выстраивает сложную иерархию в понимании содержания: «Под *содержанием*, — во-первых, идейное содержание «Пророка», во-вторых, содержание переживания, выраженного в образной форме, в-третьих, самый образ пророка, каким он дается в стихотворении. В первом случае я могу анализировать идею «Пророка» — а) с точки зрения индивидуальности Пушкина, б) с точки зрения истории идей, в) с точки зрения общественных и классовых противоречий того времени, д) с точки зрения сравнительной идеологии (анализируя тип пророка у

¹ Таким псевдонимом Б. Н. Бугаев подписал свою первую публикацию в журнале «Новый путь» (1903. № 2).

поэтов), е) с точки зрения той или иной моральной, теологической или даже мистической системы» [Там же]. А дальше идет подсчет возможных подходов к содержанию произведения: «Пять указанных приемов исследования, умноженные на три указанных понимания содержания “Пророка”, дают уже пятнадцать возможных методов анализа содержания плюс всевозможные способы переложений и сочетаний этих способов» [Там же].

Затем Белый выстраивает иерархию подходов к изучению формы «Пророка» и одновременно дает свою интерпретацию этого понятия: «...я могу разуметь под формой, во-первых, совокупность средств изобразительности, дающих рельеф образу пророка, во-вторых, расположение и сочетание слов (словесную инструментовку), в-третьих, метр и индивидуальное применение метра (ритм). Случайно указанные способы анализа формы распадаются на бесконечное разнообразие исследований. Совокупность средств изобразительности с точки зрения а) индивидуальности поэта, б) его времени, с) страны, d) положения, е) истории искусств и так далее. Результаты исследования формы и содержания “Пророка” несоизмеримы друг с другом; они зависят от методов» [Там же].

К тому же, как подчеркивает Белый, изучать пушкинского «Пророка» можно еще с точки зрения истории, социологии, метра, стиля и т. д. Белый подчеркивает: «Стихотворение может выражать великую идею и быть не музыкальным для слуха, и совершенно наоборот. В чем критерий его значимости?». И в который раз Белый задается глобальным вопросом: «Что есть лирика?». И снова выходит на проблемы научного знания применительно к искусству: «Говорят, что лирика — форма поэзии, а поэзия — форма искусства. Существует ли наука о формах искусства? Что есть наука? Та или иная наука есть совокупность приемов исследования над тем или иным объектом. Но, говорят, объекты научного исследования безразличны; следовательно, объект искусства (красота), есть, между прочим, объект научного исследования» [Там же: 178].

В извечных спорах об эстетике — наука она или нет — у Белого своя точка зрения. Осознавая как недостижимую цель «...построить метафизику красоты», «метафизическую эстетику», «единообразную метафизику», Белый делает еще один неожиданный, но закономерный для него вывод: «...эстетика невозможна как гуманитарная наука». Потому столь же закономерен еще один вопрос и ответ на него ученого: «Возможна ли она как точная наука? Да, вполне возможна». Но при определенном условии: «Только тогда она должна отказаться от общеобязательных оценок; ее задача — выведение принципов как связи эмпирических гипотез эстетических исследований; гипотезы ее опять-таки — индукция из эмпирических законов. Что же есть материал¹ исследования в области эстетики? Если эстетика возможна как точная наука, то материал

исследования ее — свой собственный: таким материалом может служить форма искусств; например, в лирике этой формой являются слова, расположенные в своеобразных фонетических, метрических и ритмических сочетаниях и образующие то или иное соединение средств изобразительности» [Там же: 179]. Белый считает, что «...систематика и морфология... явились прикладной областью ботаники как точной науки...» [Там же: 180]. Потому в центр изучения художественных произведений Белый тоже ставит систематику и морфологию. Получается, что русские формалисты, отталкиваясь именно от идей Белого, называли свою школу морфологической. Сам же Белый в статье «Лирика и эксперимент» продемонстрировал пути применения точных методов в изучении лирики. Тем самым он стоял у истоков настоящего переворота в гуманитарных науках. Говоря о кризисе современной ему теории словесности, Белый противопоставляет субъективной литературной критике (она для него «...прикладная область теории словесности... не только показатель продажности прессы, но и полного банкротства законодателей современных теорий словесности»), он постулирует: «Если возможно научное исследование в области лирической поэзии, то исходная точка этого исследования — конкретный материал в виде лирических произведений разных народов от древности до наших дней. Само лирическое стихотворение, а не отвлеченные суждения о том, чем должно оно быть, ложится в основу исследования» [Там же: 183].

В практической части статьи «Лирика и эксперимент» он блестяще продемонстрировал возможности применения математических подходов к тексту. И хотя сегодня в мировой науке явно обозначилось разочарование в *прикладном литературоведении* (И. П. Ильин), идеи Белого о синтезе «точных знаний» и гуманитарных наук имеют непреходящую ценность.

Можно только подытожить: русские символисты и в первую очередь Андрей Белый с обостренным интересом к форме произведения и поэтике, разработкой новых подходов к слову, новым методам в литературоведении, своим вкладом в стиховедение *разбудили* русских формалистов. Они их предтечи.

ЛИТЕРАТУРА

Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903–1919 / публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова. — М.: Прогресс-Плеяда, 2001. — 606 с.

Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. — М.: Искусство, 1994. — Т. 1. — 477 с.

Белый А. Символизм как миропонимание \ сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. — М.: Республика, 1994. — 525 с.

Белый А. Старый Арбат: Повести / Андрей Белый. — М.: Московский рабочий, 1989. — 587 с.

Белый А. Формы искусства // Андрей Белый. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция, 2010. — Т. 5. — С. 122–139.

Дмитриев А., Левченко Я. Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 50. — С. 295–345.

Дмитриев А. Н. Проблемы социального и гуманитарного знания // Аспирантский сборник Европейского

¹ Как и в статье 1902 г. «Формы искусства», Белый и здесь оперирует будущим формалистическим термином «материал».

университета в Санкт-Петербурге. — СПб.: Изд-во Европейского университета, 2000. — Вып. 2. — С. 320–352.

Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — 407 с.

Калинин И. А. История литературы как Familienroman (русский формализм между Эдипом и Гамлетом) // Новое литературное обозрение. — 2006. — № 80. — С. 64–84.

Калинин И. А. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами телосложения (о некоторых «содержательных» аспектах формальной теории сюжета) // Проблемы нарратологии и опыт формализма / структурализма / под ред. В. М. Марковича и В. Шмита. — СПб., 2008. — С. 175–207.

Левченко Я. С. Другая наука: Русские формалисты в поисках биографии. — М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2012. — 298 с.

Максимов Д. Е. Брюсов-критик. Предисловие к кн.: В. Брюсов. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Художественная литература, 1975. — Т. 6. — С. 5–23.

Светликова И. Ю. Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 163 с.

Торшилов Д. Андрей Белый о формализме и поэтике пантомимы в начале 1920-х годов // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание / под ред. Я. Левченко, И. Пильщикова. — М.: НЛЮ, 2017. — С. 261–275.

Ханзен-Лёве О. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. — М.: Яз. рус. культуры, 2001. — 669 с.

Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет / вступ. ст. М. О. Чудаковой, Е. А. Тоддес. — М.: Советский писатель, 1987. — 540 с.

Эрлих В. Русский формализм: История и теория. — СПб.: Академический проект, 1996. — 350 с.

REFERENCES

Andrey Belyy i Aleksandr Blok. Peregiska 1903–1919 / publ., predisl. i komment. A. V. Lavrova. — M.: Progress-Pleyada, 2001. — 606 s.

Belyy A. Kritika. Estetika. Teoriya simvolizma: v 2 t. — M.: Iskusstvo, 1994. — T. 1. — 477 s.

Belyy A. Simvolizm ka miroponimanie \ sost., vstup. st. i primech. L. A. Sugay. — M.: Respublika, 1994. — 525 s.

Belyy A. Staryy Arbat: Povesti / Andrey Belyy. — M.:

Moskovskiy rabochiy, 1989. — 587 s.

Belyy A. Formy iskusstva // Andrey Belyy. Sbranie sochineniy. Simvolizm. Kniga statey. M.: Kul'turnaya revolyutsiya, 2010. — T. 5. — S. 122–139.

Dmitriev A., Levchenko Ya. Nauka kak priem: eshche raz o metodologicheskom nasledii russkogo formalizma // Novoe literaturnoe obozrenie. — 2001. — № 50. — S. 295–345.

Dmitriev A. N. Problemy sotsial'nogo i gumanitarnogo znaniya // Aspirantskiy sbornik Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge. — SPb.: Izd-vo Evropeyskogo universiteta, 2000. — Vyp. 2. — S. 320–352.

Zhirnunskiy V. M. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika. — L.: Nauka, 1977. — 407 s.

Kalinin I. A. Istoriya literatury kak Familienroman (russkiy formalizm mezhdru Edipom i Gamletom) // Novoe literaturnoe obozrenie. — 2006. — № 80. — S. 64–84.

Kalinin I. A. Svyaz' priemov syuzhetoslozheniya s obshchimi priemami teloslozheniya (o nekotorykh «soderzhatel'nykh» aspektakh formal'noy teorii syuzheta) // Problemy narratologii i opyt formalizma / strukturalizma / pod red. V. M. Markovicha i V. Shmita. — SPb., 2008. — S. 175–207.

Levchenko Ya. S. Drugaya nauka: Russkie formalisty v poiskakh biografii. — M.: Izd. dom Vyssh. shk. ekonomiki, 2012. — 298 s.

Maksimov D. E. Bryusov-kritik. Predislovie k kn.: V. Bryusov. Sbr. soch.: v 7 t. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1975. — T. 6. — S. 5–23.

Svetlikova I. Yu. Istoki russkogo formalizma: Traditsiya psikhologizma i formal'naya shkola. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005. — 163 s.

Torshilov D. Andrey Belyy o formalizme i poetike pantomimy v nachale 1920-kh godov // Epokha «ostraneniya». Russkiy formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie / pod red. Ya. Levchenko, I. Pil'shchikova. — M.: NLO, 2017. — S. 261–275.

Khanzen-Leve O. Russkiy formalizm: Metodologicheskaya rekonstruktsiya razvitiya na osnove printsipa ostraneniya. — M.: Yaz. rus. kul'tury, 2001. — 669 s.

Eykhenaum B. M. O literature. Raboty raznykh let / vstup. st. M. O. Chudakovoy, E. A. Toddes. — M.: Sovetskiy pisatel', 1987. — 540 s.

Erlikh V. Russkiy formalizm: Istoriya i teoriya. — SPb.: Akademicheskii proekt, 1996. — 350 s.

Данные об авторе

Олег Алексеевич Клинг — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы филологического факультета, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (Москва).

Адрес: 119991, Россия, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, 1-й гуманитарный корпус, филологический факультет, каб. 932.

E-mail: okling@yandex.ru.

About the author

Oleg Alekseevich Kling, Doctor of Philology, Professor, Head of Theory of Literature Department, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University (Moscow).

УДК 821.161.1-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45

ГСНТИ 17.07.31

Код ВАК 10.01.08

М. Н. Липовецкий
Боулдер, США**НЕОРОМАНТИЗМ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX–XXI ВЕКОВ:
СМЫСЛ И ГРАНИЦЫ ПОНЯТИЯ**

Аннотация. В статье М. Липовецкого рассматриваются основные характеристики неоромантизма в русской поэзии XX века как дискурсивной формации, объединяющей таких разных художников, как Н. Гумилев, С. Есенин, А. Вергинский, А. Ривин, М. Светлов, Б. Слуцкий, Б. Окуджава, А. Галич, В. Высоцкий, Б. Ахмадулина и др. В качестве важнейших принципов неоромантизма рассматриваются стилизация, множественность и театрализация «я», доминирование оксюморона и интерес к пограничным ситуациям (отсюда высокая популярность жанра баллады среди неоромантиков). Последний порождает, с одной стороны, эстетизацию маскулинности и насилия, а с другой, радикальный отказ от позиции силы в пользу «сентиментальности». В целом, неоромантический дискурс предлагает исключительно гибкий механизм символических «переговоров» и поиска компромиссов между индивидуальной свободой (во многом понятой в соответствии с философией Ницше) и политическими и / или культурными силами времени, требующими от человека жертвовать своей свободой ради общего дела или национальных интересов.

Ключевые слова: русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; неоромантизм; дискурсивная формация; концепция субъекта; стилизация; оксюморон.

M. N. Lipovetsky
Boulder, USA**NEOROMANTICISM IN RUSSIAN POETRY OF THE XX–XXI CENTURIES:
MEANING AND SCOPE OF THE CONCEPT**

Abstract. Mark Lipovetsky's article discusses main characteristics of neoromanticism in Russian poetry of the 20th century. Lipovetsky interprets neoromanticism as a discursive formation that unites such dissimilar poets as Nikolai Gumilev, Sergei Esenin, Aleksandr Vertinsky, Aleksandr Rivin, Mikhail Svetlov, Boris Slutsky, Bulat Okudzhava, Aleksandr Galich, Vladimir Vysotsky, Bella Akhmadulina and many others. As formative features of neoromanticism, the article highlights stylization, multiplicity of lyrical selves and theatricalization of subjectivity, the predominance of oxymoron and focus on extreme (borderline) situations (hence, high popularity of ballads among neoromantic poets). The exploration of the subject's reactions to borderline situations leads to the bifurcation of the neoromantic discourse. On the one hand, it is the aesthetization of violence and force-based masculinity, on the other, a radical rejection of the position of force/power for the sake of "sentimentality", tender and vulnerable humanity. All in all, the neoromantic discourse offers an incredibly flexible mechanism for symbolic negotiations and the quest for compromises between the individual freedom (frequently understood according to Nietzsche) and politic/cultural forces of the time requiring from a human sacrifices for the sake of the "common cause" (national class, state, etc.).

Keywords: Russian poetry; Russian poets; poetry writing; neo-romanticism; discursive paradigm; conception of subject; pastiche; oxymoron.

Исследователи редко идентифицируют неоромантизм как самостоятельную тенденцию в русской литературе XX века, однако именно этой характеристикой обычно сопровождается творчество таких писателей, как Горький периода ранних рассказов, Паустовский, Грин, Каверин, Гайдар, Крапивин и ряд других авторов¹. В частности, Н. Л. Лейдерман рассматривал как неоромантических таких писателей, как И. Бабель и Ю. Олеша [Лейдерман 2012: 388–417; 435–449]. Вопрос о неоромантической прозе заслуживает отдельного рассмотрения, мы же сосредоточимся на неоромантической поэзии — а вернее, на том сплетении тропов и мотивов, которые образуют некую повторяющуюся «формулу» неоромантизма.

О поэзии неоромантизма еще в начале XX века писал С. А. Венгеров — однако в его понимании под эту категорию подпадает фактически вся поэзия модернизма [Венгеров 1914: 2–38]. З. Г. Минц рассматривает неоромантизм как переходную форму между

модернизмом и авангардом, лучше всего представленную Еленой Гуро [Минц 2004: 317–326]. В последнее время о неоромантизме много пишет К. Н. Анкудинов², но в его представлениях неоромантизм не отличим от «классического» романтизма и, в сущности, сводится к наличию метафизического содержания³. По

² См., например: Анкудинов К. Н. Романтизм без переговоров: Русская романтическая поэзия второй половины XX — начала XXI веков. Майкоп: Адыгейский ун-т, 2015; *Он же*. Современная неоромантическая поэзия как параллельная культура // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2007. № 2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-neoromanticheskaya-poeziya-kak-parallelnaya-kultura>; *Он же*. Анкудинов К. Н. К вопросу о содержании методологического концепта «Романтизм после романтизма» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. № 1 (114). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-soderzhanii-metodologicheskogo-kontsepta-romantizm-posle-romantizma>.

³ См., например, такую характеристику неоромантизма: «Абсолютизация свободы выбора романтизмом приводит к конфликту между личностью («Я») и миром, окружающим личность («не-Я»). Бытие с его непреложными законами рассматривается романтическим героем как помеха для осуществления абсолютной свободы. Та-

¹ См.: Кармалова Е. Ю. Неоромантизм в культуре серебряного века. Омск: Изд-во ОмГПУ, 2005; Козлов С. С. Мифология неоромантизма в литературе модерна. Курск: Кур. гос. пед. ун-т, 2000; Васильева И. В. Феномен неоромантизма в художественной культуре России XX века: автореферат дис. ... канд. культурологии. М.: МГУ, 2011.

его логике романтизм XIX века попросту продолжает существовать в XX и XXI веках. Нам такой подход видится а-историческим. Мы рассматриваем неоромантизм как одну из форм модернизма, коренным образом отличную от романтизма XIX века. Значительно более убедительным представляется взгляд на неоромантизм, предложенный И. В. Кукулиным: «В начале XX века в русской культуре было влиятельно движение, которое связывало модернистское воображение, культ мифологического и иррационального, идею трагической «сильной личности» — с апелляциями к национализму, окрашенными постоянной амбивалентностью. Художник-модернист ощущал своё «я» проблематичным, стремясь одновременно приобщить его к нерасчленённому национальному целому, к телу воображаемого «народа» — и отстоять свою уникальность. Это постоянное «осциллирование» между стремлением к приобщённости и выстраиванием героического, обречённого «я» (в разных пропорциях героического и страдательного) стало значимой чертой поэтики таких несходных авторов, как Александр Блок и Сергей Есенин. Индивидуалистический элемент этого «осциллирования» был в обоих случаях основан на влиянии Ницше и подобных ему певцов трагического самостроительства — таких, как Генрик Ибсен, — и встраивался в культурно-психологический комплекс, связанный с попытками так или иначе переизобрести идею социальной и эстетической «русскости», то есть — с nation-building, только происходящим не в реальности, а на уровне символических форм» [Кукулин 2017: 236]. Это описание представляется точным в общефилологическом плане, оно подходит и к таким прозаикам, как, например, И. Бабель. Однако, думается, этот конфликт воплотился не только в неоромантизме, но и в позднем символизме Блока и Белого, «Докторе Живаго» Пастернака.

Если же говорить собственно о поэтике неоромантизма, то комплекс свойственных ему тропов и мотивов объединяет писателей, которые принадлежали разным, порой противоборствующим, группировкам, таким как акмеизм, Серапионовы братья, имажинизм и т. д. Рожденный модернизмом и во многих случаях непосредственно вдохновленный такими разнородными фигурами, как Эдмон Ростан, Роберт Луис Стивенсон и Редьярд Киплинг, в русской поэзии воплощенный Николаем Гумилевым, а в популярной культуре — поэтом-исполнителем Александром Вертинским, с одной стороны, и Сергеем Есениным — с другой, этот эстетический дискурс был в то же время органично воспринят социалистическим реализмом. Такие поэты, как Михаил Светлов, Эдуард Багрицкий, Николай Тихонов, Владимир Луговской, Павел Коган, Константин Симо-

ким образом, потребность этого осуществления приводит к романтическому бунту. Этот бунт может приобретать различные формы в зависимости от ряда особенностей авторского мировоззрения. Но вне зависимости от этих форм романтическая система мировоззрения имеет определяющую черту — разделение мира на «Я» и «не-Я». Данный конфликт в произведениях романтического характера превращается в основной объект авторской рефлексии» [Анкудинов 2007].

нов успешно вписали неоромантическую эстетику в рамки социалистического реализма.

В то же время неоромантическая поэтика получила мощный резонанс в неконформистской поэзии 1930–40-х годов (например, в стихах Алика Ривина) и 1960–1980-х годов, особенно в среде авторской песни («бардов») — это, в первую очередь, Александр Галич, Булат Окуджава и Владимир Высоцкий. Элементы неоромантической поэтики проявляются в творчестве крупнейшего поэта военного поколения Бориса Слуцкого, звезды следующего поколения (шестидесятников) — Беллы Ахмадулиной, а также в стихах таких современных поэтов, как Эдуард Лимонов, Тимур Кибиров, Борис Рыжий, Вера Павлова и Федор Сваровский. Возможно, к этому списку следует добавить и Юрия Кузнецова, как предлагают и К. Анкудинов и И. Кукулин, хотя в таком случае придется оговориться, что он представляет неоромантическую готику, причем неофашистского толка¹.

Однако И. Кукулин совершенно прав в том, что роль неоромантизма в русской поэзии XX века связана с тем, что этот дискурс предлагает невероятно гибкий механизм «осциллирования» или же символических «переговоров» и поиска компромиссов между индивидуальной свободой (во многом понятой в соответствии с философией Ницше) и политическими и / или культурными силами времени, требующими от человека жертвовать своей свободой ради общего дела или национальных интересов. Какими же особенностями неоромантической поэтики, обеспечивающие успех этих переговоров?

В первую очередь, неоромантическая поэзия представляет романтическое стремление к идеалу через *стилизацию*, нередко окрашенную иронией. Стилизация использует персонажей, окруженных романтической аурой, таких как капитаны, конквистадоры и путешественники Гумилева, моряки и героические солдаты Тихонова и Когана; морские контрабандисты, Дидель-птицелов, Тиль Уленшпигель Багрицкого; Дон Кихот, Жанна д'Арк и мушкетеры Светлова; у Окуджавы это «комиссары в пыльных шлемах» и «комсомольские богини» наряду с Моцартом, Вийоном, кавалергардами и пиратами. Аналогичным образом постсоветский поэт Борис Рыжий окружает романтической аурой своих современников — мелких головорезов из промышленных районов Свердловска. Стилизация может также влиять на поэтический стиль, создавая мощный эффект остранения, как это происходит в текстах Беллы Ахмадулиной. Бенедикт Сарнов писал о ее стиле: «Ахмадулина ни за что не скажет просто: "Лошадь". Увидев ребенка, едущего на велосипеде, она говорит: «... дитя, велосипед влекущее, вертя педалью...» Если о человеке надо сказать, что он уснул, она говорит: «... ослабел для совершения сна...» <...> Желая описать легкую постьупь девочки, она сплетает такой прихотливый синтаксический узор:

¹ Особая роль неоромантизма в украинском модернизме обсуждается в блоке статей, посвященных Сергею Жадану. См.: Воздух. 2017. № 1. С. 225–242.

*... пустить на волю локти и колени,
чтоб не ходить, но совершать балеты
хожденья по оттаявшей аллее...*

Последние строки могут служить самохарактеристикой. "Походку" Ахмадулиной трудно определить каким-нибудь другим глаголом. Стихи ее не "летят", не "спешат", не "маршируют" и уж во всяком случае не "ходят". Они именно "совершают балеты хожденья". Поэтическая манера Ахмадулиной более всего напоминает причудливые балетные па» [Сарнов 1987: 347, 348].

Эта характеристика Ахмадулиной описывает **парадоксальный принцип остранения**, применимый и к другим неоромантическим поэтам. Если Толстой (по Шкловскому) достигает эффекта остранения, описывая все условное и искусственное с «естественной» перспективы, то неоромантические авторы инвертируют эту стратегию, представляя естественное и обыденное как искусство или поэтическую конструкцию. Неоромантический поэт ищет альтернативу прозе жизни, и, зная о тщетности этих поисков в скудной действительности, он намеренно размывает границу между фикцией и реальностью — усиливая убедительность фантазии и проблематизируя «прочность» реального. Вот почему у Гумилева в «Шестом чувстве» (1920) природа усердно работает тысячелетия, стремясь создать орган для чувства красоты. Светлов заменяет кровавую Гражданскую войну в России ее проекцией — очевидно искусственной — на Испанию («Гренада», 1924). Вертинский утверждает: «Я могу из падали создавать поэмы, Я люблю из горничных — делать королей» («Полукровка», 1930). Эта логика остранения также объясняет, почему неоромантические тексты населены всевозможными игрушками, оловянными солдатами, бумажными балеринами, рождественскими украшениями, марионетками, а также сказочными и легендарными персонажами, актерами и клоунами, не способными снять свои маски (и проч. подобными мотивами). Такой подход порой воскрешает барочную метафору жизни как театра, как триумфа фикции и обмана: «Все мы, святые и воры, / Из алтаря и острога, / Все мы — смешные актеры / В театре Господа Бога» (Гумилев, «Театр», 1910). Чаще всего, однако, стилизация становится способом выхода из банальной и репрессивной современности в мир, созданный творческим воображением, или, скорее, средством «улучшить», «украсить» воспринимаемую реальность. Однако в этом эскапизме скрыт и внутренний конфликт.

Концептуализация стилизации как прагматически бесполезного, но экзистенциально важного жеста объясняет, почему она так часто сочетается с **иронией**. Ирония в неоромантической поэзии выполняет различные функции. Она может указывать на зияющий разрыв между областью стилизованной субъективности и реальностью — как, например, это происходит во многих песнях Вертинского, особенно в «Танго Магнолия» (1913). Воспроизведение в «Ночном дозоре» (1962–1964) Галича романтических тропов и ритма стихотворения Жуковского о

Наполеоне («Ночной смотр» (перевод «Die nächtliche Heerschau» фон Зедлица, 1836) порождает иронический эффект, но это и трагическая ирония, указывающая на сверхъестественную мощь ностальгии по деспотизму, способной поднимать трупы и оживлять монументы.

В стихах Алика Ривина ирония обычно возникает как эффект от «вторичной стилизации», применяемой к более или менее недавним и популярным неоромантическим формулам. Например, автор берет фразу из популярной песни об отважном капитане из фильма 1936 года «Дети капитана Гранта» (что поддерживает ее неоромантический контекст) и трансформирует ее через радикальное снижение в метафору горького дистанцирования от собственного времени:

*Капитан, капитан, улыбнитесь,
кус ин тохес — это флаг корабля.
Наш корабль без флагов и правительств,
во вселенной наш корабль — Земля.
Мы плывем, только брызжем звездами,
как веслом мы кометой гребем,
мы на поезд судьбы опоздали,
позади наш корабль времен [Ривин 1980].*

Стилизация в сочетании с иронией позволяет неоромантическому поэту дистанцироваться от современности и социального контекста и заявить о своей свободе, не забывая при этом о хрупкости и нестабильности созданной дистанции (и разделяя эту осведомленность с читателем). Такая противоречивая позиция делает **оксюморон** центральным неоромантическим тропом: он лучше всего соответствует попыткам поэта одновременно материализовать фантазию и дематериализовать реальность. Оксюмороны работают в неоромантической поэзии как на микро-, так и на метауровне, как в поэтике, так и в логике поэтического мира. Чаще всего неоромантические оксюмороны возникают как результат прозаических манифестаций наиболее высоких романтических тем. Например, в «Контрабандистах» Багрицкого звезды льют свой небесный свет на «грудю наживы»:

*Чтоб звезды обрызгали
Грудю наживы:
Коньяк, чулки
И презервативы ... [Багрицкий 1934: 56]*

А. Жолковский видит в оксюморонной строчке Окуджавы «рай, замаскированный под двор» — ключ ко всей его поэтике [Жолковский 1986: 279–308], а Л. Дубшан говорит о «полном господстве оксюморонов» в его стихах [Дубшан 2001: 51]. Стилизованная речь Ахмадулиной производит оксюморонный эффект, когда применяется к наименее подходящим явлениям — таким как описание октябрьского гриппа или пьющего дворника.

Этот троп представляет собой ядро не только неоромантической поэтики, но и создаваемого ею мировоззрения. Так, оксюмороны формируют философскую перспективу во многих песнях Владимира Высоцкого, как, например, в «Моей цыганской», где гротескное изображение мира вверх дном суммируется в формуле: «Света — тьма, нет бога!». Точно

так же в поэзии Слуцкого черное солнце (оксюморон, восходящий к знаменитому финалу «Тихого Дона») доминирует в социальном космосе: «Нам черное солнце светило, / нас жгло, опаляло оно, / сжигая иные светила, сияя на небе — одно» (1951). В стихотворении Галича «Про маляров, истопника и теорию относительности» (1951–1962) то же ощущение оксюморонного устройства мира смешно обозначается через описание шока обычных советских людей от теории относительности:

*Все теперь на шарике вкривь и вкось,
Шиворот-навыворот, набекрень,
И что мы с вами думаем день — ночь.
А что мы с вами думаем ночь — день. [Галич 1981: 194]*

На ином уровне неоромантические поэты создают оксюморонную концепцию субъекта, который реализует несовместимые сценарии и совмещает **множественные «я»**: вымышленное и литературное соединяется с вполне реальным и повседневным; эти «я» противоречат друг другу, и в то же время они взаимозависимы и неразделимы. Принцип «множественной личности» позволяет выскользнуть из жестко определенных социальных идентичностей, а также из социальных и исторических клеток. Каждое «я», усвоенное неоромантическим автором, — это «я», способное преодолевать собственные пределы. Гумилев одним из первых заявил: «Мне странно сочетание слов “я сам“» («Два Адама», 1917–1918). В стихотворении «Память» (1921), открывающем последнюю его книгу «Огненный столп» (1921), он утверждает, опрокидывая христианскую доктрину: «Мы меняем души, не тела». Далее следует целая галерея «я»: от колдовского ребенка, «словом останавливавшего дождь», до «избранника свободы, мореплавателя и стрелка». Некоторые «я» дороги автору, некоторые чужды, но окончательный образ: «угрюмый и упрямый зодчий Храма, / восстающего во мгле» [Гумилев 2001: 90] — возникает как сумма множественных и синхронно разворачивающихся жизненных сценариев «я». А вот как Н. Л. Лейдерман писал о лирическом субъекте Есенина: «Есенин пробует разные «роли», и все они из числа тех, которые входят в ареопаг канонических лирических субъектов русской народной поэзии или традиционных фольклорных стилизаций. Субъект его ранней лирики поочередно облекается в одеяния Инока, Добра Молодца, Разбойника, Бродяги... (Впоследствии к этим типам субъективности добавятся Хулиган и Пьяница — М. Л.) У Есенина все эти ролевые лики становятся персонифицированными носителями разных аспектов единого романтического мироощущения, которое закреплено в канонической памяти образов» [Лейдерман 2012: 251].

В других неоромантических стихотворениях множественность авторских «я» часто коррелирует со стилизацией и граничит с актероподобной трансформацией поэта в другого, который отличается от лирического субъекта и в то же время определенным образом резонирует с ним. Вергинский утверждал, что перевоплощения в персонажей лишали

его собственной жизни («Я всегда был за тех, кому горше...», 1952), а Галич и Высоцкий знамениты своими поэтическими театрами. У Галича взгляд на мир с точки зрения «простого советского человека» нередко сопряжен с гротескным превращением личности в автомат (цикл «Коломийцев в полный рост», 1968–1970). Другой частый лирический образ Галича — «вечный» романтик, рассказывающий сказки о любви и предательстве, разворачивающиеся в убогих бытовых обстоятельствах, сопровождаемые грубой речью и советскими унизительными ритуалами («Веселый разговор», «Городской романс» («Тонечка»), «Красный треугольник», «Леночка»).

Поэзия Высоцкого включает в себя монологи пиратов, городской шпаны, бывших узников Гулага, алкоголиков, космических путешественников, заключенных психиатрических учреждений и тюремной камеры, а также самолета-истребителя, иноходца, волка и т. д. — но в определенном смысле все эти голоса и персонажи представляют собой разные стороны лирического «я». Высоцкий создает многоголосый и многоликий тип субъективности, претендующий на энциклопедический охват всего общества, всех его типов. Вместе с тем, в соответствии с теорией Бахтина, поэзия Высоцкого может быть понята как *субъективный карнавал*, демонстрирующий ограниченность любой монологической истины и предлагающий аудитории радость узнавания себя через поэтические опыты инаковости.

В качестве противовеса по отношению к множественности, децентрированности и общей нестабильности «я» неоромантические поэты часто обращаются к **экстремальным ситуациям** на грани жизни и смерти, рассматривая их как «точки сборки» — моменты крайней свободы от социальных и культурных конвенций, когда все ложное и фальшивое обесценивается, а нечто «прочное» выходит на первый план и во внутреннем, и во внешнем мире. Вот почему предпочтение часто отдается жанру баллады, всегда ориентированному на экстремальные ситуации; Гумилев, Светлов, Симонов, Тихонов, Окуджава, Высоцкий известны своей военной лирикой, а, например, Сваровский использует для этой цели конвенции научной фантастики. Экстремальные ситуации неизменно усиливают в неоромантической поэзии нравственную «ясность», обычно основанную на «вечных» оппозициях силы и слабости, верности и предательства, достоинства и морального падения. Вот как Гумилев объясняет смысл своей поэзии для читателей:

*Я не оскорбляю их неврастением,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца,
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать что надо.
«Мои читатели», 1921 [Гумилев 2001: 133–134].*

Впрочем, отношение к экстремальным ситуациям порождает бифуркацию неоромантических стратегий. К одному полюсу тяготеют поэты, про-

славляющие (и воплощающие) маскулинность, рыцари самопожертвования и героической смерти, среди неоромантиков этого типа наиболее известны Гумилев, Тихонов, Багрицкий, Симонов, Высоцкий, Рыжий. Азарт экстремальных ситуаций порой приводит неоромантических поэтов к таким опасным формам жизнотворчества, как эстетизация насилия и / или приятие насильственной риторики не только в литературе, но и за ее пределами (Лимонов). К противоположному полюсу тяготеют поэты, отдающие предпочтение не героическому пафосу, а «сентиментальности». Эти поэты отвергают войну как аморальное разрешение на убийство, а экстремальные ситуации понимают как жесткое напоминание о том, что только сострадание и нежность к человеческим чувствам являются достойным ответом на бесчеловечные условия бытия. Наиболее ярким в этом отношении является пример поэзии Окуджавы. По мнению Л. Дубшана, Окуджава «пошел на риск реабилитации слабости — той правды, что “не может торжествовать и побеждать”» [Дубшан 2001: 34]. Критик утверждает, что по своей сентиментальности тексты Окуджавы перекликаются с прозой Паустовского, поэзией Евтущенко и Ахмадулиной; от себя мы могли бы также добавить к этому списку поэзию Светлова (непоследовательно) и Ривина (программно), а в младшем поколении — Веры Павловой и Сваровского.

Как правило, среди неоромантических ценностей, выдерживающих испытание экстремальными ситуациями, высший авторитет приобретают те, что связаны с *трансгрессией* — способностью пересекать границы, нарушать правила и идти против ожиданий. Как правило, поэт и поэзия становятся самой впечатляющей реализацией трансгрессии и трансгрессивности — что выражается не только в текстах, но и в жизнотворчестве неоромантического автора, утверждающего себя через методичное нарушение культурных и моральных норм (Есенин, Лимонов, Высоцкий, Рыжий). Неудивительно, что «заблудившийся трамвай» Гумилева, трамвай, способный путешествовать во времени и соединять повседневность и сказку, «Капитанскую дочку» с «Индией Духа», одновременно служит метафорой поэзии, которая именно в силу своей программной трансгрессивности становится также пророческим знаком грядущей насильственной смерти автора.

Свобода поэтов в неоромантической поэзии часто соседствует с мученичеством — в соответствии с формулой Высоцкого: «Поэты ходят пятками по лезвию ножа — / И режут в кровь свои босые души!» («О поэтах и смертельных цифрах», 1971). Поэты могут быть даже поняты как парадоксальные «грешные святые». Например, Галич изображает Ахматову в тот момент, когда ей приходится писать сервильные стихи в надежде облегчить судьбу арестованного сына. Однако акт трансгрессивного предательства превращается под его пером в торжество самопожертвования — стихи Галича здесь не случайно стилистически перекликаются с «Реквиемом» Ахматовой: «По белому снегу вели на расстрел / Над берегом белой реки. / И сын Ее вслед уходящим

смотрел. / У самого края строки» («Без названия») [Галич 1981: 52].

Способность поэзии (и искусства в целом) создавать дистанцию между субъектом и обстоятельствами кровавой эпохи, а также преодолевать ограничения личности одновременно представляются как объясняющие экзистенциальную потребность в поэзии. Примечательно, что поэзия кажется чем-то несомненным в тех экстремальных условиях, которые так любят неоромантические поэты: во время войны (например, «Разговор с комсомольцем Николаем Дементьевым» Багрицкого, 1927) или в ГУЛАГе — как в малоизвестных «Прозаиках» Слуцкого:

*Весь барак, как дурак, бормотал, подбирал
рифму к рифме и строку к строке.
То начальство стихом до костей пробирал,
то стремился излиться в тоске.*

*Ямб рождался из мерного боя лопат.
Словно уголь, он в шахтах копался.
Точно так же на фронте, из шага солдат,
он рождался*

и в строфы слагался [Слуцкий 1991: 251]

Разумеется, этот краткий очерк ни в коей мере не претендует на исчерпывающий охват всех характеристик и бифуркаций неоромантизма. Наша задача куда скромнее — очертить контуры этого художественного феномена, объединяющего единым дискурсивным полем таких, на первый взгляд, далеких друг от друга авторов, как Гумилев и Есенин, Багрицкий и Высоцкий, Вертинский и Лимонов, Слуцкий и Сваровский. Есть ли смысл в конструировании подобных «дискурсивных формаций» (по выражению М. Фуко), если они не соотносятся с границами и эстетическими предпочтениями существовавших литературных групп и коалиций? Думается, это совершенно необходимо. Русский модернизм — огромный материк, простирающийся от Серебряного века до сегодняшнего дня. Поиски и описания силовых линий, объединяющих на первый взгляд неблизких писателей, нужны для понимания внутренней логики развития и трансформаций модернизма как единой культурно-исторической системы. Без этих попыток мы останемся заперты в рамках синхронного видения и окажемся обречены на дублирование взглядов и предпочтений изучаемых нами авторов.

ЛИТЕРАТУРА

Анкудинов К. Н. Современная неоромантическая поэзия как параллельная культура [Электронный ресурс] // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. — 2007. — № 2. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/sovremennaya-neoromanticheskaya-poeziya-kak-parallelnaya-kultura> (дата обращения: 18.02.2018).

Багрицкий Э. Однотомник. — М.: Советская литература, 1934. — 256 с.

Венгеров С. А. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века: в 3-х т. / под ред. С. А. Венгерова. — М.: Изд. товарищества «Мир», 1914. — Т. 1. — С. 2–38.

Галич А. Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1981. — 406 с.

Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. — М.: Воскресенье, 2001. Т. 4. Стихотворения и поэмы (1918–1921). — 394 с.

Дубшан Л. О природе вещей // Окуджав Б. Ш. Стихотворения / вступ. статьи Л. С. Дубшана и В. Н. Сажина; сост. В. Н. Сажина и Д. В. Сажина; примеч. В. Н. Сажина. — СПб.: Академический проект, 2001. — 712 с.

Жолковский А. К. «Рай, замаскированный под двор»: Заметки о поэтическом мире Булата Окуджавы // Жолковский А., Щеглов Ю. Мир автора и структура текста. — Тенафлу: Эрмитаж, 1986. — С. 279–308.

Кукулин И. В. История культуры начала и середины двух столетий: Параллельное подключение // Воздух. — 2017. — № 1.

Лейдерман Н. Л. Сергей Есенин: Метаморфозы творческого сознания // Русская литература XX века (1917–1920-е годы): в 2-х кн. / под ред. Н. Л. Лейдермана. — М.: Академия, 2012. — Кн. 1. — С. 242–295.

Лейдерман Н. Л. Новеллистическая диалогия Исаака Бабеля; Юрий Олеся: ревизия романтической концепции мира // Русская литература XX века (1917–1920-е годы): в 2-х кн. / под ред. Н. Л. Лейдермана. — М.: Академия, 2012. — Кн. 1. — С. 388–417; 435–449.

Минц З. Г. Футуризм и неоромантизм: К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Елены Гуро // Минц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3-х кн. — СПб.: Искусство-СПб, 2004. — Кн. 3. — С. 317–326.

Ривин А. Стихи [Электронный ресурс] // Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны: в 5-ти т. / под ред. К. Кузьминского и Г. Л. Ковалева. — Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1980. — Т. 1. — Режим доступа: <http://www.kkk-bluelagoon.ru/tom1/rivin.htm> (дата обращения: 18.02.2018).

Сарнов Б. М. Бремя таланта: портреты и памфлеты. — М.: Сов. писатель, 1987. — 384 с.

Слуцкий Б. А. Собрание сочинений: в 3 т. / Вступ. ст., сост. с науч. подгот. текста, коммент. Ю. Болдырева. — М.: Художественная литература, 1991. — Т. 1. Стихотворения 1939–1961. — 542 с.

REFERENCES

Ankudinov K. N. Sovremennaya neoromanticheskaya poeziya kak paralelnaya kul'tura [Elektronnyy resurs] // Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2: Filologiya i iskusstvovedenie. — 2007. — № 2. — Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/v/sovremennaya-neoromanticheskaya-poeziya-kak-parallelnaya-kultura> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Данные об авторе

Марк Наумович Липовецкий — доктор филологических наук, профессор русистики кафедры германских и славянских языков и литератур университета штата Колорадо (Боулдер, США).

Адрес: Dept. of GSLL, McKenna 228D, UCB 276, Boulder CO 80309-0276, USA.

E-mail: tatiana.mikhailova@colorado.edu.

About the author

Mark Leiderman (Lipovetsky), Professor of Russian Studies, Chair of the Department of Germanic and Slavic Languages and Literatures, University of Colorado (Boulder)

Bagritskiy E. Odnomnik. — М.: Sovetskaya literatura, 1934. — 256 s.

Vengerov S. A. Etapy neoromanticheskogo dvizheniya // Russkaya literatura KhKh veka: v 3-kh t. / pod red. S. A. Vengerova. — М.: Izd. tovarishchestva «Mir», 1914. — Т. 1. — С. 2–38.

Galich A. Kogda ya vernus': Polnoe sobranie stikhov i pesen. — Frankfurt-na-Mayne: Posev, 1981. — 406 s.

Gumilev N. S. Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t. — М.: Voskresen'e, 2001. Т. 4. Stikhotvoreniya i poemy (1918–1921). — 394 s.

Dubshan L. O prirode veshchey // Okudzhava B. Sh. Stikhotvoreniya / vstup. stat'i L. S. Dubshana i V. N. Sazhina; sost. V. N. Sazhina i D. V. Sazhina; primech. V. N. Sazhina. — SPb.: Akademicheskij proekt, 2001. — 712 s.

Zholkovskiy A. K. «Ray, zamaskirovanny pod dvor»: Zametki o poeticheskom mire Bulata Okudzhavy // Zholkovskiy A., Shcheglov Yu. Mir avtora i struktura teksta. — Tenafluy: Ermitazh, 1986. — S. 279–308.

Kukulin I. V. Istoriya kul'tury nachala i serediny dvukh stoletiy: Parallel'noe podklyuchenie // Vozdukh. — 2017. — № 1.

Leyderman N. L. Sergey Eсенин: Metamorfozy tvorcheskogo soznaniya // Russkaya literature XX veka (1917–1920-e gody): v 2-kh kn. / pod red. N. L. Leydermana. — М.: Akademiya, 2012. — Kn. 1. — С. 242–295.

Leyderman N. L. Novellisticheskaya dilogiya Isaaka Babelya; Yuriy Olesha: reviziya romanticheskoy kontseptsii mira // Russkaya literature XX veka (1917–1920-e gody): v 2-kh kn. / pod red. N. L. Leydermana. — М.: Akademiya, 2012. — Kn. 1. — С. 388–417; 435–449.

Mints Z. G. Futurizm i neoromantizm: K probleme genезisa i struktury «Istorii bednogo rytsarya» Eleny Guro // Mints Z. G. Blok i russkiy simbolizm: Izbrannye trudy: v 3-kh kn. — SPb.: Iskusstvo-SPb, 2004. — Kn. 3. — С. 317–326.

Rivin A. Stikhi [Elektronnyy resurs] // Antologiya novеyshey russkoy poezii u Goluboy Laguny: v 5-ti t. / pod red. K. Kuz'minskogo i G. L. Kovaleva. — Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1980. — Т. 1. — Rezhim dostupa: <http://www.kkk-bluelagoon.ru/tom1/rivin.htm> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Sarnov B. M. Bremya talanta: portrety i pamflety. — М.: Sov. pisatel', 1987. — 384 s.

Slutskiy B. A. Sobranie sochineniy: v 3 t. / Vstup. st., sost. s nauch. podgot. teksta, komment. Yu. Boldyreva. — М.: Khudozhestvennaya literatura, 1991. — Т. 1. Stikhotvoreniya 1939–1961. — 542 s.

К 200-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ И. С. ТУРГЕНЕВА

УДК 821.161.1-14
ББК Ш33(2Рос=Рус)52-45

ГСНТИ 17.07.51

Код ВАК 10.01.01

Е. Ю. Геймбух
Москва, Россия

«ВЕНОК ИЗ РОЗ»: И. МЯТЛЕВ, И. С. ТУРГЕНЕВ, И. СЕВЕРЯНИН

Аннотация. Статья посвящена сопоставительному анализу трех самых известных произведений «розового» цикла: положившего начало «вращенью роз» стихотворения И. Мятлева «Розы» (1834); увековечившей мятлевскую строчку и давшей толчок к бесконечным ее перепискам лирической прозаической миниатюры И. С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы...» (1879); одной из самых ярких реплик в «диалоге о розах» — стихотворной миниатюры И. Северянина «Классические розы» (1925). Сближение и отталкивание слов, образов, смыслов — как явное, так и подспудное, подтекстовое, — делает сопоставление этих произведений идеальным для демонстрации основных принципов и сложностей интертекстуального анализа. В статье представлено несколько направлений сопоставительного изучения текстов: рассмотрение прямого и переносного использования лексемы «розы»; сравнение времени изображенного (динамика развертывания лирического сюжета) и изображающего (система грамматических времен глагола); сопоставление субъектной структуры текста; анализ мотивной структуры, явленной в системе ключевых слов. Сопоставительный анализ языка стихотворных и прозаических миниатюр позволяет сделать вывод о разном метафорическом значении лексемы «розы»: для Мятлева это прекрасные мгновения, которые исчезают бесследно; у Тургенева прекрасные мгновения остановлены в воспоминаниях и поэзии; у Северянина в «Классических розах» заключена тоска по неслиянности лирического героя с тем настоящим временем, в котором живут эти «прекрасные мгновения».

Ключевые слова: интертекстуальный анализ; сопоставительный анализ; русская поэзия; поэтическое творчество; лирические жанры.

Е. Yu. Gambuh
Moscow, Russia

«WREATH OF ROSES»: I. MYATLEV, I. S. TURGENEV, I. SEVERYANIN

Abstract. The article is devoted to the comparative analysis of the three most famous works of the «pink» cycle: I. Myatlev's poem (1834) which marked the beginning of the «rotation of roses»; the lyrical prosaic miniature of I. S. Turgenev «how fresh roses were...» (1879) which immortalized Myatlev's line and gave impetus to its endless interpretations; and one of the brightest replicas in the «dialogue about roses» — I. Severyanin's poetic miniature «Classic Roses» (1925). The convergence and repulsion of words, images, meanings — both explicit and implicit, subtext — makes the comparison of these works ideal for demonstrating the basic principles and complexities of intertextual analysis. The article presents several directions of comparative study of texts: consideration of direct and portable use of the lexeme «roses»; comparison of the time depicted (dynamics of the deployment of the lyrical plot) and depicting (the system of grammatical times of the verb); comparison of the subject structure of the text; analysis of the motivic structure manifested in the keyword system. Comparative analysis of the language of poetic and prosaic miniatures allow us to conclude about the different metaphorical meaning of the lexeme «roses»: for Myatlev, these are wonderful moments that disappear without a trace; Turgenev has wonderful moments stopped in memories and poetry; Severyanin in «Classic Roses» has a longing for the lack of contact of lyrical character with the present time, in which these «beautiful moments» live.

Keywords: intertextual analysis; comparative analysis; Russian poetry; poetry writing; lyric genres.

Миниатюра «Как хороши, как свежи были розы...» является одним из самых известных произведений цикла И. С. Тургенева «Стихотворения в прозе». А. А. Земляковская называет «Стихотворения в прозе» лирическим дневником, хотя и подчеркивает их отличия от дневника: «любая из лирических миниатюр <...> имеет самостоятельное значение и может существовать независимо от других» [Земляковская 1967: 19]. Независимость каждого произведения в цикле подчеркивал и сам писатель в предисловии к «Senilia»: «Добрый мой читатель, не пробегай этих стихотворений сподряд <...> Но читай их враздробь: сегодня одно, завтра другое — и которое-нибудь из них, может быть, заронит тебе что-нибудь в душу» [Тургенев 1982: 125].

Однако при допустимом чтении «враздробь», при безусловной значимости каждой отдельной миниатюры, цикл в целом имеет собственное значение: утверждение гармонии бытия в целом при возможной дисгармонии его отдельных элементов, победа жизни — любви, поэзии, молодости, памяти — над

хаосом небытия — старостью, холодом, забвением. При этом в цикле есть миниатюра, которая является ключом к общему смыслу и в которой этот смысл дан максимально сжато и полно, — это стихотворение в прозе «Как хороши, как свежи были розы...». Парадоксальным образом именно данное «стихотворение в прозе», оставаясь знаковым элементом тургеневского цикла, объединило вокруг себя многочисленные продолжения, подражания, пародии [Лифшиц. URL].

Интересно, что название этого произведения, самого «тургеневского» из «стихотворений в прозе», не принадлежит писателю, а является строчкой из элегии его современника И. Мятлева. Читатель наших дней по отношению к стихотворению И. Мятлева находится в совершенно иной ситуации, чем И. С. Тургенев и его современники — потенциальные читатели цикла. Для нас И. Мятлев и известен в основном по строчке из тургеневской миниатюры (вернее, известен тем, кто имеет привычку заглядывать в примечания, так как в самом тексте фамилии

автора нет), а в свое время он был настолько популярен, что Тургеневу незачем было даже и упоминать его имя в связи с цитируемой элегией.

У современного читателя складывается впечатление, что все смыслы, которые нужны были Тургеневу, воплощены в единственной приведенной строке: «*Как хороши, как свежи были розы...*» — это сожаление, грусть о былом. То есть «розы» изначально воспринимаются нами как метафора, в то время как у Мятлева слово употреблено в прямом значении: «*...розы в моем саду!*». А если мы заметим разницу между восклицательным знаком в первоисточнике и многоточием в принимающем контексте, то окажется, что Тургенев кардинальным образом меняет эмоционально-экспрессивное звучание строки — приподнятое настроение воспоминаний уступает место сожалению о бренности всего живого. То есть смыслы, к которым в конце стихотворения приходит И. Мятлев, даны Тургеневым в одной строке изначально.

Обратимся к стихотворению И. Мятлева, посмотрим, нет ли в них еще смыслов, настроений, которые подхватывает и / или отрицает в своем произведении И. С. Тургенев.

Как мы отметили, «розы» в строчке «*Как хороши, как свежи были розы...*» у Тургенева имеют переносное, а у Мятлева — прямое значение. Но уже во второй строфе элегии в семантической структуре слова «розы» (представленного дейкитическим местоимением «*в них*») происходит приращение значений, причем предметом изображения является сам процесс приращения:

*Казалось мне, в них расцветала радость;
Казалось мне, любовь дышала в них.*

Метафора («*расцветала радость*») и олицетворение («*любовь дышала*») включают глаголы несовершенного вида длительного действия, что создает ощущение незавершенности, бесконечности действия, однако тропы включены в предложения, анафорическое начало которых («*Казалось мне*») меняет модальность текста: действие оказывается иллюзией. Ирреальная модальность и далее поддерживается в тексте тем же глаголом в личной форме («*цветы... казались... красивее, свежей*») и в форме вводного слова («*Ей счастье долгое сулил, казалось, рок*»). И хотя последнее предложение уже предрекает трагические изменения в судьбе «*девы рая*», но за мгновение до этого лирический герой все же забывает об ощущении ирреальности видимого:

*В венке из роз она была царицей,
Вокруг ее вилась и радость и любовь!*

«*Радость и любовь*», которые, «*казалось*», он видел в цветах, оказываются реальными спутниками «*ангела красоты*». Однако этот эмоциональный подъем нужен поэту для того, чтобы резче подчеркнуть зыбкость красоты, молодости, жизни. Эмоциональный слом усиливается риторическим вопросом, разделяющим стихотворение на две части — жизнь и смерть:

*И где ж она?.. В погосте белый камень,
На камне — роз моих завянувший веночек.*

И хотя по объему вторая, трагическая, часть гораздо меньше первой, жизнерадостной, общее настроение стихотворения определяется финалом, самой сильной позицией текста.

Рассмотрев «событийную» сторону лирического сюжета, обратим внимание на его грамматическую составляющую — функционирование местоимений. В той части, где речь идет о цветах, лирический герой представлен как «я», т. е. он активный деятель вплоть до слов «*и я сорвал заветные цветы*». Далее центральным персонажем становится «она»: «*дева рая, Прелестная, как ангел красоты, молодая, девица, царица*». Лирический герой выступает как объект воздействия: «*мне явилась*», «*мне казались*». Граница между этими частями отмечена противительным союзом «но»: «*Но в мире мне явилась дева рая*». Однако появление «*девы*» не разрушает, а усиливает красоту роз, подчеркивая гармонию жизни:

*И мне в венке цветы еще казались
На радостном челе красивее, свежей;
Как хорошо, как мило соплетались
С душистою волной каштановых кудрей!*

Трагический финал представлен как игра рока, выхватившего из жизни образцы «чистой прелести»: «*заветные цветы*» и «*деву рая*». Ни в цветах, ни в молодой прекрасной женщине не было ничего, предвещающего конец, хотя предчувствие этого конца есть в подсознании лирического героя, который вводит в стихотворение ирреальную модальность.

Таким образом, мы выявили частные значения, определяющие общий смысл стихотворения Мятлева, в унисон с которым начинает И. С. Тургенев свое произведение. Однако, хотя строка «*Как хороши, как свежи были розы...*» лейтмотивом звучит в лирической прозаической миниатюре, ее смысл не исчерпывается сожалением о погибающей по вине рока красоте. Рассмотрим, как звучит у Тургенева основной мотив Мятлева и что нового появляется в прозаическом шедевре.

Отметим, что сама строка «*Как хороши, как свежи были розы...*» встречается в основном тексте шесть раз и разделяет его на шесть абзацев. Не случайно Н. М. Шанский назвал композицию тургеневской миниатюры «рельефно-прослоечной» [Шанский 1988]. Первый, второй, четвертый и шестой абзацы — это последовательное изображение нескольких мгновений из настоящей жизни лирического героя; третий и пятый абзацы — воспоминания о прошлом.

Обратим внимание на распределение грамматических форм времени в произведениях Мятлева и Тургенева. Стихотворение Мятлева — воспоминания о том, что было (22 из 24 строк), и эти воспоминания репрезентированы глаголами прошедшего времени («*были*», «*прельщался*», «*молил*», «*казалось*», «*явилась*», «*сорвал*» и т. д.). Только две последние безглагольные строки отнесены к настоящему: «*И где ж она?.. В погосте белый камень, На*

камне — роз моих завянувший венок». Красота, молодость, жизнь остались в прошлом лирического героя, в настоящем — усиливающие ощущение утраты отраженные одна в другой две смерти: «*девы рая*» («погост», «белый камень») и «*цветов заветных*» («завянувший венок»).

У Тургенева глаголов прошедшего времени значительно меньше; прошедшее время остается в заимствованной строке, оно определяет структуру первого абзаца («*Где-то, когда-то, давно-давно тому назад, я прочел одно стихотворение. Оно скоро позабылось мною... но первый стих остался у меня в памяти*») и появляется вновь в повторе последнего слова повествовательного монолога: «*и все они умерли... умерли...*». Интересно, что в это «*умерли*» включено и «я» лирического героя, символом умирания которого становится образ потухающей свечи («*горит одна свеча*», «*нагоревшая свеча трещит*», «*свеча меркнет и гаснет*»). Но при этом время в большей части стихотворения в прозе настоящее — и в повествовательном монологе лирического героя, и в его воспоминаниях. Таким образом, Тургенев значительно усложняет композицию своего произведения в сопоставлении с мятлевским: наряду с линейным развитием событий (непосредственно изображаемый и переживаемый переход лирического героя из настоящего времени в прошлое, из жизни в смерть) текст содержит два включения-воспоминания, которые также даны в настоящем времени: «*Летний вечер тихо таит... <...> как она мне дорога, как бьется мое сердце!*», «*Слышится веселый шум...*».

Характер настоящего времени в повествовательной части и лирических включениях отличается: в повествовании настоящее актуальное описывает действия, состояния, чувства старого человека, о чем свидетельствует данное в самом начале указание на значительную отдаленность изображаемого момента жизни от прошедшего: «*Где-то, когда-то, давно-давно тому назад...*». Отметим, что у Мятлева нет этого мотива — мотива старости. В его стихотворении причина смерти — рок, который выхватывает из жизни даже самых молодых, в связи с чем смерть кажется неожиданной. В миниатюре Тургенева причина страшнее, потому что она заключена в самом человеке, в каждом человеке: смерть — это не случайность, не игра рока, а закономерное завершение жизни, и юность всегда сменяется зрелостью, та уступает место старости, а старость мыслится как время ожидания неминуемого и неотвратимого конца. В самой миниатюре как раз и показан этот конец — неизбежное наступление и победа тьмы и холода над едва теплящемся огоньком жизни.

Так почему же стихотворение в прозе не воспринимается как сугубо трагическое? За счет чего преодолевается «бремя хаоса»? Л. Гроссман утверждает, что парадоксальность тургеневского мироощущения нашла в цикле стихотворений в прозе свое совершенное выражение: «Перед безнадежной пустотой неба, перед равнодушием природы и ужасом смерти, перед слепыми силами судьбы и ничтожества людской среды жизнь получает смысл лишь от глубокой привязанности, от евангельской

правды, от создания новой красоты. Любовь, кротость, творчество — вот что надписывает Тургенев на своем светлом барельефе против пасмурного: *Necessitas, Vis, Libertas*. Вот почему под тяжким бременем хаоса жизнь все же прекрасна» [Гроссман 1928: 89–90]¹.

Обратимся к настоящему времени включений, в которых как раз и изображена «глубокая привязанность», создана «новая красота». Здесь уже не настоящее актуальное, а настоящее изобразительное / описательное: «действия предстают перед взором автора, однако они не связаны непосредственно с моментом речи. Картина выходит за пределы “непосредственного видения”, восприятия и, как художественное обобщение, приобретает независимость от момента речи, освобождается от прикрепленности лишь к этому моменту» [Русская грамматика 2005: 631].

Специфика настоящего изобразительного (независимость от момента речи, освобождение от прикрепленности к нему) имеет двойное значение в тургеневском тексте. С одной стороны, два настоящих времени не имеют между собой точек соприкосновения, они сосуществуют как бы в параллельных пространствах (настоящее актуальное обозначает происходящий на глазах у читателя переход от жизни к смерти, а настоящее изобразительное описывает неподвластные времени воспоминания). С другой стороны, хотя каждое из двух включений начинается именно как личное воспоминание, как отторжение от холода и мрака настоящего («*И вижу я себя...*», «*Встают передо мною другие образы...*»), благодаря «художественному обобщению» эти два фрагмента былого (оформленные первое в духе утонченного романтического видения, второе в стиле натуральной школы) обретают свою жизнь, независимую от жизни человека, переживающего вновь и вновь моменты прошлого. Поэзия мечты и поэзия быта завоевывают право на существование вне и помимо «породившей» их конкретной личности, как и словесное искусство, представленное в миниатюре мятлевскими строчками (Подробнее об эмоциональной партитуре миниатюры И. С. Тургенева см. [Геймбук 1998]).

Именно высокая поэзия жизни и творчества оказываются неподвластными небытию, хотя и молодость преходяща, и сам человек не вечен. Это именно те смыслы, которых не было в стихотворении Мятлева и которые уведят миниатюру Тургенева от сожаления об уходящей жизни к утверждению вечности и бесконечности бытия. И хотя заканчивается миниатюра мятлевской строкой, ее звучание меняется кардинальным образом: читатель видит в ней образец высокой поэзии, которая будет жить вечно.

Новые краски в неувядающих розах открыл в своем стихотворении «Классические розы» И. Северянин. Слово «классический» в названии

¹ Объективности ради отметим, что есть и другая точка зрения на эмоциональную составляющую миниатюры «Как хороши, как свежи были розы...». Так, И. А. Беляева пишет: «Во многом печальны, пессимистичны «старческие» интонации стихотворений «Старик», «<...> «Как хороши, как свежи были розы...»» [Беляева 2002: 119].

стихотворения, на наш взгляд, реализует сразу два словарных значения: «созданные классиками» и «типичные, характерные» (разг.) [Ожегов 1984: 238]. То есть И. Северянин сразу ставит свое стихотворение в ряд других, при этом занимающий четыре строчки эпиграф из Мятлева воспринимается практически как первая строфа нового стихотворения (отметим, что И. Северянин не совсем верно указывает время создания мятлевского произведения: 1843 вместо 1834).

Рассмотрим, как «Классические розы» Северянина соотносятся с предшествующими им «розами» Мятлева и Тургенева, что поэт сохраняет, что добавляет или изменяет. Так как в разных изданиях встречаются разные варианты стихотворения, включим в статью его текст:

Как хороши, как свежи были розы
В моем саду! Как взор прельщался мой!
Как я молил весенние морозы
Не трогать их холодною рукой!
И. Мятлев, 1843

В те дни, когда роились грезы
В сердцах людей, прозрачны и ясны,
Как хороши, как свежи были розы
Моей любви, и славы, и весны!

Прошли лета и всюду льются слезы,
Нет ни страны, ни тех, кто жил в стране.
Как хороши, как свежи ныне розы
Воспоминаний о минувшем дне.

Но дни идут, уже стихают грозы,
Вернуться в дом Россия ищет троп.
Как хороши, как свежи будут розы,
Моей страной мне брошенные в гроб!

Обратимся к хронологической структуре текста. У Мятлева действие развивается последовательно, глаголы употреблены в прошедшем времени, финал-кульминация знаменует перелом в экспрессии текста, представляет собой безглагольное двуступище и воспринимается как философское утверждение бренности человеческого бытия. У Тургенева основное действие также развивается последовательно, но представлено глаголами настоящего времени; настоящее время включений изображает либо состояние («...сидит девушка — и безмолвно и пристально смотрит на небо <...> Я не дерзаю заговорить с нею, но как она мне дорога, как бьется мое сердце!»), либо одновременные действия вне динамики («Две русые головки <...> бойко смотрят на меня своими светлыми глазками, алые щеки трепещут сдержанным смехом, руки ласково сплелись, вперевивку звучат молодые, добрые голоса; <...> молодые руки бегают, путаясь пальцами, по клавишам старенького пианино — и ланнеровский вальс не может заглушить воркотню патриархального самовара...»). Глаголы прошедшего времени даны в обрамлении — в указании на воспоминание («где-то, когда-то <...> я прочел») и в выводе («все они умерли... умерли...»).

В стихотворении Северянина время является основным сюжетобразующим средством; мятлевская

строка повторяется трижды со значимыми изменениями времени действия: «*были*» (розы) — «*ныне*» (розы) — «*будут*» (розы). Слово «*розы*», как и у Мятлева, используется Северяниным в прямом и переносном значении. В названии, в первой и второй строфах «*розы*» являются метафорами, а в эпиграфе из Мятлева и последней строфе употреблены в прямом значении. В метафоре подчеркиваются разные грани жизни и разный возраст лирического героя: «*Как хороши, как свежи были розы Моей любви, и славы, и весны!*», «*Как хороши, как свежи ныне розы Воспоминаний о минувшем дне*». В первых двух строфах представлена вся жизнь лирического героя: его прошлое (весна — молодость, ее вечная спутница — любовь и создающая ощущение полноты бытия слава поэта) и настоящее (нет ни молодости, ни славы, ни любви, но воспоминания о них не увядают в душе лирического героя). Интересно, что в третьей строфе устраняется та несправедливость по отношению к лирическому герою-поэту, которая чувствуется во второй: пусть любовь — спутница молодости — исчезает с течением времени, но слава поэта от возраста не зависит, и пусть после смерти, но она вернется к поэту:

*Как хороши, как свежи будут розы,
Моей страной мне брошенные в гроб!*

И в тот момент, когда кончается жизнь, кажется, что и у «роз» теряются переносные / метафорические смыслы, к слову возвращается буквальное значение — «цветы», как и в стихотворении Мятлева: «*роз моих завянувший венок*». Однако нельзя не обратить внимания на различие этих цветов: «*завянувшие*» розы у Мятлева контрастируют с «*хорошими*» и «*свежими*» у Северянина, которые сопровождают его лирического героя и в жизни, и после нее. Другими словами, поэтическая слава не увянет. То есть при сохранении буквального значения «*розы в гробу*», увядающие розы становятся символом поэтического бессмертия.

Однако не прямое употребление этим не исчерпывается. Цветы будут брошены в гроб «*моей страной*» — эта метафора указывает еще на один мотив, которого не было ни у Мятлева, ни у Тургенева. Так, тургеневский мотив бессмертия поэзии приобретает у Северянина дополнительное значение личной поэтической славы — прижизненной и посмертной.

Но у Северянина есть еще один сквозной образ — «*моей страны*» «*России*», в первой строфе представленный опосредованно, через упоминание «*сердце людей*». Вторая строфа построена по контрасту с первой: меняется состояние людей («*грезы <...> прозрачны и легки*» противопоставлены «*слезам*»), обусловленное исчезновением «*страны*» и «*тех, кто жил в стране*» (их гибелью или отъездом, поэт не уточняет, но легко предположить обе причины). Третья строфа создает метафорический образ грядущего восстановления гармонии («*стихают грозы, Вернуться в дом Россия ищет троп*»), что дает надежду на возвращение и тех людей, кто страну покинул, и тех ценностей, которые казались погибшими в эпоху «*гроз*», в частности, высокого искусства.

Таким образом, если лирического героя ждет ожидаемая им поэтическая слава, а его страну — возвращение былой гармонии, то кажется, что и общее настроение у стихотворения должно быть пусть и не оптимистичным, но хотя бы близким к «светлой печали». При этом «Классические розы» звучат явно трагично. Почему? И каким образом Северянину удастся за внешним / видимым приятием жизни выразить отрицание существующего положения вещей?

Обратим внимание на то, что в последнем восклицании вступают в конфликт категоричное утверждение (семантика синтаксической конструкции) и сомнение в осуществимости действия, которое появляется благодаря грамматическому будущему, вносящему в текст ирреальную модальность. К чему она относится? Вряд ли к грядущей смерти: смерть закономерна. А вот посмертное признание — нет. Может быть, потому сильную позицию конца занимает слово «гроб», говорящее скорее о смерти, чем о жизни. Отметим также, что воспоминания о былой славе и уверенность в славе будущей не позволяют лирическому герою Северянина забыть о ее отсутствии «ныне». Лирическому герою мало только воспоминаний, он не хочет жить в мире «гроз» и «слез». Но именно в этом его настоящее время.

О Тургеневе С. Е. Шаталов писал, что для него «смысл жизни таился не инобытии: смысл жизни в ней самой. Она — источник красоты, хотя она же — источник зла и безобразия» [Шаталов 1961: 95]. Да, у Тургенева центр мироздания — само мироздание, и акцент в миниатюре «Как хороши, как свежи были розы...» делается не на том, что безвозвратно уходит (молодость, радость, жизнь отдельного человека), а на том, что навсегда остается (поэзия в жизни и в искусстве). Поэтому основа эмоционального настроения — печаль. А у Северянина центр мироздания — человек, который не хочет жить только прошлым и которого не может утешить осознание грядущей посмертной славы. Поэтому доминирующей нотой эмоциональной партитуры стихотворения становится трагическая.

Может быть, потому Северянин и взял в качестве эпиграфа целую строфу из мятлевского стихотворения, что человек представлен у него как объект воздействия внешних, случайных по отношению к человеку сил (схожих с роком). Но финал мятлевского стихотворения — философское обобщение, сделанное лирическим героем на основании наблюдений над судьбой «заветных цветов» и «девы рая» (сам лирический герой продолжает жить), а финал стихотворения Северянина — осознание лирическим героем непричастности своего настоящего миру собственных идеальных устремлений («любви и славы»), то есть он не живет, хотя и не умирает. И поэтому стихотворение Северянина звучит намного более трагично, чем элегия Мятлева.

Таким образом, сопоставительное изучение стихотворений И. Мятлева, И. С. Тургенева, И. Северянина показывает, что оптимальным способом анализа является «челночный анализ» [Николина 2003: 4], при котором каждый элемент словесной ткани произведения (слово в целом и его отдельные значения, прямое и переносное использование сло-

ва, тропы и фигуры, морфологические категории, синтаксические структуры) раскрывают свою значимость в тексте / контексте только при сопоставлении с другими словами, текстами, контекстами. Именно тогда раскрываются глубинные смыслы слов, каждое из которых «хочет быть услышанным, понятым, ответченным» [Бахтин 1986: 322].

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 297–325.

Беляева И. А. Творчество И. С. Тургенева. — М.: Жизнь и мысль, 2002. — 144 с.

Геймбух Е. Ю. Слово, контекст, текст и проблемы экспрессивности «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева // Русский язык в школе. — 1998. — № 5. — С. 49–56.

Гроссман Л. Венок Тургеневу. — Одесса, 1928. — С. 89–90.

Земляковская А. А. «Стихотворения в прозе» как лирический дневник последних лет И. С. Тургенева // Сборник материалов 2-ой научной сессии вузов центрально-черноземной зоны. Литературоведение. № 7. — Воронеж, 1967. — С. 19–29.

Лифшиц Ю. Коловращенье роз. — Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2014/02/05/11391> (дата обращения: 11.02.2018).

Мятлев И. П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. — Л.: Советский писатель, 1969. — С. 57–58.

Николина Н. А. Филологический анализ текста. — М.: Academia, 2003. — 256 с.

Ожегов С. И. Словарь русского языка. — М.: Русский язык, 1984. — С. 238.

Русская грамматика: научные труды / РАН; ИРЯ им. В. В. Виноградова. — Репринтное издание. — М., 2005. — С. 631.

Северянин И. Забытая книга. — М.: Художественная литература, 1991. — С. 29–30.

Тургенев И. С. ПСС: в 30-ти т. Сочинения: в 12-ти т. Сочинения. Т. 10. — М.: Наука, 1982.

Шанский Н. М. «Стихотворения в прозе» // Русский язык в школе. — 1988. — № 6.

Шаталов С. Е. «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева. — Арзамас, 1961.

REFERENCES

Bakhtin M. M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugikh gumanitarnykh naukakh // Estetika slovesnogo tvorchestva. — M.: Iskustvo, 1986. — S. 297–325.

Belyaeva I. A. Tvorchestvo I. S. Turgeneva. — M.: Zhizn' i mysl', 2002. — 144 s.

Geymbukh E. Yu. Slovo, kontekst, tekst i problemy ekspressivnosti «Stikhotvoreniy v proze» I. S. Turgeneva // Russkiy yazyk v shkole. — 1998. — № 5. — S. 49–56.

Grossman L. Venok Turgenevu. — Odessa, 1928. — S. 89–90.

Zemlyakovskaya A. A. «Stikhotvoreniya v proze» kak liricheskiy dnevnik poslednikh let I. S. Turgeneva // Sbornik materialov 2-oy nauchnoy sessii vuzov tsentral'no-chernozemnoy zony. Literaturovedenie. № 7. — Voronezh, 1967. — S. 19–29.

Lifshits Yu. Kolovrashchen'e roz. — Rezhim dostupa: <http://www.stihi.ru/2014/02/05/11391> (data obrashcheniya: 11.02.2018).

Myatlev I. P. Stikhotvoreniya. Sensatsii i zamechaniya gospozhi Kurdyukovoy. — L.: Sovetskiy pisatel', 1969. — S. 57–58.

Nikolina N. A. Filologicheskiy analiz teksta. — M.: Academia, 2003. — 256 s.

Ozhegov S. I. Slovar' russkogo yazyka. — M.: Russkiy yazyk, 1984. — S. 238.

Russkaya grammatika: nauchnye trudy / RAN; IRYa im. V. V. Vinogradova. — Reprintnoe izdanie. — M., 2005. — S. 631.

Severyanin I. Zabytaya kniga. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1991. — S. 29–30.

Turgenev I. S. PSS: v 30-ti t. Sochineniya: v 12-ti t. Sochineniya. T. 10. — M.: Nauka, 1982.

Shanskiy N. M. «Stikhotvoreniya v proze» // Russkiy yazyk v shkole. — 1988. — № 6.

Shatalov S. E. «Stikhotvoreniya v proze» I. S. Turgeneva. — Arzamas, 1961.

Данные об авторе

Елена Юрьевна Геймбух — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка, Московский городской педагогический университет (Москва).

Адрес: 129226, Россия, г. Москва, 2-ой Сельскохозяйственный проезд, 4, к. 1.

E-mail: gejmbuh@rambler.ru.

About the author

Elena Yurievna Gambuh, Doctor of Philology, Professor, Department of the Russian Language, Moscow City Pedagogical University (Moscow).

УДК 821.161.1-311.4(Тургенев И.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)52-8.444

ГСНТИ 17.07.41

Код 10.01.01

И. А. Семухина
Екатеринбург, Россия

«...СЛОВНО В РУЛЕТКУ ПРОИГРАЛСЯ»: МОТИВНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС АЗАРТНОЙ ИГРЫ В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ДЫМ»

Аннотация. Статья посвящена исследованию актуальной проблемы художественной целостности романа Тургенева «Дым». По мнению автора статьи, единство «Дыма» в значительной степени базируется на разветвленной мотивной структуре, которая оформляет и общественно-политическую, и нравственно-психологическую сферу произведения. Предлагается анализ мотивно-тематического комплекса «игры», воплощающего в романе картину пореформенного русского общества. В мотивной ветви «театральной игры» выявлен ряд таких мотивов, как «театр», «комедия», «роль», «зритель», «актер», «кукольность» и др. В качестве главной задачи статьи автор определяет выяснение значения мотивов «азартной игры» в структуре произведения. Тема азартной игры осмысливается с учетом предшествующей литературной традиции и типологических сближений. В ряду мотивов «азартной игры» акцентируется особое внимание на таких, как «золотой», «зеленый», «рулетка», «случай», «вдруг», «лихорадка», «азарт», «страсть», «озлобленность», «хаос», «кружение» и др. Обосновывается сюжетобразующая роль мотива рулетки, власти Случая. Обнаруживается тесная взаимосвязь мотивов игры с другими мотивами произведения. Формулируются выводы о том, что анализ мотивной структуры позволяет углубить существующее представление о внешнем конфликте романа, сформировать представление о внутреннем конфликте героя, характере воплощенного образа мира.

Ключевые слова: русская литература; русские писатели; литературные мотивы; азартная игра; рулетка.

I. A. Semukhina
Ekaterinburg Russia

«LIKE LOOSING AT ROULETTE»: MOTIVE AND TOPIC OF GAMBLING IN THE NOVEL «SMOKE» BY I.S. TURGENEV

Abstract. The article discusses integrity and cohesion of the novel «Smoke» by I. A. Turgenev. It argues that the unity of «Smoke» is based on the complex structure of the motive which portrays socio-political, moral and psychological world of the novel. The motive of «game» is analyzed that portrays the life of the post-reformation Russian society. «Theatrical performance» is a branch of the motive of «game» and it contains such motives as «theatre», «comedy», «role», «spectator», «actor», «puppet nature», etc. The goal of the article is to depict the meaning of the motives of «gambling» in the structure of the novel. The topic of gambling is presented with regard to the literature tradition and typological approximations. Among the motives of «gambling» special attention is paid to the following: «golden», «green», «roulette», «luck», «suddenly», «fever», «thrill of competition», «passion» «resentfulness», «chaos», «whirl», etc. The central role in the plot is occupied by the motives of roulette and power of Luck. There is a correlation between the motives of game and the other motives of the novel. The conclusion is made that the analysis of motivational structure makes it possible to get deeper knowledge about the outer conflict of the novel, to depict the inner conflict of the protagonist and the nature of the world image presented in the novel.

Keywords: Russian literature; Russian writers; literary motives; gambling; roulette.

Вопрос о художественной целостности и своеобразии поэтики романа «Дым» (1867), безусловно, остается одним из актуальных в современном тургеневедении. Бурные споры, возникшие после публикации «Дыма», ничем не уступали по своему накалу полемике, развернувшейся вокруг «Отцов и детей». По признанию самого И. С. Тургенева, его «ругали все» — «и красные, и белые, и сверху, и с снизу, и сбоку...» [Тургенев 1981: 573], в том числе А. И. Герцен, Д. И. Писарев, Н. П. Огарев, А. А. Фет, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский. В то же самое время, А. Н. Плещеев назвал «Дым» «высокохудожественной вещью» [Тургенев 1981: 544], а Б. М. Маркевич считал эту «превосходную вещь» «по мастерству и магистральности приемов лучшей из всего, что было до сих пор написано Тургеневым» [Тургенев 1981: 522]. Острота полемики, связанная с вопросом о трансформации романной формы Тургенева, не утратила и в литературоведении. Если в 30-е годы XX века Л. В. Пумпянский заявил о «падении», «распаде жанра» тургеневского «культурно-героического» романа в «Дыме» [Пумпянский 2000], то позднее тургеневеды все чаще будут гово-

рять о воплощении писателем «новых идейно-художественных принципов» [Муратов 1972: 5], «новых способов психологического изображения в связи с обострением интереса к противоречивой сложности человека, в связи с усложнившимися обстоятельствами исторической жизни» [Курляндская 1972: 218–219].

Сложность постижения художественного единства «Дыма» была обусловлена стремлением критиков и исследователей вписать его в привычную систему, именуемую «классический тургеневский роман» и базирующуюся на «устойчивых закономерностях» поэтики первых четырех произведений писателя в этом жанре¹. Такой подход неизбежно приводил к выводам о том, что сюжетная структура «Дыма» включает в себя два слабо связанных плана, соответствующих двум линиям — любовной и общественно-политической. Но в последние годы, на волне очевидного роста научного интереса к поздней романстике писателя, в ряде работ наметился исследовательский вектор выявления особенностей сюжетостро-

¹ О «классическом тургеневском романе» см., напр.: [Маркович 1975; Маркович 1982].

ения «Дыма» с учетом его нравственно-психологической, экзистенциальной проблематики [Уоддингтон 2000; Беляева 2005: 131–134; Аюпов 2010; Евдокимова 2013; Ляпина 2013], что значительно обогащает современное представление о романе.

При этом не теряет своей актуальности то направление анализа структурного единства «Дыма», которое было обозначено еще в конце XX века Ю. В. Манном, заметившим новые связи, возникающие в тургеневском романе: герой по-прежнему играет «централизующую» роль, но принципиально иным способом — «не столько в полемике, в спорах, в борьбе, <...> сколько в молчаливом отталкивании и отклонении». И поскольку главный герой не стремится к сближению с другими персонажами, а «наоборот, как только представляется возможным, уходит от них, оставляет их», объединяющим началом для различных сфер «Дыма» становится мотив *оставления, ухода* [Манн 1987: 136–137]. Вслед за Манном на роль отдельных мотивов в произведении обратили внимание и другие литературоведы².

Поэтика «Дыма» достаточно давно стала предметом и нашего осмысления (см., напр.: [Семухина 2009; Семухина 2014 и др.]). Художественное единство данного романа, на наш взгляд, в значительной степени поддержано не отдельными мотивами, а разветвленной мотивной структурой, элементы которой находятся в сложной взаимосвязи. Мотивная структура оформляет и общественно-политический план, и нравственно-психологическую доминанту романа.

По нашим наблюдениям, в воплощении картины пореформенного русского общества в «Дыме» централизующее значение приобретает мотивнотематический комплекс **игры**, который формируют две ветви — *игра театральная* и *игра азартная*.

Мотивная ветвь **игры театральной** лежит на поверхности и представлена рядом повторяющихся единиц — *театр, комедия, роль, зритель, актер*. По определению Й. Хейзинги, игра «не есть "обыденная" жизнь и жизнь как таковая», она есть «выход из рамок этой жизни во временную сферу деятельности» [Хейзинга 2001: 21]. Но в тургеневском романе игра заграничных русских стала единственно возможной формой их существования, где нормой стала «игривость» и исполнение тех или иных ролей генералами и дамами. Поэтому при изображении русских баденцев у автора совершенно естественно возникают театральные ассоциации: «...кто может отвечать за себя, что, сидя в партере Александринского театра и охваченный его атмосферой, не хлопал еще худшему каламбуру?» (336)³.

Тургенев подчеркивает иллюзорность жизни русского заграничного бомонда, поэтому с мотивами театральной игры сопрягаются мотивы **фальши / мнимости** (притворные эмоции светских львов и дам — «мнимо-гражданское негодование», «мнимопрезрительное равнодушие»; говорят «петербург-

ским французским языком» (313), фальшивым французским языком в его русском салонно-пошлом наречии). Этот ряд дополняется мотивами **кукольности** (каменное, «как у новых кукол», лицо (335); «деревянный смех» (299)), повторяющиеся механические движения: один из генералов несколько раз «фальшиво» запекает одну и ту же песню; Ворошилов высказывает «как куколка из табакерки»; глаза Суханчиковой «всегда прыгали», ее голос «трескучий» (279)) и **мертвенности**: одна дама «до того старая, что казалось, вот-вот сейчас разрушится», к концу вечера «кусочек белил свалился с ее лба», обладает «страшными, темно-серыми плечами» и «со всем мертвыми глазами» (333) и т. п.

Взаимодействие мотивов театральности и мертвенности порождает в романе образ *мира «мертвых кукол»* (320), где разыгрывают свои роли как представители аристократической среды, так и псевдомократы губаревского кружка. Важные «государственные» чины отличаются от разночинцев лишь манерой игры «в вист с болваном», а исполнение роли государственного служащего мало чем отличается от поведения за карточным столом — все та же «величественная игра» (333). Поэтому сановное «влиятельное» лицо в романе именуется «тузом», а «осанистых крупиз» Капитолина Марковна за пределами игрового зала «приняла бы за министров» (355).

Здесь уже становится очевидно, что мотивы театральности в «Дыме» тесно переплетаются с мотивами **игры азартной**, на которой в рамках данной статьи остановимся более подробно.

Тема азартной игры стала одной из сквозных в русской литературе XIX века. Если Пушкин, Лермонтов, Гоголь отразили подверженность человека начала столетия власти карточных игр, то Тургенев и Достоевский связали проблематику своих романов с образом рулетки. Роман «Дым» был написан почти одновременно с «Игроком» (1866). Определенная типологическая близость этих произведений объясняется самими реалиями русской жизни. В середине века многие русские, активно выезжавшие в Европу, где повсеместно открывались игорные дома, получили славу заядлых игроков.

Герой Тургенева сближается с центральным персонажем «Игрока», представляя собой, по определению Достоевского, «один тип заграничного русского» [Достоевский 1973: 398]. Тема «заграничных русских» была широко распространена в прессе пореформенного времени, отразившей процесс миграции многих русских дворян, которые, заложив свои имения, уезжали «на воды» — в Париж и немецкие города.

Эта тема была близка Тургеневу и автобиографически: он «тоже "прокрутил" это же чертово колесо незримой рулетки, черпавшей русское золото» [Чалмаев 1989: 319]. Еще большим завсегдатаем игорных залов и одним из самых азартных русских игроков был Достоевский, который, по его же признанию, играл «с слишком грубою откровенностью» и проигрывался «дотла» в «треклятом Бадене», в баденском «аде» [Достоевский 1985: 202, 208]. Писатель даже выработал свою «теорию» игры на рулетке, которая нашла свое отражение и в размышле-

² Например: значение мотивов «круга» и «дороги» [Лучников 1987], «дыма», «тумана» [Барсукова 2003] и др.

³ Здесь и далее роман Тургенева цит. по: [Тургенев 1981] с указанием страниц в тексте статьи. Курсив в цитатах наш. — И. С.

ниях его героя, Алексея Ивановича, оказавшегося в Рулетенбурге. Мало того, по свидетельству А. Г. Достоевской, в процессе работы над романом «Федор Михайлович был вполне на стороне "игрока" и говорил, что многое из его чувств и впечатлений испытал на себе. Уверял, что можно обладать сильным характером, <...> и тем не менее не иметь сил побороть в себе страсть к игре на рулетке» [Достоевский 1973: 398].

Безусловно, в разработке темы азартной игры писатели середины века не могли не учитывать предшествующей литературной традиции. Определенная общность проблематики была обусловлена тем, что «весь так называемый петербургский, императорский период русской истории отмечен размышлениями над ролью случая <...> фатумом, противоречием между железными законами внешнего мира и жадной личного успеха, самоутверждения, игрой личности с обстоятельствами, историей, Целым, законы которых остаются для нее Неизвестными Факторами» [Лотман 1998: 793–794]. В этот период, по наблюдениям Ю. М. Лотмана, «более общие сюжетные коллизии» реализуются через тему азартных игр, где в ряду «банка, фараона, штосса» исследователь называет и рулетку [Там же]. Поэтому известные выводы ученого, касающиеся темы карточной игры в пушкинской «Пиковой даме», применимы к осмыслению места в русской культуре и другой разновидности азартной игры — рулетки. Таким образом, на новом витке историко-культурного развития России Тургенев и Достоевский продолжали постигать и «роль случайности в историческом движении» [Там же], и «господство Случая» («в судьбе отдельного человека» [Там же: 796], вновь воссоздавая «образ политической жизни как цепи случайностей», вызывающий в памяти уже не карточную, а рулеточную игру, которая также выступала «как естественная модель этой стороны бытия» [Там же].

Тема рулетки, подобно карточной, становится «фильтром», «кодом», который определяет «шифровку многочисленных ситуаций "на входе", соотнося их с ограниченным числом сюжетов "на выходе"». Код потенциально содержит определенную «сумму сюжетных развитий», но «как только в реальном тексте сделан какой-либо выбор из этого набора, тем самым оказывается предопределенным и целый ряд событий в дальнейшем движении текста» [Там же: 789].

Осмысление пореформенной России в модели азартной игры закономерно приводит Тургенева к смене хронотопических параметров романа: размеренный ритм усадебного уклада «классического тургеневского романа» в «Дыме» сменяется толкотней шумного Баден-Бадена, где собралась вся «fine fleur» русского общества, «вся знать и моды образцы» (250). Писатель очень точен в описании реальных примет полюбившегося русским немецкого курорта: читатель найдет здесь и Лихтенталевскую аллею, и знаменитое «русское дерево», и Hotel de l'Europe, и «Старый замок»; но начинает свой роман автор с описания «известной "Conversation"» — с рестораном, кофейней Вебера и игровыми залами, где «толпилось множество народа» (249).

С первой страницы романа идиллический пейзаж «праздничного» августовского Баден-Бадена (погода «прелестная», солнце «благосклонное», город «уютный», «птичье щебетанье») заслоняется изображением «праздной» толпы, «насурмленных и набеленных фигур», «трескотни французского жаргона», «всем знакомых фигур», которые теснятся «в игорных залах, вокруг зеленых столов» (249). В этом баденском пейзаже автор не случайно упоминает лишь два цветовых обозначения: *золотой* (*желтый*) — не только цвет «лучей благосклонного солнца», но и светский блеск («золотые и стальные искры на шляпках и вуалях»), и рассыпающиеся «по четвероугольникам рулетки» «золотые кружки луидоров»; *зеленый* — цвет не только деревьев «уютного» города, но и сукна столов игорных залов, собирающих вокруг себя завсегдатаев, с «тупым и жадным, не то изумленным, не то озлобленным, в сущности хищным выражением, которое придает <...> картежная лихорадка» (249). Так, уже в экспозиции Тургеневым намечается символический образ игорного дома, воплощающий духовное состояние пореформенного общества.

Основным местом действия в «Дыме» стали уже не усадебные гостиные и тенистые сады, а площадь, уличные скамейки, гостиничные номера и лестницы, железнодорожная платформа, игорный дом. В этом пространстве герой погружался в толпу, а сюжет выстраивался по принципу случайных встреч.

В сюжетостроении романа большое значение приобретает мотив *рулетки*. Тема азартной игры «вводит в механизм сюжета <...> случай, непредсказуемый ход событий», «Сюжет начинает строиться как приближение героя к цели, за которым следует неожиданная катастрофа», и следствием такой кодовой заданности «становится характеристика героя как волевой личности, стремящейся в броуновом движении окружающей жизни к цели, которую он перед собой поставил» [Лотман 1998: 802].

Главный герой романа — Григорий Михайлович Литвинов — провел четыре года за границей, куда отправился учиться агрономии и технологии, чтобы поднять запущенное имение родителей; «и вот теперь, уверенный в самом себе, в своей будущности, в пользе, которую он принесет своим землякам, пожалуй даже всему краю, он собирается возвратиться на родину...» (254–255). Все хорошо, но почему-то автор настойчиво подчеркивает не просто уверенность, а самоуверенность героя: «производил впечатление <...> несколько самоуверенного мало-го...» (253), «так самоуверенно глядит кругом» (255). В оценке самоуверенности героя просвечивает явная авторская ирония: Литвинову кажется, что «жизнь его отчетливо и ясно лежит перед ним, что судьба его определилась и что он гордится этой судьбой и радуется ей как *делу рук своих*» (255). Как тут не вспомнить пушкинского Германа, который живет холодным разумом, для которого «три верные карты» — «расчет, умеренность, трудолюбие», который хотел обойти Случай верным расчетом. И Литвинову сначала кажется, что он сам вершит свою судьбу. В его жизни все рассчитано далеко вперед: он уверен, что имение отца «в опытных и

знающих руках» (его руках) может превратиться «в золотое дно» (254); он «искренне любил» свою невесту, но в его выборе много и рационального — «глубоко уважал свою молодую родственницу и, окончив свою темную, приготовительную работу, собираясь вступить на новое поприще, <...> предложил ей как любимой женщине, как товарищу и другу, соединить свою жизнь с его жизнью» (255).

Конечно, не следует отождествлять Литвинова с пушкинским Германном, героем наполеоновского типа. Но Литвинов тоже сталкивается со случаем, иррациональной силой, которая играет героем. И в устах Потугина прозвучит: «...случай всемогущ» (331).

Именно мотив *случайности* определяет развитие фабулы «Дыма»: главный герой попадает к губаревцам вследствие неожиданной встречи в кофейне Вебера с Бамбаевым, когда «над самым его ухом» «раздался *вдруг*» «пискливый голос» приятеля (256); в той же кофейне «*вдруг*» к нему подойдет Потугин (267); на лестнице гостиницы Литвинова увидит Ирина, «*внезапно*» обернувшись (259); обнаружив в своем номере букет гелиотропов, Литвинов «*вдруг*» поймет, что это «она»; объяснение с Ириной для него «*нежданное*», после чего окажется «побежденным *внезапно*» и т. д.

Литвинов сам не ищет ни с кем встреч, но судьба случайно, «вдруг» бросает его, как костяной шарик, то в одну ячейку рулетки, то в другую.

Первым случайно выпавшим для Григория Михайловича сектором рулетки стал кружок Губарева — яркая сатира на лжедемократов, представляющих русскую политическую эмиграцию. Им кажется, что они решают «вопрос о значении, о будущности России», а на самом деле, как скажет Потугин, «жуют, жуют они этот несчастный вопрос <...> ни соку, ни толку» (270). Родственность губаревцев миру игры подчеркивается доведенной до автоматизма повторяемостью движений, речей, лозунгов о «будущности России», выкриками невпадения, разговорами о своих удачах и проигрышах в карты и на рулетке. Да и атмосфера гостиничного номера Губарева ничем не отличается от игорного дома: «Дым от сигар стоял удушливый; всем было жарко и томно, все охрипли, у всех глаза посоловели, пот лил градом с каждого лица. Бутылки холодного пива появлялись и опорожнялись мгновенно». В центре «всего этого гама и чада» — Губарев, в фигуре которого проступает нечто inferнальное: рассказывает «взад и вперед, то и дело подергивая и почесывая бороду концами длинных и твердых ногтей», он «всему matka и есть», «он здесь хозяин» (260, 267).

Следующие сектора, в которые случай забрасывает героя, — пикник молодых генералов и вечер у Ратмировых, где был «такой же несуразный гвалт, как у Губарева; только разве вот что — пиво не было да табачного дыма...» (337). Зато была игра в вист за карточным столом, в «секретари», разговоры о «вертящихся столах, самоиграющих гармониках» (335), сеансы спиритизма и магнетизма у «круглого столика». В этом контексте рассуждения сановных лиц (которым уже улыбнулась фортуна и они чувствуют себя в выигрыше, сознают «важность своей

будущей роли в государстве» (297)) о принципах, силе аристократии, прогрессе (в виде строительства мостов, набережных, госпиталей и «улиц газом отчего не освещать», но «Не давайте нам только адвокатов, да присяжных, да земских каких-то чиновников, да дисциплины <...> не трогайте» (303)) — очередная игра. Одни их избитые «фразы» — о ответственности в России, долге гражданина, патриотизме — теряются в круговороте других — повторяющихся пошлых острот, анекдотов, «фальшиво» напеваемого стиха известной песенки и т. п.

Литвинов попадает в мир, где «все шло своим порядком» (249), населенный не людьми, а автоматами, которые невпадение издают «трескучие» фразы (обрывки фраз), «деревянный смех», воспроизводят одну и ту же заезженную песню, смотрят «прыгающими» или «неподвижными, словно в воздух уставленными глазами» (298).

В мире игры возможны только те чувства, которые возникают в результате действия силы страстей. Поэтому в «Дыме» мотивный комплекс игры расширяется посредством следующего мотивного ряда — *азарт, страсть, (картежная) лихорадка, озлобленность*.

Указанные мотивы занимают одно из ведущих мест и в «Игроке» Достоевского. Удивительно похожа страсть к игре, неожиданно возникающая даже у пожилых героинь — у бабушки в «Игроке» и Капитолины Марковны в «Дыме». Капитолина Марковна не спускает, подобно бабушке, половину своего состояния, она даже сама не играет на рулетке, но одним из первых ее вопросов по прибытии в Баден-Баден было страстное «Где тут играют?» (353), а наблюдение за игрой погрузило ее в состояние «немощующего иступления; она совсем позабыла, что ей следовало вознегодовать, — и только глядела, глядела во все глаза, изредка вздрагивая при каждом возгласе... Жужжание костяного шарика в углублении рулетки проникало ее до мозга костей — и только очутившись на свежем воздухе, она нашла в себе довольно силы, чтобы <...> назвать азартную игру безнравственно выдумкой аристократизма» (355).

Известно, что Достоевский уподоблял мир рулетки картине ада, сопоставляя своего «Игрока» с «Мертвым домом». Тургенев также представляет Баден-Баден как мир небытия, воплощенный не только уже отмеченным мотивом *мертвенности*, но и комплексом мотивов *хаоса: спутанность, Вавилонское столпотворение, вращение, кружение, темнота, пустота, холод*.

Посредством символики хаоса Тургенев характеризовал общественные процессы пореформенной России задолго до написания «Дыма». Свои настроения он выразил в письме П. В. Анненкову от 25 марта (6 апреля) 1862 г.: «Отсюда это кажется какой-то кашей, которая пучится, кипит <...> Все это *крутится* перед глазами, как лица макабрыской пляски...». 12 (24) июля 1862 г. тому же адресату: «Общество наше, легкое, немногочисленное, оторванное от почвы, *закружилось*, как перо, как пена; теперь оно готово отхлынуть или *отлететь* за тридевять земель от той точки, где недавно еще *вертелось*...» [Тургенев 1981: 527. Курсив наш — И. С.].

Погружающийся в хаос Бадена Литвинов, по словам автора, — герой «обыкновенный», «обычный». В отличие от предыдущих тургеневских романских героев Григорий Михайлович не идеолог, у него, по его собственному признанию, «нет никаких политических убеждений» (264). Д. И. Писареву Тургенев охарактеризовал своего персонажа как «дюжинного *честного* человека» [Тургенев 1981: 519]. Эта же черта Литвинова акцентируется в романе в авторской оценке — «он производил впечатление *честного* и дельного <...> малого» (253) — и в характеристиках персонажами.

Изменение героя обусловлено новым характером романного конфликта. По наблюдениям Ю. В. Манна, тип диалогического конфликта в «Дыме» представлен иной разновидностью, которую создает «молчаливое отталкивание и отклонение» Литвиновым идеей генералов, губаревцев и даже западника Потугина [Манн 1987: 136–137]. Продолжая мысль исследователя, заметим, что герой молчаливо отвергает не столько политические убеждения, сколько основную «идею» русского общества, пропитанного фальшью, притворством, ложью, и стремится сохранить свою «позицию» — открытость, правду, естественность чувств и поступков.

Но в тургеневском романе меняется не только внешний конфликт, необычайно сложным становится и внутренний конфликт героя — трансформация Литвинова вследствие его вхождения в пространство игры «мертвых кукол».

Вынашивая замысел романа, Тургенев скажет в письме В. Делессер 8 (20) сентября 1863 г.: «Неопределенность <...> в нынешние времена нет русского, который не находился бы во власти этого чувства» [Тургенев 1981: 514–515]. Во власти этого чувства находится и тургеневский герой. Поэтому уже при первом представлении Литвинова в романе автор говорит о его цельности, уверенности, спокойствии все же с некоторой оговоркой: «на первый взгляд», «казалось». Настораживает и внедрившийся в облик Григория один из мотивов игры — желтый цвет: у него «карие», «большие, выразительные» глаза, но «с *желтизной*» (253). Эта маленькая деталь невольно заставляет вспомнить других персонажей, давно обосновавшихся в мире, к которому Литвинов только приблизился: у Суханчиковой «как лимон *желтое* лицо» (260), на пикник приходят «*желтоватый* генерал», дама «с *желтой* шляпкой на *желтых* волосах» (298–299) и т. п.

В романе Достоевского герой с первых страниц показан включенным в азартную игру, которая поглощает, омертвляет его. При этом М. М. Бахтин заметил, что натура героя «Игрока» раскрывается не только в игре как таковой, но и в глубоко амбивалентной кризисной страсти к Полине [Бахтин 1994: 387]. Любовь Алексея Ивановича к Полине носит двойственный характер, граничит с ненавистью, связывает воедино рабскую психологию и способность к убийству.

В отличие от романа Достоевского, где игра на рулетке находится в центре сюжета, произведение Тургенева содержит всего два относительно подробных описания этого азартного занятия: наблю-

дение Капитолины Марковны за игрой (XVIII гл.) и игра Литвинова (XXIV гл.). Автор показывает постепенное погружение героя в мир игры, освоение психологии игрока не столько в игре как таковой, сколько во вспыхнувшей страсти к Ирине, давно живущей по законам мира «мертвых кукол».

Градицию чувств, захвативших героя, Тургенев показывает посредством мотивов *хаоса*: «*оцепенение*», «*темный гнет* одного и того же полусознанного, неясного ощущения», им овладевает «ужас» при мысли, что выстроенное ясное будущее рухнуло (342); Литвинову становится «физически *холодно*», «*жутко*», «невыносимо ноющее и грызущее ощущение пустоты, *пустоты в самом себе, вокруг, повсюду*»; герой чувствовал, что «*жизнь перерублена*», а он «подхвачен *чем-то* неведомым и *холодным*», «*вихрь налетал* на него и он ощущал быстрое *вращение* и беспорядочные удары его *темных крыл*» (347). Героем овладевает «*смесь*», «*путаница*» противоположных чувств, «*лихорадка*», он «терялся в этом *хаосе*».

Трансформация сознания Литвинова воплощена не только мотивами *хаоса*, но и *игры*. Знаком вхождения в мир небытия становится омертвление героя: в момент признания Ирине он бледен «*как мертвец*». И после этого Литвинов ощущает себя уже «*другим* человеком». Взамен утраченного «прежнего душевного строя» («самоуверенность», «спокойствие» и главное — «что случилось с его *честностью?*») (352) Григорий Литвинов получает необходимый в этом мире набор качеств игрока: появились «*развязность*», «*озлобленность*», «*лихорадка*», «*притворство*» / «*фальшь*», открытую улыбку вытеснила «*усмешка*», которая «без всякого повода» то и дело появляется на его лице.

Психология игрока порождает в Литвинове главное — ложь. Он лжет самому себе, между ним и его невестой растет отчуждение: «То безмолвное, что началось между ними обоими, росло и утверждалось»; Таня чувствует, «словно он стоял *от нее* гораздо *дальше*, чем то было на самом деле». Ложь в рукопожатиях: «Не *взаимное* удостоверение в тесном *союзе* двух отдавшихся *душ* выражали они, как бывало...».

Игровые мотивы маркируют и оттенки нагнетающегося психологического состояния героя: после встречи с Ириной Григорий Михайлович был недоволен собой, «словно *в рулетку проигрался*» (318); предложил Ирине «роковой» выбор, но «он *выпал* не так, как ему хотелось». Тургенев стремится показать процесс постепенного погружения Литвинова в мир хаоса Бадена и прямо пропорциональное ему проникновение хаоса в героя. По мере усиления этой динамики автор приобщает героя и к основному занятию обитателей Баден-Бадена — к игре. Сначала Литвинов наблюдает *со стороны* игорный дом. Затем, переступив порог игорного дома, следит за чужой игрой в карты и рулетку. А когда обдумывает план бегства с Ириной, непосредственно включается в игру, подтвердив свой статус игрока: «...попытал даже счастье свое на рулетке, даже — о позор! — поставил талер на тридцатый номер, соответствовавший числу его лет» (388). Символично, что, поставив на свою судьбу, он проигрался.

Взаимодействие мотивов игры и хаоса становится источником мотивных смещений в теме *свободы*: на уровне сознания героя мотив *воли* постепенно вытесняется мотивом *рабства*. Вступая в мир игры, Литвинов становится ее рабом: ему уже уготована ячейка в рулетке — это место любовника Ирины.

Десятилетнее существование Ирины Ратмировой по законам света, мира «мертвых кукол», принесло свои обильные плоды, перевернув систему ценностей. Поэтому для нее «роль тайного любовника», так возмущающая Литвинова, является нормой, а человек, «который сам не знает, что происходит в его душе», «играет жалкую роль» (376). Любовь в понимании Литвинова и Тани — это родство душ, единение, свобода. Представление Ирины о любви созвучно теории героя «Игрока», согласно которой один из любящих — обязательно раб. Тургеневский Потугин как раз тот, кто согласился «принять на себя ту роль», которую «фазыгрывает» «с благодарностью» (365). Понимание любви Ириной тесно связано с ее представлением о свободе как *свободе от* другого человека. Свобода от Ратмировой — в поправлении супружеских обязанностей, свобода от Литвинова — «не выпытывать друг у друга наши мнения», «Будем свободны...» (387).

Теряя свободу, Литвинов утрачивает свою целостность, открытость, диалогическое отношение к «другому». Это приводит к обесцениванию не только своей, но и чужой жизни. Идея утраты диалогических связей с миром и человеком воплощается Тургеневым посредством мотива *преступления* («*преступное сердце*», «*преступница*», «*вор*», «*кража*», «*вина*» и т. п.). Как известно, духовные преступления героев Достоевского, как правило, сопряжены с преступлениями-убийствами, которые они совершают, либо намерены совершить (последнее наблюдаем в «Игроке»). Но в «Дыме» и речи нет о каком бы то ни было уголовном преступлении. Осознание Литвиновым своей преступности возникает на почве укореняющейся в нем психологии игрока. Признавшись Тани в своем падении в бездну («я потерял себя, и тебя и все...»), «я безвозвратно погиб», «все прежнее, все дорогое, все, чем я доселе жил, — погибло для меня...»), герой испытывает ощущение, которое «должен испытать человек, *зарезавший* другого»: «что-то темное и тяжелое внедрилось в самую глубь его сердца» (373). Мотив преступления в «Дыме» распространяется и на образ героини — Ирины Ратмировой. В один из моментов откровения Ирина признается: «...я знаю, что я преступница и что *он* вправе меня убить» [курсив автора] (387).

Взаимосвязь тем игры и преступления на уровне мотивной структуры представлена общими звеньями — *лихорадка*, *озлобленность*, *желтый цвет*.

Но все-таки, о каком преступлении идет речь в тургеневском романе? Ответ находим в высказывании Капитолины Марковны, которая в простоте своей обнаруживает народное представление об опасности нарушения нравственных границ, «долга». Преступление для нее — нарушение *свободы другого* человека, не соображение «по собственной прихоти» (своеволию) «с тем, что каково, мол, *другому!*»: «Это бессовестно... да, это — *преступление*; какая же это свобода!». И тетушка

абсолютно уверена, что это нравственное преступление ведет к реальной гибели человека: «Да ведь вы ее [Таню. — И. С.] убьете, Григорий Михайлович...», «Да, смерть предвижу...» (381). Приближая Литвинова к людям «с *нашими* правилами», Капитолина Марковна, таким образом, пытается вернуть его из мира игроков, существующих по другим, преступно-игровым, правилам: «Брось этот ненавистный Баден-Баден <...> выйди только из-под этого волшебства...» (382).

Таким образом, через тему преступления в контексте общей темы обесценивания человеческой личности в эпоху буржуазных отношений, Тургенев обращается к проблеме утраты между людьми подлинных связей. Именно об этом разрушении межличностных связей писал Ю. М. Лотман, утверждая, что совершению преступления как такового предшествует изменение личности и установки поведения человека: «...психология преступления заключается в превращении другого человека в объект, то есть в отказе ему в праве быть самостоятельным и активным участником коммуникации...», «психологической основой преступления <...> является разрушение коммуникации» [Лотман 2000 (2): 601]. Так лишь средствами в достижении индивидуалистической цели для Германна стали Лиза и старая графиня, для Раскольникова — старуха-процентщица. И в восприятии Литвинова также Таня постепенно начинает опредмечиваться, превращаясь из родственной души в «лицо, *искаженное* и <...> *состаренное* фотографией», в один из *объектов* его прежнего мира, который он приносит в «жертву».

В результате прежнее «я» героя, все дорогое ему прежде — Таня, его начинания и надежды превращаются «в дым и прах», в «*мертвое* прошлое». Его новой правдой, новым законом стала лишь любовь к Ирине — теперь для него она «одно *живое*»: «...эта любовь — весь я; в ней мое будущее, мое призвание, моя святыня, моя родина!» (384). Верх и низ, святое и преступное поменялись местами. Отношения мотивов преступления и игры выявили новые смыслы оппозиции *живой / мертвый*: чем более оживляются для героя «мертвые куклы», тем более чужим и безжизненным кажется ему прежний мир живых.

Внутренний конфликт Литвинова выражается в его метаниях между Ириной и Татьяной, живущими в разных мирах. Поэтому, если Таня кажется Литвинову «доброй, святой», «чистой, благородной, правдивой», «*ангелом-хранителем*», то «прекрасная, лучезарная царица» Ирина превращается в его глазах в *падшего ангела* («грязью осквернены твои белые крылья»). Соответственно Ирина выступает «в своей *черной*, как бы траурной одежде», а Таня в финале — «женщина в *белом*».

Безусловно, одним из основных в романе становится мотив *дыма*, который вынесен в заглавие и тем самым намечает смысловую и структурную доминанту текста.

Характеризуя атмосферу пореформенного общества и внутреннее состояние героя, мотив дыма открыт связям с большинством составляющих мотивной структуры романа: с мотивами театральности (через мотивный вариант «мнимости», «фальши»), с мотивами рулетки (посредством образов повторяемости, случайности, вращения), с мотивами

хаоса («смесь», «спутанность», «темнота», «холод», «пустота», кружение) и т. д.

Что касается взаимосвязи мотива «дыма» с мотивами преступления, здесь для нас интересны наблюдения Н. Л. Зыховской над романом «Преступление и наказание», которая рассматривает мотив «тумана» «как адское наваждение»: это «внутренний туман Раскольников», «неумолимая сила, меняющая, искажающая привычный смысл предметов и явлений» [Зыховская 2000: 13]. Под власть «адского наваждения» попадает и тургеневский герой, которому в финале романа все кажется «дымом» и «скучной игрой», «ненужной» игрой (397).

Выход Литвинова из дыма Бадена и внутреннего тумана воплощен при помощи мотива *дороги*, который проявлен и сюжетно, и символически (герой уезжает по железной дороге, постепенно выбираясь из тумана, клубов дыма и пара, оставляя позади все «баденские знакомые лица»). Но выход из мира «мертвых кукол» дается герою нелегко, во время возвращения «Он не узнавал себя; он не понимал своих поступков, точно он свое настоящее "я" утратил, да и вообще он в этом "я" мало принимал участия», ему казалось, что «он собственный труп везет» (397). Пройдет более двух лет, прежде чем в нем исчезнет «мертвенное равнодушие», и «среди живых» он вновь будет «двигаться и действовать, как живой» (401).

Поэтому мотив дороги у Тургенева связан с ослабленным в финале, но не исчезнувшим мотивом круга. Как заметил М. Ю. Лучников, круг «введен внутрь доминирующего в последних главах романа мотива дороги» [Лучников 1987: 70]. Продолжая мысль исследователя, уточним, что мотивы «круга» и «дороги» (обладающие в романе противоположной оценочностью) в финале находятся в отношениях неслиянности и нераздельности: «круг» уже воспринимается не как принадлежность только профанному миру, но и как жизненная (для героя) и историческая (для России) необходимость, как кризис, обязательный для благополучного разрешения тяжелой болезни.

В «Дыме» Тургенев воссоздает атмосферу всеобщего кризиса, охватывающего каждого представителя переломной эпохи. В финале акцентируется тема судьбы России в эпоху, когда «весь поколебленный быт ходил ходуном, как трясина болотная, и только одно великое слово "свобода" носилось как божий дух над водами» (400). Сходное восприятие переживаемого смутного времени отразил в статье «Современные призраки» М. Е. Салтыков-Щедрин: «Куда идти? Чего искать? Каких держаться руководящих истин? <...> старые идеалы сваливаются с своих пьедесталов, а новые не нарождаются. <...> Никто ни во что не верит, а между тем общество продолжает жить и живет в силу каких-то принципов, тех самых принципов, которым оно не верит» [Салтыков-Щедрин 1968: 385].

Тургенев в своем романе воплотил состояние мира, в котором потеряна цель, смысл жизни, где все окутано дымом. Его герои кружат во тьме, спорят до хрипоты, оказываются во власти страстей, в азарте от одной идеи бросаются к другой; потеряв почву под ногами, сбившись с пути, лихорадочно мечутся в поисках выхода. Жизнь человека правит случай. По-

этому главным героем Тургенева сейчас становится не носитель каких-либо передовых общественных взглядов, а человек «обыкновенный», теряющий и вновь обретающий связь с миром. Духовные силы Литвинова проверяются, казалось бы, традиционным, «тургеневским», способом — любовью незаурядной девушки. Но герой испытывается не любовью чистой Тани, а страстью к Ирине, незаурядность которой иного свойства, любовь которой сопряжена с игрой. Азартом, напряжением игры и проверяется, в конечном счете, герой, проводимый через этапы сюжета «падения-возрождения». Пережив кризис, Литвинов ответил на один из главных вопросов романа, прозвучавший из уст Потугина: «Весь вопрос в том — крепка ли натура?» (274). Натура Литвинова оказалась крепка, он, действительно, оказался «дюжинным» человеком. Поэтому в конце романа мотивы хаоса и смерти вытесняются мотивами света («солнца», белого цвета), а вместо прежнего клубящегося дыма — «легкий ветерок бежит вместе с солнечными лучами по лицу воскреснувшей земли» (401). Герой смог совершить свой свободный выбор, отказавшись быть «зрителем собственной жизни» (384), сумев выбраться из «чертова колеса».

ЛИТЕРАТУРА

- Аюпов И. С.* Роман И. С. Тургенева «Дым» в историко-культурном контексте: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Магнитогорск, 2010. — 22 с.
- Барсукова О. М.* Мотив тумана в прозе Тургенева // Русская речь. — 2002. — № 3. — С. 21–29.
- Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. — 5-е изд., доп. — Киев: NEXT, 1994. — 511 с.
- Беляева И. А.* Система жанров в творчестве И. С. Тургенева. — М.: МГПУ, 2005. — 252 с.
- Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 5. — 406 с.
- Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, 1985. — Т. 28 (Кн. 2). — 616 с.
- Евдокимова О. В.* Эволюция романа-испытания в творчестве И. С. Тургенева (Дворянское гнездо) — «Дым») // Спасский вестник. — 2013. — № 21. — С. 42–47.
- Зыховская Н. Л.* Словесные лейтмотивы в творчестве Достоевского: автореф. ... канд. филол. наук. — Екатеринбург, 2000. — 19 с.
- Курляндская Г. Б.* Художественный метод Тургенева-романиста. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1972. — 344 с.
- Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2000 (1). — С. 150–390.
- Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Пушкин. — СПб.: Искусство-СПБ, 1998. — С. 786–814.
- Лотман Ю. М.* Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПБ, 2000 (2). — С. 583–603.
- Лучников М. Ю.* Мотивы круга и дороги в сюжете «Дыма» И. С. Тургенева // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения: Сб. науч. трудов. — Кемерово: Изд-во КемГУ, 1987. — С. 65–71.
- Ляпина Л. Е.* К поэтике сюжета романа И. С. Тургенева «Дым» // Спасский вестник. — 2013. — № 21. — С. 48–54.
- Манн Ю. В.* Новые тенденции романной поэтики // Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. — М.: Совет. писатель, 1987. — С. 133–154.

Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). — Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. — 208 с.

Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. — 152 с.

Муратов А. Б. И. С. Тургенев после «Отцов и детей» (60-е годы). — Л.: ЛГУ, 1972. — 144 с.

Пумпянский Л. В. «Дым» (Историко-литературный очерк) // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 464–481.

Салтыков-Щедрин М. Е. Современные призраки // Собрание сочинений: в 20 т. — М.: Худож. лит., 1968. — Т. 6. — С. 381–406.

Семухина И. А. «...Поднялась буря, все перемешалось — и те два листа прикоснулись»: бинарность картины мира в романе И. С. Тургенева «Дым» // Тургеневские чтения: сб. статей / науч. ред. Е. Г. Петраш. — М.: Русский путь, 2009. — Вып. 4. — С. 137–148.

Семухина И. А. «Убитые насмерть не мечутся...»: внутреннее слово духовно расколотой личности в поздней романистике И. С. Тургенева («Дым») // Уральский филологический вестник. Сер.: Русская классика: динамика художественных систем. — 2014. — № 3. — С. 100–110.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. — М.: Наука, 1981. — Т. 7. — 560 с.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. — М.: Наука, 1988. — Т. 5. — 640 с.

Уоддингтон П. Творческая история романа «Дым» в свете новых материалов // Русская литература. — 2000. — № 3. — С. 118–143.

Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / пер. с нидерл. В. В. Ошиса. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 352 с.

Чалмаев В. А. И. С. Тургенев. Жизнь и творчество. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1989. — 446 с.

REFERENCES

Ayupov I. S. Roman I. S. Turgeneva «Dym» v istoriko-kul'turnom kontekste: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Magnitogorsk, 2010. — 22 s.

Barsukova O. M. Motiv tumana v proze Turgeneva // Russkaya rech'. — 2002. — № 3. — S. 21–29.

Bakhtin M. M. Problemy tvorchestva Dostoevskogo. — 5-e izd., dop. — Kiev: NEXТ, 1994. — 511 s.

Belyaeva I. A. Sistema zhanrov v tvorchestve I. S. Turgeneva. — M.: MGPU, 2005. — 252 s.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. — L.: Nauka, 1973. — T. 5. — 406 s.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. — L.: Nauka, 1985. — T. 28 (Kn. 2). — 616 s.

Evdokimova O. V. Evolyutsiya romana-ispytaniya v tvorchestve I. S. Turgeneva (Dvoryanskoe gnezdo) — «Dym») // Spasskiy vestnik. — 2013. — № 21. — S. 42–47.

Zykhovskaya N. L. Slovesnye leymotivy v tvorchestve Dostoevskogo: avtoref. ... kand. filol. nauk. — Ekaterinburg, 2000. — 19 s.

Kurlyandskaya G. B. Khudozhestvennyy metod Turgeneva-romanista. — Tula: Priok. kn. izd-vo, 1972. — 344 s.

Lotman Yu. M. Vnutri myslyashchikh mirov // Lotman Yu. M. Semiosfera. — SPb.: Iskusstvo-SPB, 2000 (1). — S. 150–390.

Lotman Yu. M. «Pikovaya dama» i tema kart i kartochnoy igry v russkoy literature nachala XIX veka // Lotman Yu. M. Pushkin. — SPb.: Iskusstvo-SPB, 1998. — S. 786–814.

Lotman Yu. M. Semiotika stseny // Lotman Yu. M. Ob iskusstve. — SPb.: Iskusstvo-SPB, 2000 (2). — S. 583–603.

Luchnikov M. Yu. Motivy kruga i dorogi v syuzhete «Dyma» I. S. Turgeneva // Problemy istoricheskoy poetiki v analize literaturnogo proizvedeniya: Sb. nauch. trudov. — Kemerovo: Izd-vo KemGU, 1987. — S. 65–71.

Lyapina L. E. K poetike syuzheta romana I. S. Turgeneva «Dym» // Spasskiy vestnik. — 2013. — № 21. — S. 48–54.

Mann Yu. V. Novye tendentsii romannoy poetiki // Mann Yu. V. Dialektika khudozhestvennogo obraza. — M.: Sovet. pisatel', 1987. — S. 133–154.

Markovich V. M. I. S. Turgenev i russkiy realistichekiiy roman XIX veka (30–50-e gody). — L.: Izd-vo LGU, 1982. — 208 s.

Markovich V. M. Chelovek v romanakh I. S. Turgeneva. — L.: Izd-vo LGU, 1975. — 152 s.

Murатов A. B. I. S. Turgenev posle «Ottsov i detey (60-e gody). — L.: LGU, 1972. — 144 s.

Pumpyanskiy L. V. «Dym» (Istoriko-literaturnyy ocherk) // Pumpyanskiy L. V. Klassicheskaya traditsiya: Sbranie trudov po istorii russkoy literatury. — M.: Yazyki russkoy kul'tury, 2000. — S. 464–481.

Saltykov-Shchedrin M. E. Sovremennye prizraki // Sbranie sochineniy: v 20 t. — M.: Khudozh. lit., 1968. — T. 6. — S. 381–406.

Semukhina I. A. «...Podnyalas' burya, vse peremeshalos' — i te dva lista prikosnulis'»: binarnost' kartiny mira v romane I. S. Turgeneva «Dym» // Turgenevskie chteniya: sb. statey / nauch. red. E. G. Petrash. — M.: Russkiy put', 2009. — Vyp. 4. — S. 137–148.

Semukhina I. A. «Ubitye nasmert' ne mechtsya...»: vnutrennee slovo dukhovno raskolotoy lichnosti v pozdney romanistike I. S. Turgeneva («Dym») // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Ser.: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem. — 2014. — № 3. — S. 100–110.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 12 t. — M.: Nauka, 1981. — T. 7. — 560 s.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 18 t. — M.: Nauka, 1988. — T. 5. — 640 s.

Uoddington P. Tvorcheskaya istoriya romana «Dym» v svete novykh materialov // Russkaya literatura. — 2000. — № 3. — S. 118–143.

Kheyzinga Y. Homo ludens. Chelovek igraushchiy / per. s niderl. V. V. Oshisa. — M.: EKSMO-Press, 2001. — 352 s.

Chalmaev V. A. I. S. Turgenev. Zhizn' i tvorchestvo. — Tula: Priok. kn. izd-vo, 1989. — 446 s.

Данные об авторе

Ирина Александровна Семухина — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

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

E-mail: slawirsem@mail.ru.

About the author

Semukhina Irina Aleksandrovna, Candidate of Philology, Associate Professor, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

Ю. А. Гимранова
Челябинск, Россия

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «ТУРГЕНЕВСКОЙ ДЕВУШКИ» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Аннотация. Задача статьи — осуществить интертекстуальный анализ ряда современных прозаических текстов, содержащих переработанные образы тургеневских героинь, чтобы уяснить, как изменилось общее понимание сути женского персонажа в художественном тексте, а также показать различия в создании образа героини нового времени в индивидуально-авторской стратегии писателей конца XX — начала XXI века. В. Ерофеев открывает для российского читателя новый вид сильного глубокого женского образа. Его героиня несет в себе черты жертвенности, самоотречения, описанные классиками XIX века. Л. Улицкая значительно перерабатывает тургеневскую Асю, вводя в свой рассказ второстепенного персонажа со схожим именем, добавляет к образу «тургеневской девушки» жажду материального благополучия и абсолютную духовную жесткость. С. Стрельцов исследует проблему становления идеалом: показывает возможность любого человека, даже сироты из далекой Америки, достичь эталонный образ, воспетый классиком. Писатели-постмодернисты В. Курицын и Е. Попов в своих текстах показывают скептическое отношение к тургеневским героиням, иронизируют над ними, считая совершенно устаревшими и ненужными здесь и сейчас. Глубокое художественное исследование классического материала и его переосмысление в качестве ремейка заставляет современных авторов еще раз подчеркнуть «музейность» классики и ее оторванность от жизни в XX–XXI веках.

Ключевые слова: интертексты; современная русская литература; литературные образы; женские образы; переосмысление.

Ju. A. Gimranova
Chelyabinsk, Russia

TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF «TURGENEV'S GIRL» IN MODERN RUSSIAN PROSE

Abstract. The goal of the article is to carry out an intertextual analysis of a number of modern prose texts and their fragments written in the end of XX and the beginning of the XXI centuries. Such an analysis allows to determine if the general understanding of the female image has changed in literature and to show the differences in description of a female character in the works of the writers of the end of XX and the beginning of the XXI centuries. V. Erofeev presents for the Russian reader a new kind of strong deep female image. His heroine bears the features of sacrifice and self-denial employed by the writers of the XIX century. L. Ulitskaya significantly changes Turgenev's Asya; introducing into her story a secondary character with a similar name she adds to the image of the «Turgenev's girl» a thirst for material prosperity and absolute spiritual rigidity. S. Streltsov explores the problems of becoming an ideal: he shows the possibility of any person, even orphans from America, to achieve a standard image praised by Turgenev. Post-modern writers V. Kuritsyn and E. Popov in their texts show skeptical attitudes towards Turgenev's heroines, poke fun at them considering them completely obsolete and unnecessary here and now. A deep study of the classical literature and its remake make contemporary authors once again emphasize the «museum nature» of the classical literature and its isolation from the life of the XX–XXI centuries.

Keywords: intertexts; modern Russian literature; literature images; female images; reconsideration.

Интертекстуальный подход к интерпретации текста, являющийся сегодня одним из самых востребованных в литературоведении, необходим при анализе произведений современной русской литературы. Ведь для утверждения новизны нужно обязательно сопоставить это новое содержание с тем, что уже было сказано. Мысли о Добре / Истине / Красоте, высказанные в классических произведениях, являются основой для формирования мировоззрений всех последующих читателей, среди которых можно выделить круг современных писателей. Отсюда стремление «подумать» о темах, разрешить проблемы и поиграть с сюжетами и образами произведений, являющихся национальным достоянием, вошедшими в историю. Одним из таких образов является образ «тургеневской девушки», вернее его «мифопоэтический стереотип» [Толстая 2014: 294], сложившийся из читательских рецептов текстов И. С. Тургенева.

Женские образы, созданные на страницах произведений И. С. Тургенева, приобрели большую славу с течением времени, нежели какие-то другие. Все они мало отличаются друг от друга, но выгодно выделяются среди всех женских персонажей русской литературы, именно поэтому «тургеневские девушки» приобрели собственное обобщенное название как явление

культуры, как нечто важное для общественной жизни, как стереотип русской женщины. В. В. Набоков писал о героинях Тургенева: «В каждой из них заложены огромная нравственная сила, доброта и не только способность, но, я бы даже сказал, жажда пожертвовать всеми земными упованиями тому, что они считают своим долгом, будь то полное отречение от личного счастья ради высших нравственных идеалов (Лиза) или полнейшая жертва всяким земным благополучием во имя чистой страсти (Наталья). Тургенев окутывает своих героинь своеобразной красотой, мягкой и поэтической, которая обладает особой притягательностью для читателей, что во многом и создало в их представлении высокий образ русской женщины» [Набоков 2015: 99].

При создании «тургеневских девушек» классик значительно дорабатывает образы пушкинских героинь, с их естественными, живыми эмоциями и чувствами. Черты «верного идеала» [Пушкин 1986: 336] Александра Сергеевича Пушкина, Татьяны Лариной, такие как: спокойствие, уверенность, честность, обостренное чувство ответственности, душевное равновесие — все они переходят в гармоничные, наполненные духовной красотой женские персонажи Тургенева. Образ героини своего времени менялся, но

сила духа, воли, обособленность и самостоятельность остались ведущей чертой «тургеневских девушек». Современник Тургенева, Г. Флобер, подчеркивал мастерство классика при создании женских образов: «Одно из ваших качеств — это умение создавать женщин. Они идеальны и реальны в одно и то же время. Они обладают притягательной силой и окружены сиянием» [Флобер 1984: 423]. Исследователь Г. Б. Курляндская характеризует создание знаменитых женских образов так: «Образы тургеневских девушек, нарисованных методом романтической идеализации, заострение идеального содержания их личности, таят в себе огромную энергию нравственного воздействия на читателя» [Курляндская 1994: 308]. При этом в характеристике женских образов присутствует некая двойственность, которую почувствовал еще А. Н. Островский, отмечая в идеальных тургеневских героинях чрезмерную аффективность. О романе «Дворянское гнездо» он писал: «Лиза для меня невыносима: эта девушка точно страдает вогнанной внутрь золотухой» [Островский]. Героини не могут справиться с собственными эмоциями, отсюда чувствительность, глубокие переживания, ощущение обреченности и невозможность счастья¹. Можно предположить, что А. П. Чехов увидел эту особенность и доработал тургеневские черты в своих женских персонажах, представляющих, на наш взгляд, следующий шаг в развитии образа «тургеневской девушки», обладая еще большей решительностью и свободой действий. Е. Д. Толстая в статье «“Тургеневские девушки”»: постромантический портрет и мифопоэтика» подчеркивает, что «девушки Тургенева, в свою очередь, оказываются моделями для целой галереи образов “новых женщин” в европейской и особенно американской литературе» [Толстая 2014: 305]. Следуя за мыслью исследователя, мы приходим к выводу, что современная русская проза, опираясь на стереотип «тургеневской девушки», который сложился в общественной рецепции текстов Тургенева, продолжает создавать образы «новых женщин».

В 90-е годы XX века на первый план выходит девушка, основной целью которой является выживание в тяжелых обстоятельствах меняющегося мира рыночных отношений. Показателен образ Ирины Таракановой в романе одного из самых ярких представителей русского постмодернизма **Виктора Ерофеева «Русская красавица» (1989 г.)**. Название текста раскрывает национальный дискурс, вводит читателя в еще один вариант решения вопроса Русской темы. Главная героиня, являющаяся рассказчицей, «всегда искала любви... хотела любить и быть любимой» [Ерофеев 2005: 120]. Единственный способ выжить в жестоком современном мире — стать жрицей любви. Ирину роднит с «тургеневскими

девушками» способность отречения от себя, преодоления личных интересов, жертвенности с целью обретения высокого, нравственного идеала, счастья. Но, являясь представителем постмодернизма в современном литературном процессе, Ерофеев сознательно иронизирует над таракановским ощущением несовершенства жизни. Героиня решает «стать русской Жанной д'Арк» [Ерофеев 2005: 303], принести себя в жертву Узурпатору, что исправит Россию на трезвую и светлую, а саму Тараканову введет в ранг святых («...я умру, но зато святой стану... на века меня воспоют» [Ерофеев 2005: 303]).

Героиня, в жизни которой «все располагало к тому, чтобы она стала профессиональной проституткой, но этого не произошло» [Улицкая 2006: 250], изображена в повести **Л. Е. Улицкой «Сонечка» (1992 г.)**. Само заглавие вступает в диалог с русской классической литературой, отсылая читателя к текстам Д. И. Фонвизина («Недоросль»), А. С. Грибоедова («Горе от ума»), Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание»), Л. Н. Толстого («Война и мир»), А. П. Чехова («Дядя Ваня»), а также В. Соловьева («Оправдание добра»), П. Флоренского («Имена»). Имя главной героини рассматриваемого текста не просто раскрывается при уточнении его этимологии (София — «мудрость, разумность, наука»), а «вскрывает» пласт классических текстов, значительно обогащая образ, открывая в нем грани, не видимые с первого взгляда, заставляя читателя вдумчиво, тщательно исследовать эти «нити», выходящие за рамки текста.

Л. Улицкая не останавливается в «игре с классикой» на образе Сонечки, второстепенные персонажи также раскрываются через непосредственные отсылки к литературе и истории XIX — XX вв. В данной статье нас интересует образ Яси, сироты польского происхождения, которая становится со временем одним из членов небольшой семьи главной героини. Здесь мы видим явную отсылку к повести «Ася» (1857 г.) И. С. Тургенева.

Имя главной героини очень значимо для Тургенева, ведь Анна («из др.-евр. ханна — “грация, милость”») он заменяет на Ася (в одном из значений Ася — производное от Анастасия, «из греч. *анастасис*, “возрождение, воскрешение”») [Суперанская 2003: 109]), а в конце появляется новая женщина — Анна Николаевна. Игру с именами продолжает Л. Улицкая в своей повести.

Во-первых, современный писатель изменяет в имени героини только одну букву, а именно «А» на «Я». Личное местоимение, выраженное в этой букве, показывает яркое эгоистическое начало. Собственные интересы для Яси стоят на первом месте, поступками руководит лишь желание вкусно поесть, красиво одеться, провести ночь в тепле. С другой стороны, Яся — ясная, светлая, не случайно в ее присутствии все озаряется чем-то белым.

Во-вторых, носит показательный характер смена имени Яся на Яшенька, когда героиня начинает жить с Робертом Ивановичем. А Сонечка, в свою очередь, «теряет» уменьшительно-ласкательный суффикс и мы видим уже Соню, а на последних строках повести перед читателем возникает «толстая усатая старуха Со-

¹ Подробно аффективное поведение рассматривают философы Э. Надточий и С. Зимовец, подчеркивая, что «тургеневские девушки» «не в состоянии совладать с собственной аффективностью, не способны присвоить силы экспрессии, для этого им необходим, в качестве протеза-посредника мужчина, в которого они инвестируют свою либидозную энергию» [Надточий 1999: 25].

фья Иосифовна» [Улицкая 2006: 278]. Эта «подмена» женщин в жизни Роберта Ивановича наглядно представлена подменой суффиксов в именах героинь. Смена наименований служит также обозначением возраста: молодость (Сонечка), зрелость (Соня), старость (Софья Иосифовна). Так как Яся вела взрослую жизнь до обретения семьи (с 12 лет она сама заботилась о себе) в лице Сонечки и Роберта Ивановича, то была изначально «взрослой», сейчас же она снова становится ребенком — Яся превращается в Ясеньку. Мотив утраченного, загубленного детства красной нитью проходит через все повествование Улицкой, отданное истории Яси.

В повести Тургенева жизнь Аси только начинается, она окончила пансион, путешествует, Улицкая же показывает взрослого усталого человека в теле юной Яси. Ей хочется домашнего уюта и спокойствия размеренной семейной жизни. В образе тургеневской Аси «взрослым» является не внешний вид или поведение, а глубина переживаемых чувств — в героине XX века «взрослое» — это рано начатая жизнь женщины, ранняя зрелость и понимание материальной ценности жизни, но не духовной.

Тайна собственного прошлого гнетет обеих героинь, они стыдятся и скрывают его. Обе девушки провели детство с матерями, получая ласку и заботу, а после 12–13 лет, в самый пик пубертатного периода, сложный и тяжелый для становления психики и постепенного взросления человека, их жизнь резко меняется: Асю отдают на воспитание в пансион, а Ясю помещают в детский дом. Этот слом не только места жизни, но и психо-эмоционального фона приводит к некоторой неустойчивости, надломленности всего последующего существования, к спутанности понимания ролей «взрослого-ребенка». Ася и Яся обладают детскими характеристиками в описании внешности, что еще раз подчеркивает их молодость, незнание жизни (у Аси) и духовных ценностей, щедрости, жертвенности (у Яси). Их хочется защитить, помочь им.

Образование обеих героинь незаконченное, неполное, даже скорее обрывочное. Если Ася получала знания от отца, а затем обучалась в пансионе, то Яся бросила сначала школу в детдоме, а потом недоучилась и в вечерней, но много читала, что больше повлияло не на ее образованность, а на подражание книжным героиням «Коленями она двигала так, словно толкала тяжелую ткань длинного вечернего платья, а не задрипанной юбочки...» [Улицкая 2006: 252], «вид имела сдержанно-высокомерный», «придумала себе новое прошлое, с аристократической бабушкой, именем в Польше и французскими родственниками» [Улицкая 2006: 254] (Она «примеряет» на себя роли, так же, как и Ася). Яся говорит короткими отрывистыми фразами: «Один разок и быстренько» [Улицкая 2006: 251], «Ой, тетя Соня! Так вкусно было. Я опять объелась» [Улицкая 2006: 256]. Речевой портрет героини открывает перед читателем только девушку с неразвитой речью, неспособной составлять сложных предложений и разворачивать какие-либо метафоры, что выступает контрастом по отношению к речи и мыслям главной героини Улицкой, Сонечки.

В описании героинь есть показательная разница: Ася смуглая с черными короткими волосами, Яся обладает мраморной белизной кожи, и длинными русыми волосами. Если в тургеневской девушке это служит выделением из толпы барышень и определенным намеком на ее простоту, крестьянское прошлое, то «девушка Улицкой» выделяется наоборот своим образом из прошлого, из тех книг, которые она читает. Эта *особость* подчеркивается и сравнением Яси с прозрачностью стекла: «Прозрачная, вроде отмытого аптечного пузырька», «не гитарная грубость, а стеклянная прелесть маленькой рюмочки», «талия была тоненькая и еще специально утянутая в рюмочку» [Улицкая 2006: 252]. Способность быть легкой, прозрачной и невесомой на вид, как стекло, но при этом твердой, цельноотлитой, выражена Таней, дочерью Сонечки, в восхищенной фразе, обращенной к матери: «Ах, мама, она кажется слабой, воздушной, а сильная — необычайно!» [Улицкая 2006: 249]. С другой стороны, сравнение с холодным и прозрачным стеклом — пустота героини, присутствие формы, но полное отсутствие содержания. Холодность в мире чувств подчеркивается и уподоблением цвета кожи Яси луне и металлу.

Большое значение в описании героинь приобретают и волосы. Почти во всех народностях женским волосам приписывается некая магическая сила (об этом нам говорит множество суеверий), они также являются символом жизненной силы, энергии, стойкости. Когда Яся желает произвести впечатление, приласкать, добиться своего, она распускает густые русые волосы. У Аси же волосы короткие, как у мальчика, с крупными завитками, что наталкивает нас на трактовку столь же необычного, буйного, непокладистого характера.

Обе девушки склонны к театрализации своего поведения, стремятся играть роль, но если у Аси за этим не кроется никакой материальный интерес, то Яся желает показаться лучше, чем она есть, спрятаться за образ, навеянный книгами и мечтами, очаровать этим образом и «идти на захват цели».

«Мифопоэтический стереотип» «тургеневской девушки» подчеркивает силу характера Аси, ее независимость, проявившиеся во время «испытания любовью». Высота нравственности, душевная сила и самопожертвование — вот те характеристики, которые проявляются в Асе. Любви же в жизни героини Улицкой не было. Искренние чувства Яся сначала воспринимает как притворство, и лишь становясь еще одним ребенком для главной героини, начинает понимать самоотречение и альтруизм. Она не знает, не понимает чувственной стороны отношений, для нее закрыта духовная близость между людьми, а нравственные критерии отношений совершенно неясны.

Обе героини отличаются среди прочих персонажей своей нелюдимостью и обособленностью. Ася просто не находит близких по духу людей (только для фрау Луизы делает исключение), Яся же просто не может понять, зачем нужны такие близкие отношения как дружба, она позволяет с собой дружить, позволяет себя любить. Не случайно здесь сравнение Яси и кошки, независимого, самостоятельного и самолюбивого животного.

Проходит ровно сто лет (действие в рассказе Улицкой, отданное повествованию о Ясе — это 50-е гг. XX в.) и образ тургеневской девушки претерпевает значительные изменения. При всей схожести героини принципиально разнятся: подняться над условностями жизни, увидеть за формой содержание, прочувствовать глубину человеческих отношений, всецело отдаться любви, принести себя в жертву ради любимого — тургеневская девушка XX века не может. Нет в ней того революционного духа, нет четких нравственных и этических ориентиров.

Рассказ **Сергея Стрельцова «Тургеневская девушка» (2008 г.)**, вышедший в юбилейном выпуске журнала «Нева», представляет трансформацию образа тургеневской героини уже в начале XXI века. Сергей Стрельцов (1971 г.р.) не является профессиональным писателем, он стал известен после создания мультимедийного учебника английского языка для детей. Рассказ с названием, сразу же отсылающим к произведениям Тургенева, прост по структуре: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и открытая развязка, которую читатель сам должен «дописать».

Диалогическое построение рассказа обогащает изобразительную функцию текста: эмоциональное описание событий, рефлексия персонажей, их точка зрения на происходящее вокруг. Показательным является разговор Сьюзи и Ленина:

— Мы бедные, а бедные должны друг другу помогать, — сказал Ленин и представился: — Николай Николаевич, сын Николая Николаевича и отец Николая Николаевича. Женщины у нас нет, жена моя померла уж года как от рака.

— Я понимаю, — сказала Сьюзи.

— Мне приходится скоморошествовать перед туристами, чтобы хоть как-то прожить. По профессии я физик.

— Врач? — спросила она.

— Нет, ученый, — ответил ей он.

— Делали атомную бомбу, — сказала она, подумав.

— Да, делал. [Стрельцов]

Представления героини о Николае Николаевиче меняются: Ленин — физик — ученый. Эта динамика духовной и психо-эмоциональной жизни помогает Сьюзи осмыслить реалии окружающей ее жизни, понять новый мир — Россию.

Сюжет рассказа Стрельцова динамичен, с постоянной сменой пространственно-временных планов. Знакомство с новыми персонажами разворачивает перед читателем новые «порталы» во времени и пространстве: Сьюзи — Соединенные штаты Америки XXI века, тексты Тургенева, Николаи Николаевичи как бывшие дворяне со своей «вотчиной» и правом жить во флигильке — Россия середины XIX века, Маркс и Ленин — Советский Союз, сын-инвалид Чеченской войны — Россия 90-х годов XX века, «скоморошествовавший» ученый — Россия нулевых годов. Автор насыщает рассказ потенциальными сюжетными линиями, возникающими в диалоге персонажей, но они не развиваются и не объясняются в тексте. У. Эко писал о данной особенности письма в одном из своих исследований: «Читатель приглашается заполнять различные пу-

стоты во фразовых пространствах... На уровне же нарративных структур от читателя ожидаются предсказания-предвидения относительно будущего развития фабулы. Чтобы делать такие предсказания, читатель прибегает к различным интертекстуальным фреймам и совершает среди них инференциальные прогулки-вылазки» [Эко 2016: 502].

Главная героиня — сирота, американка, поэтесса, достигшая уже определенных успехов, но все еще мечтающая стать настоящей писательницей. Сьюзи влюблена в «печально беспечальные, странные» [Стрельцов] тексты И. С. Тургенева, а особенно в образ тургеневской девушки. Портрета главной героини в тексте нет, но намек на грациозность и хрупкость находим в описании «легкой ладони» девушки. У американки стойкий, жизнерадостный характер: «С рождения Сьюзи скиталась по приютам, но ничуть не унывала. В шесть лет она выучила буквы и стала писать стихи» [Стрельцов]. Мечтательность, вера в чудеса и тяга к приключениям уживаются в ней с решительностью, готовностью преодолеть любые преграды, трудолюбием и неординарными способностями (самостоятельно выучила русский язык к 15 годам, была признана поэтом года на сайте poetry.com и получила премию). Роднит с тургеневскими героинями Сьюзи и способность к поступку, преодоление условностей, смелость в жизни. Она готова к трудностям: выйти замуж за инвалида, обрекая себя на существование в тесной квартирке в Новогиреево — ради исполнения своей мечты — стать «тургеневской девушкой». Важно, что Сьюзи не является «тургеневской девушкой», она *желает* ей быть в силу своего характера, склада ума, способностей. Стрельцов показывает, что именно стремление к идеалу и делает возможным его обретение. Показателен выбор национальности Сьюзи: если тургеневские героини всегда русские и сила их воли были скорее национальной чертой русской женщины, то автор современного рассказа акцентирует внимание читателя на том, что все зависит от самого человека, и побороть стереотипы необходимо.

О борьбе с типичностью, со стереотипами, царящими в обществе, писал еще Саша Черный в 1926 г., призывая уделять больше внимания современности, а не анализу прошлого, отсюда и такие строки в одном из его стихотворений без названия, посвященных данной тематике: «Тургеневские девушки в могиле, / Ромео и Джульетта — сладкий бред... / Легенды и подкрашенные были, — / Что нам скрывать — давно простыл их след!» [Черный]. Поэт начала XX века призывает перевернуть страницу и посмотреть «внимательно окрест» [Черный]².

Именно таким и должен быть взгляд на классику, по мнению постмодернистов: побороть, даже уничтожить, стереть из памяти все следы представлений

² В начале XX века существовали разные взгляды на творчество И. С. Тургенева. В отличие от С. Черного, К. Д. Бальмонт восторгается «нежным гением», освещенным «бессмертия нетленным чистым светом» [Бальмонт]. А И. Северянин в стихотворениях «Памяти И. С. Тургенева» (1908 г.) и «Медальоны: Тургенев» (1925 г.) отразил двойственность восприятия образа И. С. Тургенева: беспрекословное преклонение перед талантом классика, сочетающееся с ироничным взглядом на личную жизнь писателя.

прошлого. Образ «тургеневской девушки», данный **Вячеславом Курицыным** в рассказе, содержащем ремейк повести Тургенева «Ася», «**Сухие грозы: зона мерцания**» (1992 г.) демонстрирует эту точку зрения. Классический сюжет подвергается глубокому переосмыслению, сохраняя лишь узнаваемые сюжетные ходы. Обратимся к женскому образу, подвергнутому интертекстуальной переработке в современном тексте.

Курицынская Параша и тургеневская Ася похожи друг на друга, но автор делает акцент на том, что понятие «плохо воспитана» имеют разную коннотацию через сто лет. Так современный писатель подчеркивает нелепые выходки и ненормативную лексику в устах 17-летней девушки. Современная девушка может легко себе позволить высунуть язык, «похотывать» [Курицын 2002: 171]. Автор устами рассказчика характеризует ее так: «воспитание ущербное, деревенское», «дикуватая какая-то», «в ней много самолюбия, недоверчивости, неуклюжего желания быть не хуже, а то и лучше других», «обуреваемая комплексами по Фрейд» и «условиями воспитания по Марксу», «живется ей очень неадекватно», «не может себя она толком замотивировать» [Курицын 2002: 175]. Богатый внешний портрет, данный Тургеневым своей героине, современным автором не сохраняется, остается лишь черта «миловидна». Самоубийство, которое совершают Параша и ее брат (Сидоров), еще раз подчеркивает взгляд постмодернизма на «музейность»³ классики и ее ненужность в современности. Так постмодернизм выносит «приговор классике в целом: либо поместить в музей, либо активно разрушать» [Катаев 2002: 101].

Роман **Евгения Попова «Накануне накануне»** (1993 г.) — еще один постмодернистский текст-ремейк, раскрывающий образ тургеневской девушки конца XX века. Главная героиня, Руся Николаевна, рождена в браке возможно бывшего царя Николая II и наследницы дома Рюриков, носит говорящее имя. Так автор делает зримой, осязаемой метафору, которую И. С. Тургенев «зашифровал» в своем тексте. Елена Стахова, олицетворяя собой Россию, решает, кто нужен ей в будущем, с кем она готова связать свою жизнь. Ее выбор пал на Инсарова, практика, решительного и уверенного в себе, чтущего гражданский долг человека, посвятившего жизнь патриотическим целям. Такие люди нужны России в 60-е годы XIX века, они же нужны нашей Родине и в конце 80-х — начале 90-х гг. XX века, в перестроечное время, когда и происходит действие романа. К такому выводу приходит Попов, раскрывая в социально-бытовом сюжете символический подтекст, как у Тургенева.

Много дословных повторений классического текста мы находим в характеристике героев, что

необходимо Попову для проявления постмодернистской иронии. Сравним:

«Ей недавно минул двадцатый год. Росту она была высокого, лицо имела бледное и смуглое, большие *серые* глаза *под круглыми бровями, окруженные крошечными веснушками*, лоб и нос *совершенно прямые, сжатый рот и довольно острый подбородок*. Ее темно-русая коса спускалась низко на *тонкую шею*» [Тургенев 1980 (6): 182].

«Ей недавно минул двадцатый год. Росту она была *более чем* высокого, лицо имела бледное, имелись у нее также *большие голубые* глаза, лоб, нос, рот, и подбородок. Ее темно-русая коса спускалась низко на *крепкую загорелую шею*» [Попов 2001: 335].

Речевая характеристика героини показывает, что Попов не представляет речь современной девушки без ругательств, жаргонизмов и аргоизмов. («Какая гадость, ханку жрать с утра да на халяву!» [Попов 2001: 326]). В таком описании персонажей автор проявляет иронию, что ни в коем случае не мешает разглядеть философский подтекст о борьбе счастья и долга в душе настоящего гражданина.

Общее патриотическое дело и чувства несоместимы, от этого герои испытывают муки совести, ведь сделать выбор тяжело. Таким образом, Попов показывает трагизм жизни, который находит выражение в уменьшении и затем исчезновении Инсарова, а также в драматической пропаже Елены и Руси. Роман Попова, переписывая классический текст, сам приобретает некий налет каноничности, так как описывает вечные искания человечества.

Таким образом, в рассмотренных нами текстах, принадлежащих различным направлениям и отличающихся по степени художественности (что позволило нам взглянуть на проблему в ее разнообразии), мы находим тургеневский интертекст, который выражается в креативной рецепции произведений классика. Современные авторы трансформируют образ «тургеневской девушки», осовременивают его, помещая в другой хронотоп. Сегодняшней героине приходится не просто жить и задумываться о смысле своего существования, а выживать, приспосабливаясь, находить себе место в изменчивых рыночных отношениях. При этом такие черты, как самоотверженность, сила духа и воли, обособленность и чистота эмоций, остаются ведущими в героинях, что делает их узнаваемыми через века. Сочетание внешней хрупкости и четкого, трезвого ума остаются в «тургеневских девушках» даже спустя век. Писатели-реалисты (Улицкая, Стрельцов) используют черты тургеневских героинь для более точного отражения действительности, выводя образ XIX века в будущее. Если Улицкая подчеркивает отсутствие нравственности в «тургеневской девушке» середины XX века, то Стрельцов показывает, что достичь идеала может каждый, нужно только проявить волю и настойчивость. Постмодернисты (Ерофеев, Попов, Курицын) намеренно обыгрывают классический образ, «разбирают» его на детали, чтобы посмотреть, как он сделан, собрать и внедрить в канву своего произведения, доказывая тем самым, что «традицию не разрушить» [Катаев 2002: 100].

³ В. Б. Катаев в своем исследовании «Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма» приводит следующую цитату действующего теоретика постмодернизма Вяч. Курицына: «Русская литература закончилась вместе с Россией. Живое органическое продолжение традиций невозможно. Мы потеряли это чудо навсегда. Мы не в состоянии уже слиться с ним в живом немужейном соитии» [Катаев 2002: 99].

ЛИТЕРАТУРА

Бальмонт К. Д. Памяти И. С. Тургенева [Электронный ресурс] // Поэты Серебряного века. — Режим доступа: <http://slova.org.ru/balмонт/pamjatiturgeneva/> (дата обращения: 05.03.2018).

Ерофеев В. Русская красавица. — М.: Зебра Е, 2005. — 318 с.

Катаев В. Б. Игра в осколки: Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. — М.: Изд-во МГУ, 2002. — 252 с.

Курицын В. Семь проз: Рассказы, повести. — СПб.: Амфора, 2002. — 397 с.

Курляндская Г. Б. Эстетический мир И. С. Тургенева. — Орел: Изд-во гос. телерадиовещат. компании, 1994. — 343 с.

Набоков В. Лекции по русской литературе. — М.: Азбука, 2015. — 384 с.

Надточий Э. Топологическая проблематизация связи субъекта и аффекта в русской литературе (Из философских наблюдений над эволюцией поэтики золотухи) // Логос. — 1999. — № 2. — С. 24–42.

Островский А. Н. А. Н. Островский в воспоминаниях современников [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Мошкова. — Режим доступа: http://www.azlib.ru/o/ostrovskij_a_n/text_0820.shtml (дата обращения: 17.10.2017).

Попов Е. Накануне накануне: роман, повести. — М.: ЗАО «ЛГ Информэйшн Груп»; ЗАО «Издательский дом Гелеос», 2001. — 448 с.

Пушкин А. С. Сочинения: в 3-х т. — М.: Худож. Лит., 1986. — Т. 2. Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. — 527 с.

Стрельцов С. Тургеневская девушка [Электронный ресурс] // Портал Журнальный зал. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/10/se8.html> (дата обращения: 10.10.2017).

Суперанская А. В. Словарь русских личных имен. — М.: Изд-во «Эксмо», 2003. — 544 с.

Толстая Е. Д. «Тургеневские девушки»: постромантический портрет и мифопоэтика // Сборник «Избранные труды ХЛП Международной филологической конференции». — СПб., 2014. — С. 294–305.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. — М.: Наука, 1980. — Т. 5. — 640 с.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. — М.: Наука, 1980. — Т. 6. — 395 с.

Улицкая Л. Бедные, злые, любимые: Повести. Рассказы. — М.: Изд-во «Эксмо», 2006. — 384 с.

Флобер Г. О литературе, искусстве в писательском труде. Письма, статьи: в 2-х т. — М.: Художественная литература, 1984. — 500 с.

Черный С. Стихотворения и поэмы [Электронный ресурс] // Электронная библиотека Profilib. — Режим доступа: <https://profilib.com/chtenie/135919/sasha-chernyy-tom-2-emigrantskiy-uezd-stikhotvoreniya-i-poemy-1917-1932-lib-22.php> (дата обращения: 12.10.2017).

Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. — М.: Corpus, 2016. — 640 с.

REFERENCES

Bal'mont K. D. Pamyati I. S. Turgeneva [Elektronnyy resurs] // Poety Serebryannogo veka. — Rezhim dostupa: <http://slova.org.ru/balмонт/pamjatiturgeneva/> (data obrashcheniya: 05.03.2018).

Erofeev V. Russkaya krasavitsa. — M.: Zebra E, 2005. — 318 s.

Kataev V. B. Igra v oskolki: Sud'by russkoy klassiki v epokhu postmodernizma. — M.: Izd-vo MGU, 2002. — 252 s.

Kuritsyn V. Sem' proz: Rasskazy, povesti. — SPb.: Amfora, 2002. — 397 s.

Kurlyandskaya G. B. Esteticheskiy mir I. S. Turgeneva. — Orel: Izd-vo gos. teleradioveshchat. kompanii, 1994. — 343 s.

Nabokov V. Lektsii po russkoy literature. — M.: Azbuk, 2015. — 384 s.

Nadtochiy E. Topologicheskaya problematizatsiya svyazi sub"ekta i affekta v russkoy literature (Iz filosofskikh nablyudeniye nad evolyutsiye poetiki zolotukhi) // Logos. — 1999. — № 2. — S. 24–42.

Ostrovskiy A. N. A. N. Ostrovskiy v vospominaniyakh sovremennikov [Elektronnyy resurs] // Elektronnyaya biblioteka Moshkova. — Rezhim dostupa: http://www.azlib.ru/o/ostrovskij_a_n/text_0820.shtml (data obrashcheniya: 17.10.2017).

Popov E. Nakanune nakanune: roman, povesti. — M.: ZAO «LG Informeyshn Grup»; ZAO «Izdatel'skiy dom Geleos», 2001. — 448 s.

Pushkin A. S. Sochineniya: v 3-kh t. — M.: Khudozh. Lit., 1986. — T. 2. Poemy; Evgeniy Oegin; Dramaticheskie proizvedeniya. — 527 s.

Strel'tsov S. Turgenevskaya devushka [Elektronnyy resurs] // Portal Zhurnal'nyy zal. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/10/se8.html> (data obrashcheniya: 10.10.2017).

Superanskaya A. V. Slovar' russkikh lichnykh imen. — M.: Izd-vo «Eksmo», 2003. — 544 s.

Tolstaya E. D. «Turgenevskie devushki»: postromanticheskiy portret i mifopoetika // Sbornik «Izbrannye trudy XLP Mezhdunarodnoy filologicheskoy konferentsii». — SPb., 2014. — S. 294–305.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 18 t. — M.: Nauka, 1980. — T. 5. — 640 s.

Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 18 t. — M.: Nauka, 1980. — T. 6. — 395 s.

Ulitskaya L. Bednye, zlye, lyubimye: Povesti. Rasskazy. — M.: Izd-vo «Eksmo», 2006. — 384 s.

Flober G. O literature, iskusstve v pisatel'skom trude. Pis'ma, stat'i: v 2-kh t. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1984. — 500 s.

Chernyy S. Stikhotvoreniya i poemy [Elektronnyy resurs] // Elektronnyaya biblioteka Profilib. — Rezhim dostupa: <https://profilib.com/chtenie/135919/sasha-chernyy-tom-2-emigrantskiy-uezd-stikhotvoreniya-i-poemy-1917-1932-lib-22.php> (data obrashcheniya: 12.10.2017).

Eko U. Rol' chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta. — M.: Corpus, 2016. — 640 s.

Данные об авторе

Юлия Александровна Гимранова — аспирант кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск).

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

E-mail: J5G@mail.ru.

About the author

Julia Aleksandrovna Gimranova, Post-graduate Student, Department of Literature and Method of Teaching Literature, South Ural State Humanitarian Pedagogical University (Chelyabinsk).

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ

УДК 81'27
ББК Ш100.3

ГСНТИ 16.21.29

Код ВАК 10.02.19

Я. Галло

Нитра, Словацкая Республика

КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА

Аннотация. Статья посвящена изучению проблематики одного из «центризмов», актуальных для человеческой экзистенции, — антропоцентризма в лексическом пространстве как перспективы языковой картины мира. В работе отмечаются три аспекта проявления антропоцентризма в языке: на лексическом уровне, на уровне фразеологии и на уровне категории оценочности, выражаемой в языке. Обсуждается проблема закрепления антропоцентризма в языке, освещенная польскими исследователями А. Пайзиньской и Р. Токарским. Рассматриваются четыре базовые категории, отражающие структуру естественного мира: пространство — время — множество и степень — интенсивность. В качестве доказательства проявления антропоцентризма в языке в осмыслении указанных категорий приводятся примеры метафорических выражений из разных славянских языков: словацкого, польского, русского. Идее отражения антропоцентризма в языке, который проявляется на уровне метафорических выражений и репрезентируется в виде оценочных суждений посредством «очеловеченных» сравнений, дается философское обоснование, заключающееся в представлении о том, что человеку изначально свойственно познавать окружающий мир и самоё себя сквозь призму собственного «Я»: в частности — сквозь призму физически ощутимого тела, сквозь призму собственных чувств, впечатлений и оценок.

Ключевые слова: антропоцентризм; антропоморфизм; тело; человек; языковая картина мира.

J. Gallo

Nitra, Slovak Republic

COGNITIVE ASPECTS OF ANTHROPOCENTRIC MODELING LINGUISTIC WORLDVIEW

Abstract. The paper deals with the issue of one of centrisms — anthropocentrism in lexical space as a perspective of linguistic worldview. The article discusses three aspects of anthropocentrism in the language: at lexical level, at phraseological level, and at the level of evaluation category expressed in the language. The issue of anthropocentrism in language in the framework of Polish phraseology according to A. Pajdzińska and R. Tokarski is discussed. The research of four basic categories reflecting the structure of natural world: space — time — quantity and degree — intensity is undertaken. As a proof of anthropocentrism in language in the comprehension of these categories, examples of metaphorical expressions from different Slavic languages are given: Slovak, Polish, and Russian. Philosophical justification is given to the idea of anthropocentrism in a language that manifests itself at the level of metaphorical expressions and is represented in the form of value judgments by means of «humanizing» comparisons, consisting in the notion that it is natural for a person to know the world around them through a prism of their own self, in particular through the prism of a physically perceptible body, through the prism of their own feelings, impressions and assessments.

Keywords: anthropocentrism; anthropomorphism; body; person; language worldview.

Введение. Центром мира, центром, определяющим человеческую перспективу, является человеческое, субъективно проживаемое тело: тело определённой величины, структуры, пропорций, со специфически образующимися и работающими органами, оснащёнными человеческими чувствами и восприимчивостью. Принципиальная задача телесности в человеческой когниции выражена заглавием книги М. Джонсона *The body in the mind* — «Тело в мыслях» [Johnson 1987]. Проявлением антропоцентризма языка становятся в таком случае и концептуальные схемы (*image schemas*) Д. Лакоффа и М. Джонсона, относящиеся к нашей телесности и закреплённости в пространстве: сосуд (*container*) или схема внутри — на улице, дальше схемы центр и окраина, целое и часть, путь, цикл и др. [ср. Johnson 1987; Lakoff, Johnson 1999].

Принципиальная для человека задача — осмысление тела и человеческой перспективы в языке (и в более глубоких структурах, на которые языковые выражения указывают) — отражается главным образом в словарном запасе любого языка мира. Таким образом, **принцип антропоцентризма**, предполагающий признание ведущей роли человека

в организации и использовании языка, является одним из фундаментальных принципов, действующих при когнитивном освоении мира человеком [см. подробнее о принципах: Дзюба 2015: 78–81].

Язык действительно сам по себе антропоцентричен, он представляет собой картину мира такой, как она кажется человеку, в каком виде она существует для человека. Человек стоит в центре языка и это проявляется во многих отношениях. Языковая картина мира [см. Алефиренко, Корина 2011: 110–124; Корина 2014; Kováčová 2015a: 171–187], имеющая своё основание в антропоцентризме, относится (первично в своей основной позиции) собственно к миру естественному. Она связана с контекстами ежедневной жизни. Согласно словацким исследователям Я. Соколовой и Н. Кориной, антропоцентризм «представляет собой совокупность свойств языка, обусловленную тем, что вещи и явления мира человек познаёт с точки зрения своих предпочтений. В лингвистике не случайно бытует мнение, что лексический фонд любого естественного языка имеет две доминанты: человек и мир. Поэтому в любом языке содержатся лексические выражения, изначально связанные с человеком: наименования человека,

наименования частей тела, наименования физических и психических качеств, наименования артефактов и т. д.» [Соколова, Корина 2013: 41]. Похожее мнение высказала в своей научной статье и З. Ковачова. По ее мнению, «в смысле антропоцентризма как основного постулата когнитивной лингвистики человек является центром языкового события и сходным образом сам по себе становится меркой или инструментом выражения нескольких существей» [2015b: 169–170].

Обсуждения и результаты. Антропоцентризм, однако, не значит только *body in the mind*, даже если имеет в человеческой телесности бесспорно свою основу. Ведь что другое, как не тело, основывает нашу расположенность и перспективу — место, где стоим (собственными ногами) и оттуда смотрим в мир (собственными глазами)? Это перспектива ни птичья, ни лягушечья, а именно человеческая. Продемонстрируем это положение некоторыми примерами.

1. Метафоричность языка как отражение антропоцентризма. Выражением антропоцентризма является известный факт, что в основе многих лексикализованных метафор стоят названия частей человеческого тела (т. н. соматизмы): *hrdlo fľaše* — *горлышко бутылки*; *ucho džbánu* — *ручка кувшина*; *hlávka cesnaku* — *головка чеснока*; *ruka zákona* — *рука закона*. И среди глаголов изобилуют переносными значениями те, которые обозначают основные человеческие телесные положения или движения: *stáť* — *стоять*; *sedieť* — *сидеть*; *ležať* — *лежать*; *ísť* — *идти*; *bežať* — *бежать*; *niešť* — *нести*. *Stoim* можно сказать не только о человеке, но, напр. также о любом объекте (стол, шкаф, чашка на столе) или о погоде, *лежит* снег на полях, *идут* или *не идут* часы, *бежит* время...

2. Оценочность как проявление антропоцентризма в языке. Однако ещё более глубокое закрепление антропоцентризма в языке обнаружим, согласно А. Пайдзиньской [1990] и Р. Токарскому [1991 b], если исследуем *оценку*, присутствующую в разнообразных языковых выражениях. Оказывается, что в языке представляет собой наиболее высокую оценку именно человек (и его «человеческие» качества). Что является человеческим, то является и хорошим. Ряд переносных значений и фразем, например, исходит из оппозиции «человек — животное», причём это «зверинное» является в сравнении с «человеческим» всегда отрицательным (*buďme ľudmi* — *быть нам людьми*; *konečne sa cítil ako človek* — *в конце концов он чувствовал себя как человек*; *správať sa neľudsky / ľudsky* — *вести себя не по-человечески / по-человечески*; *(ne)správať sa ako človek* — *вести себя не по-человечески*; *správať sa ako zvieratá, ako dobytok* — *вести себя как животное, как скотина*; *neľudské* — *зверинное* — *beštiálne zaobchádzanie* → *нечеловеческое* — *животное* — *зверское обращение и др.*). Можно привести в пример также частые пренебрежительные выражения, грубые просторечия, относящиеся план содержания выражения к звериному миру (*krava* — *корова*; *hus* — *гусыня*, *osol* — *осёл*; *krysa* — *крыса*) и др. Сравнить можно также депрещивный характер первично «зверинных» выражений, если они употреблены о человеке (*žrať* — *жрать*; *zdochnúť* — *подохнуть*; *pelech* — *лого-*

вище). Хотя ласковыми являются некоторые звериные уменьшительные слова (*kocúrik* — *котик* и *mačička* — *кошечка*; *myška* — *мышка*; *vtáčik* — *птичка*; *chrobáčik* — *жучок*), однако неуменьшительные названия этих животных (ср. *myš* — *мышь*; *vták* — *птица*; *chrobák* — *жук*) в связи с человеком (может быть за исключением *mačička* — *кошечка*) большей частью никаких положительных коннотаций не несут.

3. Проявление антропоцентризма во фразеологии. А. Пайдзиньская делает акцент на **антропоцентрическом характере фразеологии**. Фразеология свидетельствует о характере языковой картины мира весьма принципиально. Основными координатами языковой картины мира можем понимать концептуальные схемы Лакоффа и Джонсона, а также и ориентировочные метафоры, исходящие из трёх размеров: **наверху** — **внизу** (например: *Hlavu hore!* — *Выше голову!*; *Nevešaj hlavu!* — *Не вешай голову!*); **вперед** — **сзади** (например: *Byť pozadu [s niečím, v niečom, za niečím, za niekým]* — *быть [идти, тащиться, плестись, оказаться] в хвосте*) [см. Stěpanova, Svašková, Arkhangelska 2016: 43–48] и **направо** — **налево** (например: *Neobzerat' sa ani vľavo ani vpravo* — *действовать без оглядки*).

Своё научное сочинение об антропоцентричности польской фразеологии А. Пайдзиньская разделяет на четыре части, которые показывают структуру естественного мира: пространство — время — множество и степень — интенсивность.

Что касается отношений **пространства**, то исходным пунктом и перспективой вновь является человек в своей телесности. Если должна быть выражена пространственная близость, в польском языке используется (то же в других славянских языках) главным образом название трёх частей тела: **носа**, **руки** и **бока**, напр. *niekto nám zabuchne dvere pred nosom* — *кто-нибудь нам захлопнет дверь прямо перед носом*; *mať niečo po ruke* — *иметь под рукой*; *kráčal s pekným dievčaťom po boku* — *шагал с красивой девушкой рядом*. Немало таких выражений в русском языке: *находиться под самым носом*, *нос к носу* (т. е. вблизи), *рукой подать* (т. е. находиться недалеко), *жить бок о бок*, *быть под боком* (т. е. совсем рядом) и мн. др.

Время обычно понимается в категориях пространственных. Ряд слов относится одновременно к пространству и времени (ср. напр. *pred* — *перед*, *po* — *после*, *v* — *в*, *okolo* — *возле*, *dlhý* — *длинный*, *krátky* — *короткий*, *začiatok* — *начало*, *koniec* — *конец*): ср. *boli v lese* — *мы были в лесу* и *stalo sa to v júli* — *это случилось в июле*. *Начало* и *конец* может иметь верёвка, но также дорога (в обоих значениях, конкретном и абстрактном) или лекция, и это всё может быть *длинное* или *короткое*. Упомянем также о временном значении первично пространственных предлогов: *je to pred mnou* — *это передо мною*; *mám pred sebou skúšku* — *уž je to za mnou* → *передо мной экзамены* — *это уже у меня за плечами* и т. п. И вновь об антропоцентризме свидетельствуют многочисленные соматизмы, отражающие временные значения, ср.: *быть на носу* (т. е. приближаться — о времени), *нос не дорос* (о молодости для какого-либо

дела), сделать что-либо *на скорую руку* (т. е. очень быстро) и др.

Множество и **степень** также нередко выражаются при помощи слов, обозначающих части тела: *spočítat niečo na prstoch jednej ruky* (málo) — *можно по пальцам пересчитать* (мало); *mať niečoho po krk* — *быть чем-нибудь сытым по горло* и *nad hlavu* (mnoho — a nepríjemného) — *быть сытым по горло* (много — и неприятного)).

Категория **интенсивности** проявляется посредством лексических маркеров, обозначающих сома-тизмы, ср.: *увести из-под носа, перед самым носом* (т. е. в непосредственной близости), *кровь из носа* (т. е. обязательно, любой ценой); *как рукой сняло* (т. е. быстро, внезапно), *держать руку на пульсе* (быстро реагировать) и др.

Человеческое тело тщательно осмыслено, в результате чего человек оказывается «вхожим» в язык и сам мир, как об этом свидетельствуют многочисленные языковые факты, отражающие фрагменты языковой картины мира.

Следует заметить, что с понятием антропоцентризма языковой картины мира тесно связано понятие **антропоморфизма**. Отчетливо заметна тенденция «очеловечивать» (т. е. наделять человеческими характеристиками иные объекты реального мира) не только животных (*mačka sa nazlostila* — *кошка рассердилась*; *pes žiarli* — *собака ревнует*), но и неживые объекты, вещи, приборы и под. (*например: práčka zatiaľ dobre slúži* — *стиральная машина пока хорошо служит*; *stroj štrajkuje* — *машина бастует*; *vysávač vypovedal službu* — *пылесос перестал действовать*; *čo mi to ten počítač zasa robí* — *что мне этот компьютер опять делает*) или части тела (*neposlúcha ho srdiečko* — *не слушает его сердечко*), или болезни (*skolila ho chrípka* — *свалил его грипп*). Характеризуя погоду и явления природы, мы часто используем лексические единицы, первично назначенные человеческим субъектам (*slnko sa smeje* — *солнце смеётся*; *je zamračené* — *пасмурно*; *uplakaný deň* — *плаксивый день*).

Заключение. Языковая картина мира является, если следовать философии Хайдеггера, выражением экзистенциальных категорий. В языковой картине мира и посредством её структур раскрываются конститутивные моменты человеческой жизни (например: бытие в мире, забота и устраивание, событие, злободневность, тревога, радость, впадение, возможность, проектирование будущего, решение, смерть, и, конечно, понимание и речь) [ср. Heidegger 1996, passim].

Циклы человеческой жизни задаёт Солнце и движение Земли — день и ночь, темнота и свет, сон и бодрствование; чередование времён года, новые и новые «подростание и задний ход» Луны. Солнце с давних пор человек видит утром *восходящим*, в обеденное время *стоящим высоко* и вечером *саждающимся за горизонт*. С другой стороны, и сам человек *работает днём и ночью, с темноты до темна, от зари до зари*. Таким образом, человек, будучи частью этого мира, осознавая, что его жизнь обусловлена явлениями этого мира, видит этот мир через самоё себя и таким образом согласует свое бытие с

экзистенцией объективного мира. Всё это имеет свою **языковую размерность**, происходит в значительной мере в связи с языком или с речью, или точнее посредством неё. «Всё, что является человеческим, должны были бы принимать как высказанное», — пишет Гадамер [ср. Gadamer 1999: 29], если речь идёт о межчеловеческой коммуникации, об образе и толковании мира или об области отношения к тому, что невозможно схватить органами чувств. Человек побуждён к тому, чтобы все вокруг и самоё себя осмыслить по-человечески и выразить на доступной для себя основе — то есть посредством языка, то есть высказать.

ЛИТЕРАТУРА

Алефиренко Н. Ф., Корина Н. Б. Проблемы когнитивной лингвистики. — Nitra: Universitet Konstantina Filozofa v Nitre, 2011.

Дзюба Е. В. Лингвокогнитивная категоризация в русском языковом сознании: монография. — Екатеринбург: Уральский гос. пед. университет, 2015. — 286 с.

Gadamer H. G. *Člověk a řeč*. — Praha, 1999.

Heidegger M. *Das Ding — Věc; Die Sprache — Řeč; Dichterisch wohnet der Mensch — Básnický bydlí člověk // Básnický bydlí člověk*. — Praha, 1993. — S. 6–35; 42–75; 76–103.

Heidegger M. *Bytí a čas*. — Praha, 1996.

Johnson M. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. — Chicago; London, 1987.

Korina N. i kol. *Jazyková jartina mira i kognitivnyje priority jazyka*. — Nitra: Universitet Konstantina Filozofa v Nitre, 2014.

Kováčová Z. *Jazyk a (po)rozumienie z aspektu kognitívnej lingvistiky*. — Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2015 a.

Kováčová Z. *K otázke posesívneho dátivu ako kategórii aspektu v kontexte lingvokognitívistického chápania posesívnosti na porovnaní španielskeho a slovenského jazyka // Slovenčina v kontexte slovanských a neslovanských jazykov*. — 2015 b. — S. 169–180.

Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*. — New York, 1999.

Pajdzińska A. *Antropocentryzm frazeologii potocznej // Etnolingwistyka*. — 1990. — S. 59–68.

Pčola M. *Za hranicami fikčného rozprávania. Interpretáčnе pristupy k umeleckým a mimoumeleckým typom narácie*. — Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016.

Sokolová J. *Tri aspekty verbálneho textu*. — Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012.

Sokolova J., Korina N. *Človek — Jazyk — Diskurs*. — Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2013.

Štěpanova L., Svašková M., Arkhangelska T. *Obraz človeka vo frazeologii = Člověk ve frazeologii: výkladový slovník, tezaurus*. — Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016.

Tokarski R. *Człowiek w definicji znaczeniowej słowa // Przekład Humastyczny*, 1991b. — № 3–4. — S. 131–140.

Vaňková I., Nebeská I., Saicová-Řimalová L., Šlédrová J. C. *Co na srdci, to na jazyku. Kapitoly z kognitivní lingvistiky*. — Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005.

REFERENCES

Alefirenko N. F., Korina N. B. *Problemy kognitivnoy lingvistiky*. — Nitra: Universitet Konstantina Filozofa v Nitre, 2011.

Dzyiba E. V. *Lingvokognitivnaya kategorizatsiya v russkom yazykovom soznanii: monografiya*. — Ekaterinburg: Ural'skiy gos. ped. universitet, 2015. — 286 s.

- Gadamer H. G.* Člověk a řeč. — Praha, 1999.
- Heidegger M.* Das Ding — Věc; Die Sprache — Řeč; Dichterisch wohnet der Mensch — Básnický bydlí člověk // Básnický bydlí člověk. — Praha, 1993. — S. 6–35; 42–75; 76–103.
- Heidegger M.* Bytí a čas. — Praha, 1996.
- Johnson M.* The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason. — Chicago; London, 1987.
- Korina N. i kol.* Jazykovaja kartina mira i kognitivnyje priority jazyka. — Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2014.
- Kováčová Z.* Jazyk a (po)rozumenie z aspektu kognitívnej lingvistiky. — Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2015 a.
- Kováčová Z.* K otázke posesívneho datívu ako kategórii aspektu v kontexte lingvokognitívneho chápania posesívnosti na porovnaní španielskeho a slovenského jazyka // Slovenčina v kontexte slovanských a neslovanských jazykov. — 2015 b. — S. 169–180.
- Lakoff G., Johnson M.* Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought. — New York, 1999.

Данные об авторе

Ян Галло — кандидат филологических наук, доцент, Университет им. Константина Философа в Нитре, Философский факультет, Кафедра русистики (Нитра).
 Адрес: 94901, Словацкая Республика, Нитра, Голлого, 8.
 E-mail: jgallo@ukf.sk.

About the author

Ján Gallo, Associate Professor, Constantine the Philosopher University in Nitra, Faculty of Arts, Department of Russian Studies (Nitra).

- Pajdzińska A.* Antropocentryzm frazeologii potocznej // Etnolingwistyka. — 1990. — S. 59–68.
- Pčola M.* Za hranicami fikčného rozprávania. Interpretáčné prístupy k umeleckým a mimoumeleckým typom narácie. — Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2016.
- Sokolová J.* Tri aspekty verbálneho textu. — Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012.
- Sokolova J., Korina N.* Čelovek — Jazyk — Diskurs. — Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2013.
- Stěpanova L., Svašková M., Arkhangelska T.* Obraz čeloveka vo frazeologii = Člověk ve frazeologii: výkladový slovník, tezaurus. — Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016.
- Tokarski R.* Człowiek w definicji znaczeniowej słowa // Przekład Humastyczny, 1991b. — № 3–4. — S. 131–140.
- Vaňková I., Nebeská I., Saicová-Římalová L., Šlédrová J.* Co na srdci, to na jazyku. Kapitoly z kognitivní lingvistiky. — Praha: Nakladatelství Karolinum, 2005.

И. В. Плотников
Екатеринбург, Россия

КОНЦЕПТЫ «ПАМЯТЬ» И «ЯЗЫК» В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ И. БРОДСКОГО «ЧАСТЬ РЕЧИ»

Аннотация. В статье рассматривается проблема отражения в поэтическом тексте индивидуально-авторской языковой картины мира посредством концептуальной метафоры. Целью исследования является анализ развития мыслеобразов в поэзии Иосифа Бродского, предмет изучения — метафорическая репрезентация концептов ПАМЯТЬ и ЯЗЫК в поэтическом цикле Иосифа Бродского «Часть речи». Методом фреймового анализа описываются когнитивные метафорические модели, представляющие одни из ключевых концептов в структуре индивидуально-авторской языковой картины мира поэта. В результате исследования получены выводы о развитии мыслеобразов, связанных с данными концептами, и об их восприятии в анализируемом произведении. Было выявлено, что динамика метафорического проецирования концептов ПАМЯТЬ и ЯЗЫК в поэтическом цикле Иосифа Бродского «Часть речи» соответствует динамике всего произведения, а также общему пути развития поэтики автора, который можно условно обозначить как путь «от романтизма к рационализму». Полученные в результате исследования выводы могут быть применены в работе над переводами произведений Иосифа Бродского, в филологических исследованиях, направленных на изучение концептуального содержания произведения, а также при изучении метафорической репрезентации концептов ПАМЯТЬ и ЯЗЫК в других произведениях автора.

Ключевые слова: метафорические модели; языковая картина мира; концепты; память; поэтическое творчество.

I. V. Plotnikov
Eraterinburg, Russia

THE CONCEPTS «MEMORY» AND «LANGUAGE» IN BRODSKY'S POETIC CYCLE «PART OF SPEECH»

Abstract. The article deals with the problem of reflection in the poetic text of the individual author's language worldview through a conceptual metaphor. The aim of the study is to analyze the development of thought patterns in the poetry of Joseph Brodsky, the subject of study is the metaphorical representation of the concepts MEMORY and LANGUAGE in the cycle of Joseph Brodsky's poems «Part of Speech». The cognitive metaphorical models that represent one of the key concepts in the structure of the individual author's language worldview are described with the method of frame analysis. As a result of the research, conclusions on the development of thought images associated with these concepts and their perception in the analyzed work were obtained. It was found that the dynamics of the metaphorical projection of the concepts MEMORY and LANGUAGE in the cycle of Joseph Brodsky's poems «Part of Speech» corresponds to the dynamics of the whole work, as well as to the general way of development of the poetics of the author, which can be conditionally designated as the path «from romanticism to rationalism». The conclusions obtained as a result of the research can be applied in the work on translations of Joseph Brodsky's works, in philological studies aimed at conceptual content of the work analysis, as well as in studying the metaphorical representation of the MEMORY and LANGUAGE concepts in other works of the author.

Keywords: metaphorical models; language worldview; concepts; memory; poetry writing.

Введение

Творчество Иосифа Бродского — объект исследования многих ученых по всему миру. Проблемами соотношения биографии поэта и его творчества занимались Й. Кюст [Кюст 2004], С. Турома [Turoma 2013], Б. Янгфельдт [Янгфельдт 2016]. Предметом изучения Д. Макфадьена [Macfadyen 2000], Д. Б. Платта [Платт 2004] стала проблема соотношения творчества Бродского с творчеством других поэтов. А. В. Трифонова [Трифопова 2014], С. А. Шевченко [Шевченко 2012] занимались изучением языковой картины мира Бродского. Отдельного внимания со стороны литераторов и ученых заслуживает поэтический цикл И. Бродского «Часть речи», который стал объектом исследований А. В. Науменко [Науменко 1994], Ю. Пярли [Пярли 1996], Е. Семенов [Семенова 2001], В. И. Козлова [Козлов 2010].

Поэтический цикл «Часть речи» занимает особое место в творчестве Бродского и в русской поэзии XX века, он стоит в основе сразу двух сломов. Данное произведение делит все творчество Бродского на два больших периода: до эмиграции и после нее; при этом сам цикл едва ли может быть однозначно отнесен к одному из двух периодов. Фор-

мально созданный после эмиграции, он содержит в себе черты обоих периодов, демонстрируя развитие поэтики Бродского. По замечанию В. И. Козлова, цикл является одной из вершин творчества поэта. Бродский циклом особенно дорожил, поскольку он увенчал первую поэтическую книгу, написанную в эмиграции, дал ей название. Целый ряд исследователей оговариваются, что на «Часть речи» приходится основной слом, произошедший в творчестве И. Бродского после его высылки из Советского Союза в июне 1972 года [Козлов 2010: 87].

Поэтический цикл «Часть речи» усиливает к себе интерес неоднозначными отзывами современников. О данном произведении А. Солженицын высказывался следующим образом: «От поэзии его стихи переходят в интеллектуально-риторическую гимнастику» [Глазунова 2005: 6]. И действительно, позднее движение к риторике и афористичности в творчестве Бродского отмечено многими: «Мировоззрение Иосифа Бродского величественно и мрачно, как и его поэзия. Во взгляде великого поэта на мир присутствуют оттенки снобизма, мизантропии, меланхолии, равнодушия стоицизма и безнадежности истинного пессимизма» [Фрумкин 2010].

Одной из причин подобной динамики, несомненно, стала эмиграция поэта. А. А. Мордовцева в своей статье «Иосиф Бродский: феномен русского зарубежья» отмечает: «...можно сказать, что эмиграция и травля обострили мировосприятие поэта и, возможно, закалили его. Так это или нет, но в любом случае именно в эмиграции зазвучали его сочные, четко выверенные, красочно-афористичные стихи» [Мордовцева 2007: 155].

При всей неоднозначности, как отмечает О. Седакова, поэзия Бродского для более молодых авторов являлась началом нового этапа: «Начало еще неловкое, еще имеющее в виду дальнейшее и непредвиденное развитие» [Седакова 2013: 484].

Методология исследования

Целью данного исследования является анализ развития мыслеобразов в поэтическом цикле Иосифа Бродского «Часть речи» на примере метафорической репрезентации концептов ПАМЯТЬ и ЯЗЫК. Идея анализа метафорического моделирования принадлежит Дж. Лакоффу и М. Джонсону. По их мнению, метафорическое моделирование представляет собой важный способ познания мира, осуществляемый путем переноса понятия из одной сферы в другую, обычно более абстрактную. В результате происходит перенос структуры исходной сферы в систему сферы, подвергаемой метафорической экспансии, при этом переносится как формальная структура фреймово-слотовой модели, так и эмоциональный потенциал исходной сферы. Процесс образования метафорической модели основан на взаимодействии двух структур знаний — когнитивной структуры «источника» (source domain) и когнитивной структуры «цели» (target domain). Области цели и источника отличаются направлением метафоризации. Кроме того, область источника — более конкретна, представляет собой знание, полученное в результате прямого взаимодействия с реальностью, выражает непосредственный опыт. Область цели — это менее конкретное, менее определенное знание. Метафора помогает понимать абстрактные сущности при помощи более конкретных. Эта идея получила название «тезиса об однонаправленности метафорической проекции» (Дж. Лакофф, М. Джонсон). Таким образом через метафору в художественном тексте отражается картина мира автора.

Результаты и обсуждения

Наиболее частотными в цикле «Часть речи» являются природоморфная метафора (концепты ХОЛОД, ВОДА, ПРИРОДНЫЕ ЯВЛЕНИЯ) и антропоморфная метафора (концепты ПАМЯТЬ, ЯЗЫК). В исследовании были объединены концепты ПАМЯТЬ и ЯЗЫК, так как они относятся к антропоморфной группе метафор и имеют схожую динамику преобразования в цикле.

Концепт ПАМЯТЬ в поэтическом цикле Иосифа Бродского представлен двумя противоположными по смыслу метафорами: ПАМЯТЬ — ЭТО ВРЕД и ПАМЯТЬ — ЭТО БЛАГОДАТЬ. Такие полярные оценки памяти вполне соответствуют амбивалентности цикла и всего творчества автора. Более того, такая неоднозначность помогает нам отследить динамику преобразования лирического героя.

Метафорическая модель ПАМЯТЬ — ЭТО ВРЕД содержит фреймы *моральный вред* (слот *тень*) и *материальный ущерб* (слот *плевел*).

В пятом стихотворении цикла «Потому что каблук оставляет следы...» мы впервые сталкиваемся с приведенной выше метафорой:

«Что сказать ввечеру о грядущем, коли
вспоминанья в ночной тиши
о тепле твоих — пропуск — когда уснула,
тело отбрасывает от души
на стену, точно тень от стула
на стену ввечеру свеча...» [Бродский 2010: 205].

Воспоминаниям здесь соответствует *тень*, что в данном случае явно говорит об определенных внутренних переживаниях лирического героя, память здесь приносит ему *моральный вред*. Стулу в этой сложной метафоре соответствует душа, а телу — свеча. Соответственно воспоминания являются чем-то даже более метафизическим, чем душа. Тем, что, как призрак, вырастает посреди спокойствия материального мира и повергает в тревожное состояние.

Однако ближе к концу цикла мы встречаемся со следующей метафорой:

«Итак, пригревает. В памяти, как на меже,
прежде доброго злака маячит плевел» [Бродский 2010: 209].

Здесь вред *памяти* уже воспринимается как *плевел*, как *материальный ущерб*. Даже после преобразования лирического героя, в финальной части цикла, в памяти остается сор, ветошь. Однако мыслится вред от памяти уже как нечто материальное, соответственно, как то, что хотя бы на время *можно убрать*. Здесь — еще одна основная мысль цикла: мы не можем изменить сохранившиеся в памяти события, но мы можем изменить свое отношение к ней.

Метафора ПАМЯТЬ — ЭТО БЛАГОДАТЬ представлена в цикле «Часть речи» фреймами *грезы* (слот *сон*) и *материальное благополучие* (слот *еда*).

В десятом стихотворении цикла «Около океана, при свете свечи; вокруг...» негативное отношение к памяти сменяется возвышенно позитивным:

«В деревянном городе крепче спишь,
потому что *снится уже только то, что было*» [Бродский 2010: 206].

Обрывки прошлого возвращаются в виде *грез*, память лирического героя оживает *во сне*. Традиционно в русском языке существуют положительные коннотации, связанные с образом сна («как во сне»), здесь эта оценка усиливается *крепким сном*, что может говорить об умиротворении лирического героя. Негативное метафизическое восприятие памяти («точно тень от стула») сменяется положительным метафизическим. Теперь память — это уже не призрак, тревожащий лирического героя, а греза, крепкий сон.

Несмотря на то, что к концу цикла память в своем уже материальном образе снова будет ассоциироваться в первую очередь с вредом («прежде доброго злака маячит плевел»), *добрый злак* все же

найден лирическим героем, правда и он подвержен ущербу со стороны *будущего*:

«...и при слове "грядущее" из русского языка
выбегают мыши и всей оравой
отгрызают от лакомого куса
памяти, что твой сыр дырявой» [Бродский 2010: 210].

Светлая сторона памяти мыслится как *материальное благополучие*, удержать которое так же сложно, как сохранить еду от *мышей*, как удержать *прошлое* при свете *грядущего*. Положительная оценка памяти (*лакомый кусок*) нивелируется ее недолговечностью.

Образ памяти в цикле трансформируется из метафизического в материальный. В любом своем образе память всегда в первую очередь будет причинять вред («прежде доброго злака маячит плевел»), светлая сторона памяти непостоянна, как сон, тленна, как лакомый кусок *еды*. Однако более стойкая и холодная позиция, к которой приходит лирический герой в конце цикла, настраивает нас на нейтральное отношение к этой дилемме, ведь материальное восприятие памяти вообще облегчает переживание прошлого (стоит заметить, что метафоры памяти в последних стихах цикла менее эмоциональны). Анализируя последние стихи цикла, Е. Семенова замечает: «Прежде состоянию персонажа можно было дать целый ряд характеристик: изгнание, разлука, разрыв, близость к смерти, одиночество, отчаяние... Теперь же автор сам определяет его: свобода. Знаменательно, что само восприятие прошлого по ходу цикла меняется: можно сказать, герой «пересматривает» былое. Особенно сильно это заметно в «...и при слове «грядущее» из русского языка...» [Семенова 2001]. «Пересмотр» былого, конечно же, связан с темой личных переживаний, в результате такой переоценки *разлука* становится обретением *свободы*.

Концепт ЯЗЫК в поэзии Бродского включает в себя такие языковые репрезентации, как голос, речь, система знаков. В цикле «Часть речи» данный концепт представлен метафорическими моделями ЯЗЫК — ЭТО ЗВУК, ЯЗЫК — ЭТО ЧАСТЬ ОРГАНИЗМА, ЯЗЫК — ЭТО ОРГАНИЗМ, ЯЗЫК — ЭТО ОРУДИЕ. Самой частотной моделью данного концепта является метафорическая модель ЯЗЫК — ЭТО ЗВУК, она представлена фреймами *естественные звуки* (слоты *мычание, визг, крик*) и *искусственные звуки* (слоты *хлопок, свист* (чайника)).

Душевные переживания лирического героя превращают речь в бессмысленные звуки. Без значащих что-либо слов лирический герой теряет ощущение опоры, а все сказанное становится всего лишь возгласом, чье наполнение носит чисто эмоциональный характер:

«...я взбиваю подушку мычащим "ты"» [Бродский 2010: 202].

«...Голос
старается удержать слова, взвизгнув, в пределах
смысла» [Бродский 2010: 204].

«...и отсюда — все *рифмы*, отсюда тот блеклый голос,

вьющийся между ними, как мокрый волос,
если вьется вообще. Облокотясь на локоть,
раковина ушная в них различит не рокот,
но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,
кипящий на керосинке, максимум — крики чаек»
[Бродский 2010: 205].

Последняя приведенная цитата объединяет в себе слоты двух разных фреймов данной метафоры, стоит отметить, что звуки естественного происхождения лирический герой ставит выше искусственных звуков, однако и они не вполне его удовлетворяют («максимум — крики чаек»).

Метафора ЯЗЫК — ЭТО ЧАСТЬ ОРГАНИЗМА находит свое выражение и в предыдущем примере («...и отсюда — все *рифмы*, отсюда тот блеклый голос, / вьющийся между ними, как мокрый волос, / если вьется вообще») (фрейм: *часть человека*, слот: *волос*). Стоит обратить внимание на то, что у Бродского более материальная часть языка (*рифмы*) метафорически связана со звуком (*хлопки, крики*), тогда как более абстрактный *голос* связан с осязаемым *волосом*.

Кроме этого, фрейм *часть человека* находит свое выражение в цикле в слоте *уста*:

«Через тыщу лет из-за штор моллюск
извлекут с проступившим сквозь бахрому
оттиском "доброй ночи" уст,
не имевших сказать кому» [Бродский 2010: 204].

Умирая, человек оставляет только *оттиск уст* («От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи») [Бродский 2010: 211]). В стихах Бродского самое трагичное в данной метафоре — это отсутствие адресата даже после смерти.

Метафорическая модель ЯЗЫК — ЭТО ОРГАНИЗМ в цикле Иосифа Бродского образно связана с растениями (фрейм: *растения*, слоты: *жимолость, дерево*). Первое проявление этой метафоры в цикле по смыслу схоже с предыдущей метафорой:

«И улыбка скользнет, точно тень грача
по щербатой изгороди, пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимолостью, не разжимая уст» [Бродский 2010: 208].

В этом примере активную роль вновь играет *крик*, однако в данном случае он не относится к области цели метафоры, здесь крик скорее выражает чисто эмоциональный образ действия, однако *языку* в приведенном примере соответствует именно *жимолость*. В данном проявлении метафоры языка снова отсутствуют слова, они заменяются «немым криком», в котором некий внешний атрибут (*жимолость*) становится важнее самого этого крика.

«... за бугром в чистом поле на штабель слов
пером кириллицы наколов» [Бродский 2010: 209].

Несмотря на то, что два вышеприведенных примера относятся к одному фрейму (*растения*), разница между определенной *жимолостью* и неопределенным *деревом*, из которого складывается *штабель слов*, значительна. *Жимолость*, хоть и без-

звучно, но кричит, штабель слов отсылает к письму. В приведенном примере жимолость — живое дерево, чего нельзя сказать о штабеле слов. И, наконец, уже приведенное различие по (не)определенности. Язык жимолости неясен, однако он исходит жизнью, язык ровно собранных вместе слов более точен, но он скорее ощущается как нечто материальное. Здесь мы видим аналогичное концепту ПАМЯТЬ развитие: стоическая позиция последних стихов цикла переключает наше внимание с метафизики на материальный мир.

Соответствует общей динамике цикла и метафора ЯЗЫК — ЭТО ОРУДИЕ (фрейм: *хозяйственное орудие*, слот: *топор*), которая находит свое проявление уже ближе к концу произведения и также связана с предыдущим примером («*пером кириллицы наколов*»). Язык *кириллицы* — тот самый *топор*, который помогает собрать *штабель слов*. Лирический герой окончательно осваивает *мастерство* владения словом, оно приобретает свою форму, отходит от немoty, неясности, эмоциональных всплесков.

Заключение

Динамика метафорического проецирования концептов ПАМЯТЬ и ЯЗЫК в поэтическом цикле И. Бродского «Часть речи» соответствует общему пути развития поэтики автора, который можно условно обозначить как путь «от романтизма к практицизму» (под романтизмом при этом мы понимаем не художественный метод, а тип мироотношения). Это, в свою очередь, подтверждает тезис о данном цикле как об основополагающем произведении всего творчества Бродского. Развитие концепта ПАМЯТЬ можно проследить по фреймам, через которые описаны метафоры в начале произведения (*моральный вред, грезь*) и в конце (*материальный ущерб, материальное благополучие*). Развитие концепта ЯЗЫК прослеживается через смену метафорических моделей (от метафизического ЯЗЫК — ЭТО ЗВУК к материальному ЯЗЫК — ЭТО ОРУДИЕ).

ЛИТЕРАТУРА

Бродский И. А. Письма римскому другу: Стихотворения. — СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. — 288 с.

Глазунова О. И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. — СПб., 2005. — 376 с.

Козлов В. И. Четыре подступа к циклу И. Бродского «Часть речи» // Пристальное прочтение Бродского. Сборник статей. — Ростов-на-Дону, 2010. — С. 87–146.

Кюст Й. Бродский как предмет исследования: восемь лет спустя // НЛО. — 2004. — № 67. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/ku8.html> (дата обращения: 02.08.2017).

Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон. — М., 2004.

Мордовцева А. А. Иосиф Бродский: феномен русского зарубежья // Вече. Журнал русской философии и культуры. — 2007. — № 18. — С. 150–156.

Науменко А. В. «Часть речи» И. Бродского // Язык и культура: Третья междунар. конф.: Тез. докл. — Киев, 1994. — С. 246–247.

Платт Д. Б. «Отвергнутые приглашения к каменным объятиям: Пушкин — Бродский — Жолковский» // НЛО. — 2004. — № 67. — Режим доступа:

<http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/pl10.html> (дата обращения: 05.08.2017).

Пярли Ю. Синтаксис и смысл. Цикл «Часть речи» И. Бродского // Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. — Helsinki, 1996. — С. 409–418.

Седакова О. А. Четыре тома. — М.: Издательство Русского фонда содействия образованию и науке, 2010; Университет Дмитрия Пожарского, 2013. — Книга 3. Poetica. — 584 с.

Семенова Е. Поэма Иосифа Бродского «Часть речи» [Электронный ресурс] // Старое литературное обозрение. — 2001. — № 2. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/semen.html> (дата обращения: 01.02.2017).

Трифонова А. В. Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Трифонова Анастасия Владимировна. — Смоленск, 2014. — 164 с.

Фрумкин К. Пространство-время-смерть: метафизика Иосифа Бродского. — 2010. — Режим доступа: <http://okno.km.ru/z-chij/staty/brodsky.html> (дата обращения: 17.06.2017).

Чудинов А. П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: монография. — Екатеринбург, 2003. — 248 с.

Шевченко С. А. Белые пятна, черные дыры: астрономическая метафора в творчестве Иосифа Бродского // Слово.ру: Балтийский акцент. — 2012. — № 4. — С. 86–88. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/belye-pyatna-chnye-dyry-astronomicheskaya-metafora-v-tvorchestve-iosifa-brodskogo> (дата обращения: 13.08.2017).

Янгфельдт Б. Язык есть бог. Заметки об Иосифе Бродском / пер. со шведского Б. Янгфельдта; пер. с англ. А. Несерова — М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. — 368 с.

Macfadyen D. Joseph Brodsky and the Soviet Muse. — Montreal: McGill-Queen's University Press, 2000.

Turoma S. Joseph Brodsky and Orientalism: A Russian Moor in Venice? // Ulbandus review: journal of slavic languages and literatures. — 2003. — № 7. — P. 143–154.

REFERENCES

Brodskiy I. A. Pis'ma rimskomu drugu: Stikhotvoreniya. — SPb.: Izdatel'skaya gruppa «Azбуka-klassika», 2010. — 288 s.

Glazunova O. I. Iosif Brodskiy: amerikanskiy dnevnik. O stikhotvoreniyakh, napisannykh v emigratsii. — SPb., 2005. — 376 s.

Kozlov V. I. Chetyre podstupa k tsiklu I. Brodskogo «Chast' rechi» // Pristal'noe prochtenie Brodskogo. Sbornik statey. — Rostov-na-Donu, 2010. — S. 87–146.

Kyust Y. Brodskiy kak predmet issledovaniya: vosem' let spustya // NLO. — 2004. — № 67. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/ku8.html> (data obrashcheniya: 02.08.2017).

Lakoff Dzh. Metafory, kotorymi my zhivem / Dzh. Lakoff, M. Dzhonson. — M., 2004.

Mordovtseva A. A. Iosif Brodskiy: fenomen russkogo zarubezh'ya // Veche. Zhurnal russkoy filosofii i kul'tury. — 2007. — № 18. — S. 150–156.

Nauhenko A. V. «Chast' rechi» I. Brodskogo // Yazyk i kul'tura: Tret'ya mezhdunar. konf.: Tez. dokl. — Kiev, 1994. — S. 246–247.

Platt D. B. «Otvergnutye priglaseniya k kamennym ob'yatiyam: Pushkin — Brodskiy — Zholkovskiy» // NLO. — 2004. — № 67. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/pl10.html> (data obrashcheniya: 05.08.2017).

Pyarli Yu. Sintaksis i smysl. Tsikl «Chast' rechi» I. Brodskogo // Modernizm i postmodernizm v russkoy literature i kul'ture. — Helsinki, 1996. — S. 409–418.

Sedakova O. A. Chetyre toma. — M.: Izdatel'stvo Russkogo fonda sodeystviya obrazovaniyu i nauke, 2010; Universitet Dmitriya Pozharskogo, 2013. — Kniga 3. Poetica. — 584 s.

Semenova E. Poema Iosifa Brodskogo «Chast' rechi» [Elektronnyy resurs] // Staroe literaturnoe obozrenie. — 2001. — № 2. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/semn.html> (data obrashcheniya: 01.02.2017).

Trifonova A. V. Poeticheskiy mir Iosifa Brodskogo: pertseptivnyy aspekt: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01 / Trifonova Anastasiya Vladimirovna. — Smolensk, 2014. — 164 s.

Frumkin K. Prostranstvo-vremya-smert': metafizika Iosifa Brodskogo. — 2010. — Rezhim dostupa: <http://okno.km.ru/z-chij/staty/brodsky.html> (data obrashcheniya: 17.06.2017).

Chudinov A. P. Metaforicheskaya mozaika v sovremennoy politicheskoy kommunikatsii: monografiya. — Ekaterinburg, 2003. — 248 s.

Shevchenko S. A. Belye pyatna, chernye dyry: astronomicheskaya metafora v tvorchestve Iosifa Brodskogo // Slovo.ru: Baltiyskiy aktsent. — 2012. — № 4. — S. 86–88. — Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/belye-pyatna-chernye-dyry-astronomicheskaya-metafora-v-tvorchestve-iosifa-brodskogo> (data obrashcheniya: 13.08.2017).

Yangfel'dt B. Yazyk est' bog. Zametki ob Iosife Brodskom / per. so shvedskogo B. Yangfel'dta; per. s angl. A. Nesterova — M.: Izdatel'stvo AST: CORPUS, 2016. — 368 s.

Macfadyen D. Joseph Brodsky and the Soviet Muse. — Montreal: MacGill-Queen's University Press, 2000.

Turoma S. Joseph Brodsky and Orientalism: A Russian Moor in Venice? // Ulbandus review: journal of slavic languages and literatures. — 2003. — № 7. — P. 143–154.

Данные об авторе

Иван Викторович Плотников — учитель английского языка, МАОУ Лицей № 12; аспирант, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

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

E-mail: plotnikk93@rambler.ru.

About the author

Ivan Viktorovich Plotnikov, English Language Teacher, Lyceum No. 12, Post-graduate Student, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ШКОЛЕ И ВУЗЕ

Преподавание русского языка как иностранного

УДК 378.016:811.161.1
ББК Ш141.12-9-99

ГСНТИ 14.35.09

Код ВАК 13.00.02

Л. Е. Веснина
Екатеринбург, Россия

ПРЕПОДАВАНИЕ ЛЕКСИКИ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО: ТЕМА «ГОРОД И ТРАНСПОРТ»

Аннотация. В статье представлен ход занятия по теме «Город и транспорт», рассчитанного на изучающих русский язык как иностранный на элементарном уровне. Предложенные материалы отражают личный опыт авторов в сфере преподавания курса «Лексика русского языка в аспекте РКИ» иностранным студентам в Уральском государственном педагогическом университете. Содержание и цели урока по теме «Город и транспорт», как и весь курс «Лексика русского языка», реализуют коммуниктивно-деятельностный подход в обучении РКИ. На занятии вводится лексический минимум и употребительные конструкции по теме «Город и транспорт», рассматриваются особенности использования глаголов ИДТИ — ХОДИТЬ, ЕХАТЬ — ЕЗДИТЬ, повторяются особенности образования порядковых числительных. Работа на занятии ориентирована на четыре вида речевой деятельности, упражнения нацелены на развитие как монологической, так и диалогической речи иностранных учащихся. Занятие не преследует цели подготовить обучающихся к сдаче экзаменов на сертификационные уровни владения русским языком, преподаётся с учетом требований к знаниям в области лексики русского языка, представленным в Лексическом минимуме по русскому языку как иностранному. Элементарный уровень. Общее владение (Н. П. Андрияшина, Т. В. Козлова (электронное издание). — 5-е изд. — СПб. : Златоуст, 2015. — 80 с.), в соответствии с Государственным стандартом по русскому языку как иностранному. Элементарный уровень (Владимирова Т. Е. и др. — 2-е изд., испр. и доп. — М. — СПб. : «Златоуст», 2001. — 28 с.).

Ключевые слова: русский язык как иностранный; лексика русского языка; тематический минимум; города; транспорт; монологическая речь; диалогическая речь; иностранные студенты; методика преподавания русского языка; методика русского языка в вузе.

L. E. Vesnina
Ekaterinburg, Russia

TEACHING VOCABULARY TO BEGINNERS AT THE LESSONS OF RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE: TOPIC «CITY AND TRANSPORT»

Abstract. The article describes the lesson of Russian as a Foreign Language for elementary students. The topic of the lesson is «City and Transport». The article describes the experience of the authors in teaching the subject «Russian Vocabulary to Foreign Students» in the Ural State Pedagogical University. The content and the goals of the lesson «City and Transport», as well as the whole course of «Russian Vocabulary» are communicative. The lesson includes survival vocabulary and the most wide-spread expressions for the topic «City and Transport». Special attention is paid to the verbs ИДТИ — ХОДИТЬ (similar, but not identical to English *is going — goes*), ЕХАТЬ — ЕЗДИТЬ (*is driving — drives*), and ordinal numerals. The lesson activates four kinds of language activities to develop monologue and dialogue skills of students. The subject does not aim at training for certificate exams in Russian; it is taught according to the requirements to the knowledge of Russian vocabulary for this level found in Russian Vocabulary for Foreign Students. Elementary Level. Language Skills (N. P. Andryushina, T. V. Kozlova (e-book) — 5th edition. — St. Petersburg: Zlatoust, 2015. — 80 p.) and in the State Standard for Russian as a Foreign Language. Elementary Level (T. E. Vladimirova. et al. — 2nd edition. — M.-St. Petersburg: Zlatoust, 2001. — 28 p.).

Keywords: Russian as a foreign language; Russian vocabulary; topical minimum; cities; transport; monologue; dialogue; foreign students; methods of teaching Russian; methods of teaching Russian at university.

Данная статья продолжает серию публикаций, посвященных опыту преподавания лексики в аспекте изучения РКИ (элементарный уровень) иностранным студентам, обучающимся в УрГПУ.

Представленное занятие имеет следующую структуру:

1. Организационный момент.
2. Проверка домашнего задания по теме «Моя национальность».
3. Введение тематического минимума и употребительных грамматических конструкций по теме (на данном этапе возможно использование языка-посредника).

4. Введение грамматического материала, необходимого для освоения темы (грамматический минимум) (на данном этапе возможно использование языка-посредника).

5. Проверка понимания новых слов (язык-посредник / текстовый уровень — ответы на вопросы по прочитанному тексту).

6. Первичное закрепление материала: предтекстовый уровень.

7. Дальнейшее закрепление изученного материала посредством реализации четырех видов речевой деятельности: говорения, чтения, слушания, письма. Задания в устной форме на основе готовых текстов

и диалогов. Работа по развитию монологической и диалогической речи.

8. Подведение итогов занятия.

9. Домашнее задание.

Занятие по теме «Город и транспорт» (4 часа)

Цель занятия — научить студентов, изучающих русский язык как иностранный, использовать в устной и письменной речевой практике лексику на заданную тему: продуцировать собственные связные высказывания по теме «Город и транспорт» (не менее 7 фраз), а также инициировать диалог и адекватно реагировать на реплики собеседника (объем до 60 слов).

Задачи:

1. Познакомить обучающихся с лексикой по теме «Город и транспорт», а также ввести основные грамматические конструкции по теме (на усмотрение преподавателя можно использовать язык-посредник или родной язык слушателей при условии владения им педагогом, работу со словарём).

2. Изучить правила использования глаголов движения ИДТИ — ХОДИТЬ — ПОЙТИ, ЕХАТЬ — ЕЗДИТЬ — ПОЕХАТЬ; лексику, обозначающую расстояние, ориентацию в пространстве и направления движения (ДАЛЕКО, БЛИЗКО, НЕДАЛЕКО, ЗДЕСЬ, ТАМ, ТУТ, РЯДОМ, НАПРАВО, НАЛЕВО, СПРАВА, СЛЕВА, ПРЯМО, НАЗАД); повторить особенности употребления порядковых числительных (грамматический минимум).

3. Проверить понимание новых слов и грамматических конструкций.

4. Первичное закрепление нового материала путём многократного повторения новых слов в различных коммуникативных ситуациях (7–10 повторений).

5. Научить студентов использовать новую лексику в процессе продуцирования собственных связных высказываний по теме «Город и транспорт», а также в ситуации инициирования диалога и участия в нем.

Оборудование: доска, мел / маркер, словарь, проектор, ноутбук, изображения видов транспорта (фотографии, презентация), раздаточный материал для каждого студента.

Ход занятия:

Этап 1. Организационный момент.

Приветствие. Запись даты и темы занятия на доске.

Проверка готовности к занятию.

Этап 2. Проверка домашнего задания по теме «Моя национальность».

Этап 3. Изучение нового материала.

Все новые слова, представленные в раздаточном материале студентов, преподаватель записывает на доске, читает, чётко артикулируя, студенты вслух повторяют слова за преподавателем. При необходимости делается транскрипция слов. На усмотрение преподавателя для объяснения значения слов можно использовать язык-посредник, родной язык слушателей, словарь.

Лексика по теме

Направления движения, расстояние, ориентация в пространстве:

там

тут

рядом

близко

далеко / недалеко

слева / справа

налево / направо

прямо

напротив

сначала

потом

Городской транспорт:

автобус

трамвай

троллейбус

метро

такси

машина / автомобиль

остановка автобуса / трам-

вая / троллейбуса (авто-

бусная / трамвайная /

троллейбусная остановка)

идти

идти пешком

ехать

ехать на автобусе

на трамвае

на троллейбусе

на такси

на машине

на метро

пересадка

сделать пересадку

переход

вход

выход

выходить / выйти

Вы сейчас выходите?

Да, выхожу.

Нет, не выхожу.

Скажите, пожалуйста, как
дойти до...?

Вы не скажете, как доехать
до...?

Извините, я не знаю.

Сколько остановок нужно
ехать до...?

Город:

улица

проспект

площадь

центр

торговый центр

гостиница

общежитие

ресторан

кафе

магазин

дом

квартира

there

near

here, next to

close

far / no far

on the left / on the right

to the left / to the right

straight

opposite

first

then

bus

tram

trolleybus

metro

taxi

car

bus stop / tram stop /

trolleybus stop

to go, to walk

to go on foot

to go (by transport)

to go by tram

to go by bus

to go by trolleybus

to go by taxi

to go by car

to go by metro

a transfer

to make a transfer

crossing

entrance

exit

to exit, to get out

Are you getting out (at

the next stop)?

Yes, I am getting out.

No, I am not getting

out.

Tell me, please, how to

get to...?

Can you, please, tell me

how to get to...?

Sorry, I do not know.

How many stops (sta-

tions) are needed to get

to...?

street

avenue

square

center

shopping center

the hotel

the hostel

restaurant

cafe

shop, store

house

apartment

посольство	embassy
театр	theatre
кинотеатр / кино	cinema
парк	park
зоопарк	zoo
цирк	circus
университет	university
вокзал	train station
аэропорт	airport

!!! Немного грамматики:

Глаголы движения:

Однонаправленные  (несовершенного вида)	Разнонаправленные  (несовершенного вида)
Идти Иду, идёшь, идём, идёте, идёт, идут Иди(те)! Шёл, шла, шло, шли	Ходить Хожу, ходишь, ходим, ходите, ходит, ходят Ходи(те)! Ходил, ходила, ходило, ходили
Ехать Еду, едешь, едем, едете, едет, едут Поезжай(те)! Ехал, ехала, ехало, ехали	Ездить Езжу, едзишь, ездим, ездите, ездит, ездят Езди(те)! Ездил, ездила, ездило, ездили

**Употребление глаголов
ИДТИ-ХОДИТЬ-ПОЙТИ, ЕХАТЬ-ЕЗДИТЬ-
ПОЕХАТЬ**

Настоящее время	Прошедшее время	Будущее время
ИДТИ, ЕХАТЬ + В.п. Сейчас я иду в университет. Сейчас мы едем в центр города.	ХОДИТЬ, ЕЗДИТЬ + В.п. Вчера я ходил в кино. Вчера они ездили в магазин.	ПОЙТИ, ПОЕХАТЬ + В.п. Завтра я пойду в университет. Завтра они поедут в цирк.

Будущее время (совершенный вид)

я по**йду**, по**еду**
ты по**йдёшь**, по**едешь**
мы по**йдём**, по**едем**
вы по**йдёте**, по**едете**
о**н, она, оно** по**йдёт**, по**едет**
о**ни** по**йдут**, по**едут**
Пойди(те)!
Поезжай(те)!

Вопросы КУДА? ОТКУДА? К КОМУ? ОТ КОГО?

КУДА?	ОТКУДА?
В (ВО), НА + В.п.	ИЗ, С (СО) + Р.п.
Студент идёт в общежитие . Они поедут во Францию . Мы едем на площадь .	Я приехал из Китая . С экзамена мы вернулись поздно. Со спектакля мы ушли рано.
В (ВО)	ИЗ

университет, общежитие, кабинет, аудитория, деканат; магазин, супермаркет, торговый центр, парк, театр, кинотеатр, музей, цирк, столовая, кафе, ресторан, зоопарк, банк, аптека, больница, здание, дом; страна, город, район, область; аэропорт, гостиница	университет, общежитие, магазин, супермаркет, торговый центр, парк, театр, кинотеатр, музей, цирк, столовая, кафе, ресторан, зоопарк, банк, аптека, больница, здание, дом; страна, город, район, область; аэропорт, гостиница
НА	С (СО)
факультет, лекция, зачёт, экзамен, занятие; улица, проспект, площадь, почта, стадион; север, юг, запад, восток; спектакль, экскурсия, выставка, концерт, опера, балет, прогулка, отдых	факультет, лекция, зачёт, экзамен, занятие; улица, проспект, площадь, почта, стадион; север, юг, запад, восток; спектакль, экскурсия, выставка, концерт, опера, балет, прогулка, отдых

Порядковые числительные:

1 — один — ПЕРВЫЙ
2 — два — ВТОРОЙ
3 — три — ТРЕТИЙ
4 — четыре — ЧЕТВЁРТЫЙ
5 — пять — ПЯТЫЙ
6 — шесть — ШЕСТОЙ
7 — семь — СЕДЬМОЙ
8 — восемь — ВОСЬМОЙ
9 — девять — ДЕВЯТЫЙ
10 — десять — ДЕСЯТЫЙ

Этап 4. Закрепление нового материала.

Упражнение 1. Прочитайте и переведите предложения.

1. Я люблю *ходить пешком*.
2. В университет я обычно *хожу пешком*.
3. Университет *находится напротив* общежития.
4. Сегодня из университета *я пойду* в магазин.
5. Обычно из центра города *я езжу* в общежитие *на метро*.
6. Сегодня *я ехал* в общежитие *на автобусе*.
7. Обычно *мы ездим* из университета в центр *на метро*.
8. Вчера *мы ехали* из общежития в театр *на троллейбусе*.
9. *Ездить на метро* очень удобно.
10. Завтра *я поеду* в торговый центр «Гринвич» *на метро*.

Упражнение 2. Поставьте в нужную форму глаголы ИДТИ-ХОДИТЬ-ПОЙТИ.

1. Сейчас я _____ музей. Вчера я _____ в театр. Завтра я _____ в зоопарк.
2. Вчера Анна _____ в магазин. Завтра она _____ на занятие. Сейчас Анна _____ в кино.
3. Вчера студенты _____ на площадь. Сейчас они _____ на лекцию. Завтра студенты _____ в кафе.
4. Куда вы _____ вчера? Куда вы _____ сейчас? Куда вы _____ завтра?
5. Вчера мы _____ в цирк. Сегодня мы _____ в парк. Завтра мы _____ на выставку.
6. Ты вчера _____ в кафе? Сейчас ты _____ в универ-

ситет? Завтра ты снова _____ в кафе? 7. Сейчас она _____ в посольство. Вчера я тоже _____ в посольство. Завтра ты _____ в посольство? 8. Вчера с Анной мы _____ в Театр оперы и балета. Сегодня мы _____ в Музей истории Екатеринбурга. В следующем месяце мы _____ в Театр музыкальной комедии. 9. Вчера они не _____ на занятия. Сегодня они _____ в университет. Завтра они _____ на экскурсию по городу. 10. Ты вчера _____ на экзамен? Сегодня ты _____ в музей? Завтра ты _____ в университет?

Упражнение 3. Составьте по модели предложения с глаголами ИДТИ-ХОДИТЬ-ПОЙТИ и с наречиями СЕЙЧАС, ПОТОМ.

Модель: Я — университет, общежитие: *Сейчас* я иду в университет. *Потом* я пойду в общежитие.

1. Антон — магазин, кино. 2. Алла — площадь, театр. 3. Студенты — кафе, общежитие. 4. Мы — краеведческий музей, парк. 5. Вы — цирк, зоопарк. 6. Ольга и Андрей — зачет, экзамен. 6. Я — аудитория, деканат. 7. Мой друг — улица, посольство.

Упражнение 4. Используйте в нужной форме глаголы ЕХАТЬ-ЕЗДИТЬ-ПОЕХАТЬ.

1. Вчера я _____ на ж/д вокзал. Сейчас я _____ с занятий. Завтра я _____ в центр города. 2. Вчера ты _____ на площадь 1905 года. Сейчас ты _____ в кино. Завтра ты _____ в парк. 3. Сейчас мы _____ в университет. Потом мы _____ на экскурсию на Ганину яму. 4. В октябре они _____ в Сочи. В декабре они _____ в Санкт-Петербург. 5. Вчера Анна _____ в аэропорт. Сейчас Анна _____ на лекцию в университет. Завтра она _____ на Южный автовокзал. 6. Вчера вы _____ в Театр драмы? Сейчас из банка вы _____ в общежитие. Завтра вы _____ в Музей природы? 7. Раньше мои друзья _____ в Москву. Сейчас они _____ в Казань. Потом они _____ в Москву. 8. Куда вы _____ после занятий? Мы _____ гулять в центр города. 9. Куда вы _____ во время зимних каникул? Куда вы _____ во время летних каникул? 10. Вчера Пётр и Александр _____ на вокзал за билетом. Сейчас они _____ в посольство. Завтра они _____ на поезде в Пекин.

Упражнение 5. Прочитайте диалоги, обратите внимание на выделенные конструкции, ответьте на вопросы.

А

— Я новый студент. Я не знаю, как **добратся от университета до центра города**. А вы знаете?

— Да, я знаю. Я живу здесь уже месяц. От университета до центра города **удобно добираться на метро**. Куда ты **хочешь пойти** в центре города?

— Я хочу посмотреть Площадь 1905 года.

— Тогда тебе нужно **доехать до** станции Площадь 1905 года. Внизу в метро **сначала налево, а потом направо**. Мы можем поехать вместе.

— Хорошо. Спасибо!

На чём удобно добраться от университета до центра города?

Б

— Привет, Андрей. Сегодня я не видел тебя в трамвае. На чём ты **ездил в магазин** «Окей»?

— Сегодня я не **ездил на транспорте**. Я **ходил пешком**. Магазин «Окей» **находится близко от университета и общежития**.

— Да, я тоже **люблю ходить пешком**. В следующий раз мы пойдем вместе.

— Хорошо, **договорились**.

На чём удобно ездить из университета?

Упражнение 6. Читайте вопросы и ответьте на них.

1. Из университета вы ездите домой на троллейбусе?

2. Вы ехали вчера из университета на трамвае?

3. Вы часто ходите из университета домой пешком?

4. Вы часто ездите из центра Екатеринбурга в общежитие на метро?

5. На чём вы обычно ездите из университета домой?

6. На чём вы ехали домой из университета вчера?

7. На чём вы обычно ездите из университета в центр?

8. На чём вам ездить удобно?

9. Какой ваш любимый вид транспорта?

10. Вы часто ездите на такси?

Упражнение 7. Прочитайте диалоги и ответьте на вопросы.

А

— Что ты будешь делать после занятий?

— Я ещё не знаю. Сначала **пойду обедать куда-нибудь**. А ты?

— Я тоже **хочу пообедать где-нибудь**. А потом что ты будешь делать?

— Потом **пойду сначала** в книжный магазин, а **потом** в кино. Хочешь, **пойдём вместе?**

— Отлично! **Пойдём!**

Что они будут делать после занятий?

Б

— Завтра воскресенье. Что ты будешь делать?

— Я ещё не знаю. **Сначала я поеду** в центр города. А ты?

— Я тоже **хочу поехать в центр**. А **потом** что ты будешь делать?

— **Потом**, может быть, **пойду в музей**. Хочешь, **поедем вместе?**

— Отлично, поедем!

— Договорились!

Что они будут делать в воскресенье?

В. Работа в парах: составьте такие же диалоги. Спросите друг друга, кто что будет делать сегодня после занятий, завтра вечером, в субботу.

Что ты будешь делать сегодня после занятий?

Что ты хочешь делать завтра вечером?

Какие у тебя планы на субботу?

Упражнение 8. Образуйте порядковые числительные.

11 — одиннадцать —

12 — двенадцать —

13 — тринадцать —

14 — четырнадцать —

15 — пятнадцать —

16 — шестнадцать —

- 17 — семнадцать —
 18 — восемнадцать —
 19 — девятнадцать —
 20 — двадцать —
 30 — тридцать —
 40 — сорок —
 50 — пятьдесят —
 60 — шестьдесят —
 70 — семьдесят —
 80 — восемьдесят —
 90 — девяносто —
 100 — сто —

Упражнение 9. Поставьте данные порядковые числительные в форму предложного падежа по модели.

Модель: первый — на первом трамвае
 первая — на первой маршрутке

- 13, 50, 19, 25, 11, 42,
 78, 18, 22, 5, 24, 53, 98, 15, 40, 16, 97, 14, 3,
 12, 4, 20.

Упражнение 10. Читайте вопросы и отвечайте на них, используя порядковые числительные.

1. На каком трамвае или троллейбусе можно доехать до Театра оперы и балета?
2. На каком троллейбусе вы поедете в торговый центр «Ашан»?
3. На какой маршрутке или на каком автобусе можно доехать в центр города?
4. На каком трамвае можно поехать в магазин «Окей»?
5. На каком троллейбусе можно поехать в кино-театр «Коллизей» от университета?

Упражнение 11. а) Прочитайте текст.

Сегодня после занятий в университете я сначала пошёл в общежитие и пообедал. После обеда я поехал в центр города. Обычно я езжу в центр города на метро. Сегодня я поехал в центр на 22 трамвае.

В центре я сначала пошёл в книжный магазин и купил карту города. На карте есть все улицы, проспекты и бульвары Екатеринбурга. Ещё на карте есть схема движения городского транспорта: метро, трамваев, автобусов, троллейбусов. Также я увидел на карте главные культурные места города: музеи, театры, кинотеатры. Я люблю ходить в Театр оперы и балета и в Театр музыкальной комедии. А мой друг часто ходит в Музей истории Екатеринбурга и Краеведческий музей. Когда мы вместе ездим за покупками в «Гринвич», всегда потом ходим в кино.

После этого я пошёл гулять. Я ходил по улицам и смотрел на людей. Я заходил в магазины и смотрел, что там можно купить. Я долго гулял, и поэтому мне надо было поесть. Я пошёл в кафе «Вилка-ложка». Оно недорогое и находится недалеко от метро. Там я выпил кофе и съел мороженое. Я очень устал, поэтому после кафе я поехал домой. Я ехал домой на метро.

б) Ответьте на вопросы по тексту:

1. Куда он сначала пошёл после занятий в университете?
2. Куда он поехал после обеда?
3. На чём он обычно ездит в центр города?
4. На чём он поехал в центр сегодня?
5. Что он сначала сделал в центре?

6. Какой транспорт называется городским?
7. Какие главные культурные места города он увидел на карте?
8. Какие театры он любит?
9. Куда любит ходить его друг?
10. Куда они с другом ездят за покупками?
11. Что он делал после того, как купил карту города?
12. Почему после кафе он поехал домой?

в) Расскажите, что вы делали вчера после занятий в университете. Используйте лексику: сначала, потом, после, идти, ехать.

Упражнение 12. Прочитайте названия театров, музеев, улиц, проспектов и станций метро. Обратите внимание на способы образования этих названий. (При выполнении данного упражнения используются фотографии объектов).

Театры Екатеринбурга

Театр оперы и балета, Театр эстрады, Театр драмы (Драмтеатр), Театр музыкальной комедии (Театр музкомедии), Театр кукол, Коляда-театр, Камерный театр, Театр юного зрителя (ТЮЗ).

Музеи

Екатеринбургский музей изобразительных искусств (Музей ИЗО), Музей истории камнерезного и ювелирного искусства, Музей истории Екатеринбурга, Музей военной техники, Музей «Литературная жизнь Урала», Свердловский областной краеведческий музей.

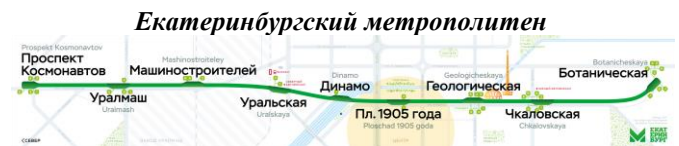
Улицы

Улица 8 марта, улица Щорса, улица Амундсена, улица Бабушкина, улица Бажова, улица Бакинских Комиссаров, улица Баумана, улица Белинского, улица Большакова, улица Вайнера, улица Гагарина, улица Декабристов, улица Ильича, улица Индустрии, улица Карла Либкнехта, улица Куйбышева, улица Луначарского, улица Малышева, улица Победы, улица Уральских Рабочих.

Академическая улица, Авиационная улица, Шефская улица, Московская улица, улица Советская, улица Таганская.

Проспекты

Проспект Ленина, проспект Космонавтов, проспект Орджоникидзе, проспект Седова.



Упражнение 13. Что вы скажете в следующих ситуациях?

1. Вы едете в метро в переполненном вагоне и стоите далеко от выхода, вам нужно выйти.
2. Вам нужно узнать у прохожего, как добраться от цирка до Театра оперы и балета.
3. В автобусе вам нужно передать водителю деньги за проезд.
4. При заказе такси.
5. Узнайте у прохожего, как добраться от Южного автовокзала до Площади 1905 года.

6. В метро вам нужно узнать, на какой станции выйти, чтобы попасть в Театр эстрады.

Упражнение 14. Обратитесь:

1. К человеку на улице, если вы хотите узнать, где находится:

- а) Музей истории Екатеринбурга;
- б) Дворец Молодёжи;
- в) Библиотека им. В.Г. Белинского;
- г) Плотинка.

2. К водителю такси, если вы едете по проспекту Ленина и хотите пойти:

- а) в кинотеатр «Коллизей»;
- б) в театр Музкомедии;
- в) Пассаж;
- г) Театр оперы и балета.

3. К пассажиру автобуса, если не знаете, где вам нужно выйти, чтобы попасть:

- а) на железнодорожный вокзал (ж/д вокзал);
- б) в Музей истории Екатеринбурга;
- в) в торгово-развлекательный центр «Карнавал»;
- г) в зоопарк.

Упражнение 15. а) Прочитайте текст.

Здравствуйте! Меня зовут Сергей. Я живу в Екатеринбурге, это мой родной город. Екатеринбург — большой город, мегаполис, промышленный и культурный центр. В городе много заводов и культурных мест.

Центральная площадь города называется Площадь 1905 года. Недалеко от Площади находятся Театр оперы и балета, Театр музкомедии, Театр драмы, Театр эстрады, разные музеи, кинотеатры, цирк. Также в центре города есть много торговых центров и магазинов, кафе и ресторанов, а также гостиниц.

В городе много университетов, поэтому много молодёжи. Молодые люди любят посещать выставки, ходить в театры, кино, на концерты и просто гулять по городу.

В Екатеринбурге очень удобно ездить на общественном транспорте. По всему городу ездит много трамваев, автобусов и троллейбусов. Также всегда можно заказать такси. Мой любимый транспорт — метро. Это быстро и удобно. Екатеринбургское метро одно из самых коротких в мире — всего 9 станций. Можно доехать меньше, чем за 30 минут от Уралмаша до Ботанического района. Проезд в городском транспорте стоит 28 рублей.

В Екатеринбурге есть два вокзала — Северный и Южный, а также аэропорт. Северный автовокзал находится рядом с железнодорожным вокзалом. С Северного автовокзала ездят автобусы, а с ж/д вокзала ходят поезда. Можно поехать на поезде даже в Китай. Станция метро на ж/д вокзале называется «Уральская». С Южного автовокзала можно поехать на автобусе в разные города, даже в Костанай, который находится в Казахстане. Станция метро называется «Чкаловская». Аэропорт «Кольцово» находится почти в 20 километрах от города. Обычно я езжу в аэропорт на такси. Дешевле ездить на автобусе. Автобус делает остановки на Площади 1905 года и на железнодорожном вокзале.

В Екатеринбурге и рядом с ним есть много достопримечательностей. О них я расскажу вам в следующий раз.

б) Ответьте на вопросы по тексту:

1. Что значит выражение «промышленный центр»?
2. Что значит выражение «культурный центр»?
3. Как называется главная площадь Екатеринбурга?
4. Что находится недалеко от Площади 1905 года?
5. Чем любит заниматься молодёжь в городе?
6. Какие виды городского транспорта есть в Екатеринбурге?
7. Почему метро — самый любимый вид транспорта Сергея?
8. Сколько вокзалов в Екатеринбурге?
9. Как называется аэропорт?
10. Как далеко находится аэропорт от Екатеринбурга?

в) Ответьте на вопросы, используя свой опыт:

1. Какие ещё площади вы знаете в Екатеринбурге?
 2. Какие ещё театры вы знаете в Екатеринбурге?
 3. Какие музеи есть в Екатеринбурге?
 4. Какие театры и музеи в Екатеринбурге вы уже посетили?
 5. На каком транспорте вам удобно ездить в Екатеринбурге? Почему?
 6. Какие станции Екатеринбургского метрополитена вы знаете? На каких станциях вы ещё не были?
 7. Как вы добирались из своей страны в Екатеринбург?
 8. Какой вид транспорта вы предпочитаете?
- 5. Подведение итогов занятия.**
- 6. Домашнее задание**
1. Учить все новые слова и грамматические конструкции по теме.
 2. Составить по плану текст о своём городе (не менее 15 предложений):
 1. Мой родной город.
 2. Главные места города (театры, музеи, улицы, проспекты, парки).
 3. Городской транспорт (виды, удобство).
 4. Междугородний и международный транспорт (вокзалы, аэропорт).

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В. Е., Нахабина М. М., Сафронова М. В., Толстых А. А. Дорога в Россию. Учебник русского языка (элементарный уровень). — 7-е, испр. — Златоуст: ЦМО МГУ, 2013. — 344 с.
- Аркадьева Э. В., Горбаневская Г. В., Кирсанова Н. Д. Когда не помогают словари: Практикум по лексике современного русского языка: в 2 ч. — М.: Флинта, 2001 — 2006.
- Битехтина Н. Б., Горбаневская Г. В. и др. Методическая мастерская. Образцы уроков по русскому языку как иностранному. — М.: Русский язык. Курсы, 2010. — 176 с.
- Бондаренко А. А. Здравствуй, русский язык! Учебное пособие для учащихся-иностранцев: Начальный этап обучения. — М.: Просвещение, 2002. — 272 с.
- Вагнер В. Н. Лексика русского языка как иностранного и её преподавание: учебное пособие. — 2-е изд. — М.: Флинта : Наука, 2009. — 104 с. — (Русский язык как иностранный).
- Государственный стандарт по русскому языку как иностранному. Элементарный уровень // Т. Е. Владимирова [и др.]. — 2-е изд., испр. и доп. — М. — СПб.: «Златоуст», 2001. — 28 с.

Ермаченкова В. С. Слово. Пособие по лексике и разговорной практике. — СПб.: Златоуст, 2006. — 208 с.

Каленкова О. Н. Уроки русской речи. — М.: Русский язык. Курсы, 2013. — 96 с.

Крючкова Л. С., Моцинская Н. В. Практическая методика обучения русскому языку как иностранному. — М.: Флинта, 2011. — 480 с.

Ласкарева Е. Р. Прогулки по русской лексике. — СПб.: Златоуст, 2010. — 224 с.

Лексический минимум по русскому языку как иностранному. Элементарный уровень. Общее владение / Н. П. Андрияшина, Т. В. Козлова. — 5-е изд. — СПб.: Златоуст, 2015. — 80 с.

Миллер Л. В., Политова Л. В. Жили-были... 28 уроков русского языка для начинающих. Учебник. — 11-е изд. — СПб.: Златоуст, 2014. — 152 с.

Розанова С. П. Преподавателям РКИ: Сто сорок семь полезных советов: учебно-методическое пособие. — М.: Наука, Флинта, 2015. — 240 с.

Приказ Министерства образования и науки РФ от 1 апреля 2014 г. N 255 «Об утверждении уровней владения русским языком как иностранным языком и требований к ним». — Режим доступа: <http://base.garant.ru/70679090/#ixzz4rJTLrGML> (дата обращения: 30.08.2017).

Старовойтова И. А. Русская лексика в заданиях и кроссвордах: в 6 выпусках: учебное пособие для изучающих русский язык как второй. — СПб.: Златоуст, 2007. — Вып. 2. В доме. — 77 с.

Чернышов С. И. Поехали! Русский язык для взрослых. Начальный курс. — 12-е изд. — СПб.: Златоуст, 2014. — 280 с.

Щукин А. Н. Методика преподавания русского языка как иностранного. — М.: Высшая школа, 2010. — 334 с.

Эсмантова Т. Л. Русский язык: 5 элементов: уровень А 1 (элементарный). — СПб.: Златоуст, 2011. — 320 с.

REFERENCES

Antonova V. E., Nakhabina M. M., Safronova M. V., Tolstykh A. A. Doroga v Rossiyu. Uchebnik russkogo yazyka (elementarnyy uroven'). — 7-e, ispr. — Zlatoust: TsMO MGU, 2013. — 344 s.

Arkad'eva E. V., Gorbanevskaya G. V., Kirsanova N. D. Kogda ne pomogayut slovari: Praktikum po leksike sovremenogo russkogo yazyka: v 2 ch. — M.: Flinta, 2001 — 2006.

Bitekhtina N. B., Gorbanevskaya G. V. i dr. Metodicheskaya masterskaya. Obraztsy urokov po russkomu yazyku kak inostrannomu. — M.: Russkiy yazyk. Kursy, 2010. — 176 s.

Bondarenko A. A. Zdravstvuy, russkiy yazyk! Uchebnoe posobie dlya uchashchikhsya-inostrantsev: Nachal'nyy etap obucheniya. — M.: Prosveshchenie, 2002. — 272 s.

Vagner V. N. Leksika russkogo yazyka kak inostrannogo i ee prepodavanie: uchebnoe posobie. — 2-e izd. — M.: Flinta : Nauka, 2009. — 104 s. — (Russkiy yazyk kak inostranny).

Gosudarstvennyy standart po russkomu yazyku kak inostrannomu. Elementarnyy uroven' // T. E. Vladimirova [i dr.]. — 2-e izd., ispr. i dop. — M. — SPb.: «Zlatoust», 2001. — 28 s.

Ermachenkova V. S. Slovo. Posobie po leksike i razgovornoj praktike. — SPb.: Zlatoust, 2006. — 208 s.

Kalenkova O. N. Uroki russkoy rechi. — M.: Russkiy yazyk. Kursy, 2013. — 96 s.

Kryuchkova L. S., Moshchinskaya N. V. Prakticheskaya metodika obucheniya russkomu yazyku kak inostrannomu. — M.: Flinta, 2011. — 480 s.

Laskareva E. R. Progulki po russkoy leksike. — SPb.: Zlatoust, 2010. — 224 s.

Leksicheskiy minimum po russkomu yazyku kak inostrannomu. Elementarnyy uroven'. Obshchee vladenie / N. P. Andryushina, T. V. Kozlova. — 5-e izd. — SPb.: Zlatoust, 2015. — 80 s.

Miller L. V., Politova L. V. Zhili-byli... 28 urokov russkogo yazyka dlya nachinayushchikh. Uchebnik. — 11-e izd. — SPb.: Zlatoust, 2014. — 152 s.

Rozanova S. P. Prepodavatelyam RKI: Sto sorok sem' poleznykh sovetov: uchebno-metodicheskoe posobie. — M.: Nauka, Flinta, 2015. — 240 s.

Приказ Министерства образования и науки РФ от 1 апреля 2014 г. N 255 «Об утверждении уровней владения русским языком как иностранным языком и требований к ним». — Режим доступа: <http://base.garant.ru/70679090/#ixzz4rJTLrGML> (дата обращения: 30.08.2017).

Starovoytova I. A. Russkaya leksika v zadaniyakh i krossvordakh: v 6 vypuskakh: uchebnoe posobie dlya izuchayushchikh russkiy yazyk kak vtoroy. — SPb.: Zlatoust, 2007. — Vyp. 2. V dome. — 77 s.

Chernyshov S. I. Poekhali! Russkiy yazyk dlya vzroslykh. Nachal'nyy kurs. — 12-e izd. — SPb.: Zlatoust, 2014. — 280 s.

Shchukin A. N. Metodika prepodavaniya russkogo yazyka kak inostrannogo. — M.: Vysshaya shkola, 2010. — 334 s.

Esmantova T. L. Russkiy yazyk: 5 elementov: uroven' A 1 (elementarnyy). — SPb.: Zlatoust, 2011. — 320 s.

Данные об авторе

Людмила Евгеньевна Веснина — кандидат филологических наук, доцент кафедры риторики, межкультурной коммуникации и русского языка как иностранного, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, каб. 285.

E-mail: levesna@yandex.ru.

About the author

Ludmila Evgenevna Vesnina, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Intercultural Communication, Rhetoric and Russian as a Foreign Language, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

Проблемы современной методики языка и литературы

УДК 372.882:371.321
ББК 442.6.83-270

ГСНТИ 14.25.07

Код ВАК 13.00.02

Г. С. Меркин
Смоленск, Россия

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В статье ставится вопрос об инновационном потенциале уроков литературы в связи со спецификой предмета. На основании явлений и фактов движения литературы предложено иное, в сравнении с традиционным, понимание процесса как литературно-исторического, когда на первый план выступает фактор литературного развития в его исторической перспективе и ретроспективе. Обновлено понимание инновационности применительно к урокам литературы. Возможность инновации возникает из формулирования нетрадиционной задачи (темы, положения) и принятия нетрадиционного филологического и методического решения, целью которого является глубинное постижение текста или его фрагмента; авторской позиции; корректировки устоявшегося восприятия, то есть установление связей там, где они неочевидны.

Предложены уроки и фрагменты уроков в 5–11 классах, дающих возможность учителю реализовать инновационный потенциал, имеющийся в литературном источнике, в идеях предшественников и развитых в современной научно-методической литературе и учительской практике.

Ключевые слова: инновационный потенциал; педагогические инновации; уроки литературы; нетрадиционные методы обучения; методика литературы в школе; методика преподавания литературы; интерпретация текста.

G. S. Merkin
Smolensk, Russia

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN LITERATURE TEACHING

Abstract. The article raises the question of the innovative potential of literature lessons in connection with the specifics of the subject. On the basis of the phenomena and facts of the change of literature, the understanding of the process as a literary and historical one, in which the literary development factor in its historical perspective and retrospective is at the forefront, is proposed, in comparison with the traditional one. The understanding of innovation in relation to literature lessons is updated. The possibility of innovation arises from the formulation of an unconventional task (topic, position) and the adoption of an unconventional philological and methodological solution, the purpose of which is the deep comprehension of the text or its fragment; the author's view; correction of the established perception, i.e. the establishment of invariants where they are not obvious.

Lessons and fragments of lessons in grades 5-11 are offered, which enable the teacher to realize the innovative potential available in the literary source, in the ideas of his predecessors and developed in modern scientific and methodological literature and teaching practice.

Keywords: innovative potential; pedagogical innovations; Literature lessons; unconventional teaching methods; methods of teaching Literature at school; methods of teaching Literature; text interpretation.

И так, как я, никто не будет слышать,
Иначе — не родился бы Шопен
А. Гонтарь

Вопросам инновационного преподавания в общеобразовательной школе в последние годы посвящены десятки исследований, в том числе и относящихся к инновационным технологиям в процессе изучения литературы. Подавляющее большинство из них рассматривают проблему с точки зрения педагогической, ставя в центр вопросы и проблемы, связанные с организацией деятельности ученика. Этот подход не вызывает никаких возражений, и основные его посылы представляются вполне обоснованными. К ним относятся традиционно возникающие в различных исследовательско-методических работах позиции, авторы которых считают их наиболее актуальными: «соответствие концепции гуманизации образования; преодоление формализма, авторитарного стиля в системе преподавания; использование лично ориентированного обучения; поиск условий для раскрытия творческого потенциала ученика; соответствие социокультурной потребности современного общества самостоятельной творческой деятельности» [Федотова. URL].

При рассмотрении вопроса об инновационности в процессе изучения литературы я исхожу,

прежде всего, из необходимости скорректировать принцип, идущий еще из XIX века и получивший название «историко-литературный» (процесс, подход, принцип, историко-литературная основа и т. д.). Этот термин, как и само явление, не подвергаются сомнению уже около 200 лет и кажутся незыблемыми. Между тем, он впервые в качестве педагогической идеи возник в Программе Ф. И. Буслаева и А. Д. Галахова [Буслаев, Галахов 1852], имел и другую, не менее существенную для преподавания словесности, грань. Помимо историко-литературного подхода: «Новый период в Истории языка и слога от Петра Великого» [Буслаев, Галахов 1852: II: 3]¹, «История Древнего периода русской словесности [II: 4], в «Программе» была заложена — и она была основополагающей — идея литературно-исторического подхода: «История нового периода русской словесности от Петра до Ломоносова» [II: 5]; «От Карамзина до Пушкина. (Карамзинский период)» [II: 7]; «От Пушкина до нашего времени. (Пушкинский период)» [II: 9].

Кажется, лишь перестановка слов. На самом деле, при таком употреблении понятия (литератур-

¹ Римская цифра обозначает название класса: II специальный.

но-исторический) принципиально меняется основное его содержание, и первичным становится литературный подход (принцип, основа, процесс) на фоне исторического развития.

В первом случае в понятии историко-литературный процесс доминантным является историческое движение: допетровская Русь — литература допетровской Руси; Петр I, его эпоха и преобразования Петра — литература петровского периода и т. д. Во втором случае доминантно именно литературное движение. Это тем более значимо, что литература, даже основываясь на сюжетах, явлениях, личностях вполне исторических, не является слепком этих событий, явлений, личностей, но создает их художественный образ. Достаточно напомнить, что Пугачев у Пушкина, Есенина как авторов и в восприятии М. Цветаевой как читателя, никак не воспроизводил подлинную личность предводителя восстания. То же можно говорить о Петре в романе А. Толстого и т. д. — практически в каждом подлинно художественном тексте. Изучать историческое прошлое по литературным источникам можно с очень существенными допущениями; воспринимать и конструировать будущее по художественным произведениям, в том числе и с существенной исторической составляющей, вполне уместно, возможно, и необходимо.

Эту существенную разницу ни филологическая, ни педагогические науки либо не заметили, либо игнорируют.

Уже в XX веке определил литературное движение в своей «Нобелевской лекции» И. Бродский. Он говорил: «Одна из заслуг литературы в том и состоит, что она помогает человеку уточнить время его существования, отличить себя в толпе как предшественников, так и себе подобных, избежать тавтологии» [Бродский 1991: 7].

Другой важной гранью в исследовании проблемы инновационности в проведении уроков литературы является само определение понятия. И дело здесь не в тонкостях перевода: «новое» — «в новое», а в его сущности. Полагаю, что инновационность в деле преподавания литературы состоит из формулирования нетрадиционной задачи (темы, положения) и принятия нетрадиционного филологического и методического решения, целью которого является глубинное постижение текста или его фрагмента; авторской позиции; корректировки устоявшегося восприятия, то есть установление связей там, где они неочевидны. Все остальное — лишь педагогические и методические подходы, которые у каждого педагога могут быть индивидуальными или взятыми из разных источников и творчески переработанными учителем. Составление презентаций, создание мультипликаций, использование других технических возможностей в современном уроке литературы — лишь частность, необходимая в той или иной мере, какой она диктуется своеобразием произведения и разнообразными возможностями проникновения в его тайны.

Мультимедийные и компьютерные технологии в уроке, если они в качестве дополнительного методического средства помогают освоить изучаемый материал, могут позволить выполнить поставленные

задачи и реализовать намеченную цель. Учитель на уроке литературы занимается вместе с детьми изучением явлений, заключенных в вершинных произведениях отечественной и мировой классики, современной эстетически значимой литературе, а не новыми техническими решениями, применение которых весьма факультативно. Одни школьники умеют это делать и делают с интересом и увлечением, другие не умеют, но хотят научиться, третьи не умеют и не хотят, так как не видят в этом никакой целесообразности — предпочитают лучше прочитать что-то новое, чем входить в социальные сети со своими «постами». Но дело даже не в этом. Дело в том, насколько все эти мультимедийные технологии способны ввести школьника в мир изучаемого художественного произведения, проникнуть в его скрытые возможности и тайны, увидеть не только книгу для себя, но книгу о себе.

Позволю себе в связи с этим ностальгическое отступление из далекой студенческой юности в середине 60-х гг. XX века об уроке, полученном от любимого педагога в педагогическом институте древнего провинциального Полоцка. Экзамен по зарубежной литературе принимала, как я теперь точно понимаю, выдающийся педагог и профессионал-зарубежник Дора Борисовна Кацнельсон. Я, как и мои друзья, ценили ее настолько, что не могли позволить себе прийти на экзамен неподготовленными. Мне достался вопрос о драматургии Ибсена. Ибсен в ту пору был одним из моих любимых писателей-романтиков. Я зачитывался его «Пер Гюнтом» и мог часами обсуждать с друзьями линию Пер Гюнт — Сольвейг; читал и перечитывал стихотворную драму «Бранд», пытался проникнуть в образный мир «Кукольного дома»... Я был рад, что получил счастливый билет, отвечал, как мне казалось, уверенно и вдохновенно больше часа. Дора Борисовна внимательно, не останавливая, слушала и, казалось, в то же время думала о чем-то своем. Когда ответ мой был закончен, она аккуратно вписала в зачетную книжку балл «отлично, и, вручая зачетку, полуулыбаясь, произнесла: «Милый ребенок, вы не знаете Ибсена, но Ибсен знал вас». В моем возмущенно-воспаленном сознании забурлили десятки непотребных слов, которые я мог выложить в этот момент, но я позволил сказать себе только банально-глупое: «Если я не знаю Ибсена, зачем же мне “отлично”? Мне авансы не нужны». Моя любимая учительница с какой-то скрытой тоской посмотрела на меня и произнесла: «Наверное, не сейчас, но может быть, я на это очень надеюсь, вы поймете то, что я вам сказала». Прошло почти 60 лет. Я многие десятилетия думал над этой фразой. Совсем недавно понял, как мне кажется, ее глубинный смысл: «Мы не знаем Ибсена (Пушкина, Толстого, Лондона), вернее, судим и говорим о них, как правило, скомпилированные слова, в лучшем случае, на уровне первоначального восприятия можем передать содержание. А они досконально знали нас, тех, которым отдавали свои произведения и в которых живописали нас. И они будут знать нас и через сто, и через тысячу лет. И, может быть, мы сумеем понять ту тайну, в которой отражается мой мир, моя судьба, мои сокровен-

ные предпочтения: и безгрешные, и грешные, но тщательно маскируемые.

Вот что мне кажется важным: не составить презентацию, не создать сюжетный ролик: мы ведь преподаем не компьютерные технологии, а помогать постигать мир вокруг себя и себя в окружающем мире, себя в себе.

Следует, вероятно, увлечь детей своей идеей, в том числе и мультимедийной, если это необходимо и возможно, позволив реализовать ее только желающим. В конце концов, литература как явление вполне самодостаточна и ни в каких инородных украшениях не нуждается. И принадлежит она не только читателям, но и отдельно взятому читателю, ведущему с писателем взаимно интересный и личный доверительный разговор. «Произведение искусства, — говорил И. Бродский в своей «Нобелевской лекции» — литература <...> в частности, обращаются к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников, отношения.

<...> Роман или стихотворение — не монолог, но разговор писателя с читателем — разговор <...> крайне частный, исключая всех остальных, если угодно — обоюдно мизантропический. И в момент этого разговора писатель равен читателю, как, впрочем, и наоборот, независимо от того, великий он писатель или нет» [Бродский 1991: 7, 11].

В методических пособиях, статьях, исследовательских трудах последнего десятилетия по вопросам инновационности на уроках литературы почти нет упоминаний о традициях исследования проблемы даже в научных работах и педагогической практике в недалеком прошлом [Алексеева 2014: 38–39]. Словно не было работ М. А. Рыбниковой, книг, основанных на личном преподавательском опыте движения 60-х гг. XX столетия, получившего название «движение учителей-новаторов» (хотя бы Е. Н. Ильина). Как исключение назову методические материалы, в которых хотя бы упоминается в связи с инновационностью проблемное обучение [Федотова. URL], давшее признанные педагогической наукой и учительской практикой исследования В. Оконя, И. Лернера, М. Махмутова, А. М. Матюшкина и др.

В современной школе практически параллельно существует два принципиально различных подхода к педагогическому процессу.

Индивидуальное мастерство (т. н. мастер-класс)	Педагогическое сотрудничество и сотворчество (т. н. творческая мастерская)
Я даю	Мы находим
Я демонстрирую	Мы учимся
Я обучаю	Мы постигаем
Я воспроизвожу	Мы открываем
Мое мастерство	Наши обретения
Даю установку на творчество	В процессе творческого акта

С одной стороны, это так называемые мастер-классы, которые подразумевают, судя по определению, демонстрацию учительского мастерства. Сегодня они распространились уже не только на общеобразовательную школу, но практикуются во мно-

гих сферах деятельности: спортивной, производственной и других. Оставляя за скобками все, кроме педагогической составляющей, отметим, что деятельность на уроке, в центре которой стоит мастерство учителя, является продуктивной, конструктивной и заслуживает всяческого одобрения. Однако другая тенденция: проведение уроков, где основополагающими становятся идеи педагогического сотрудничества и сотворчества, кажется более эффективной: она вбирает в себя все содержание и все идеи мастер-класса и при этом основана на установках совместного учительского и ученического сотрудничества и сотворчества, что показано в представленной выше таблице.

Одной из задач учителя является введение в поле зрения ученика и по возможности в круг его читательских интересов, помимо изучаемых произведений, другой литературы: справочной, мемуарной, художественной, исторической. Такая работа, если она проводится в системе, позволяет вызвать интерес к разнообразным фактам и явлениям литературно-исторического движения, помогает более основательно войти в мир изучаемого текста или его фрагмента, расширяет общую историко-литературную эрудицию юного читателя, позволяет во многих случаях очеловечить исторические представления ученика. Важно только, чтобы это вхождение в круг дополнительного чтения было мотивировано как самим изучаемым материалом, так и разнообразными способами воздействия на эмоциональный мир юного читателя и рациональный, прагматический, если угодно, мир школьника.

Коэффициент полезного действия такого материала зависит, во-первых, от числа и качества текстов, их внутренней связи с изучаемым материалом, предлагаемым автором учебника; во-вторых, от представлений и предпочтений учителя-словесника, его читательского и методического опыта и, наконец, от уровня читательской культуры и возможностей учащихся в каждой конкретной школе, в каждом конкретном классе и, что не менее значимо, в ориентации на каждого отдельно взятого ученика.

Все уроки, представленные в статье, основаны на материалах предметной линии по литературе для 5–9 классов, опубликованных издательством «Русское слово», имеют гриф «Рекомендовано Министерством образования и науки РФ» и соответствуют Федеральному государственному образовательному стандарту [Меркин 2017].

Материалы к текстам художественных произведений подобраны и представлены таким образом, чтобы они могли быть опорой в следующих классах на новом витке углубления и развития читательских умений и читательского опыта школьника. Естественно, с каждым новым классом в арсенале филологических и методических средств появляются новые, и они, как правило, также опираются на сформированные ранее компетенции, знания и опыт учащихся.

Начну с построения урока в 5 классе «Поле славы, гордости и печали» (М. Ю. Лермонтов. «Бородино»).

С помощью освоенных понятий «диалог» и «монолог» предполагается дать учащимся понять художественную многоплановость стихотворения;

через интонирование текста — его патриотическую идею, соединенную с глубоким и своеобразным духовно-эмоциональным уровнем персонажа; через создание разнообразных предложений учащихся по созданию титульного кадра к будущей презентации или мультипликации раскрыть разнообразие творческих возможностей учащихся и многообразных способов их реализации.

Важнейшим элементом любого урока литературы является создание установки на восприятие. Оттого, как с первых минут урока учитель сможет «взять в плен» учеников, часто зависит все, что и как произойдет на уроке дальше. Форм и способов создания установки на восприятие великое множество. В данном случае выбраны фрагменты материалов из раздела учебника «Для вас, любознательные!». В очень коротком, не более 4–5 предложений вступительном слове, в содержание которого войдут ключевые понятия: поле брани и поле славы, Куликово поле и поле Бородина, Прохоровское поле, — учитель определит основную тональность урока и предоставит слово заранее подготовленным ученикам, каждый из которых предложит о своем герое: очень сжатую, спрессованную информацию о них. Ее он самостоятельно найдет как на страницах учебника, так и в Интернет-ресурсах.

«Мой герой» — примерно так начнется каждое выступление ученика. И будет подчеркнута, что генерал А. П. Ермолов — боевой генерал, участник многих сражений: против Персии, войны с Францией 1805–1807 года, Отечественной войны 1812 года, заграничных походов русской армии 1813–1814 гг.

И далее читается приведенный в учебнике фрагмент из его «Записок».

«Мой герой», — скажет другой ученик — поэт, писатель-прозаик, боевой офицер, участник декабристского движения и Отечественной войны 1812 года Ф. Н. Глинка. В «Очерках Бородинского сражения» он писал...». Далее следует чтение фрагмента из текста «Очерка».

Если в классе имеется выход в Интернет, ученикам предлагается найти значение понятий военная кампания, декабристское движение. Если такой возможности нет, учитель дает определение понятий сам.

В разделе учебника приводятся имена других участников событий: поэта и партизана в годы Отечественной войны Дениса Давыдова, кавалерист-девицы Надежды Дуровой. По желанию учащиеся могут к следующему уроку подобрать материал и рассказать о них.

Следующим элементом урока является короткая информация об истории создания стихотворения М. Ю. Лермонтова «Бородино» и чтение текста. Здесь возможны варианты: чтение учителем, актером, но пока — не учеником.

В процессе обсуждения используются материалы и задания из учебника. Особое внимание обращено на выполнение задания, которое предполагает создание ряда ключевых слов, используемых при описании битвы: схватки (боевые), боя, (к) бою, (в) перестрелке, (в Бородинский) бой, (таких) сражений, (русский) бой, бой (удалый), (наш рукопашный) бой, бой (затянуть новый). Этот ряд наиболее

значимых ключевых слов поможет не только быстро и без труда определить пафос стихотворения и его основную тему, но и стать технологическим фундаментом для построения частотных словарей лексики при изучении произведений других авторов, в частности, частотного словаря персоналий и топонимов в романе «Евгений Онегин» в 9 классе.

Выяснив значение понятий монолог и диалог, закрепив полученные сведения примерами из стихотворения, ученики рассуждают о том, как часто и почему так в разговор со старым солдатом вступает солдат молодой.

В процессе обсуждения выясняем, что представляет собой ответ старого солдата. Школьники в течение нескольких минут подыскивают ключевые слова и оказывается, что большинство из них выбирает слово «рассказ». Лишь несколько человек из года в год у меня на уроках, на уроках моих коллег выбирали слово «воспоминание».

Итак, рассказ. Значит, надо прочитать стихотворение так, чтобы было очевидно — это рассказ бывалого солдата о Бородинском сражении. Одни читают стихотворение (по желанию — два–три прочтения), другие обсуждают каждый вариант чтения.

И тогда учитель задаст риторический вопрос: «В рассказе старого солдата звучит беспристрастное сообщение? Старый солдат равнодушен к тому, о чем он говорит?». Ответ не вызывает никаких затруднений: «Нет, он не равнодушен». — «Так какие чувства испытывает участник Бородинского боя? Подберите ключевые слова». Возникает следующий ряд: с грустью вспоминает; с гордостью вспоминает; переживает, печалится...

— Можно ли передать эти чувства в чтении стихотворения? Подчеркните слова, фразы стихотворения, которые надо читать по-особому. Как по-особому?

Если в классе есть возможность воспользоваться компьютером или интерактивной доской, текст стихотворения выводится на экран, и партитура текста составляется здесь. Если же такой возможности нет, учитель, готовясь к уроку, распечатывает стихотворение для каждого ученика и далее — известная форма работы: с помощью цветных карандашей, или маркера, или фломастеров выделяются нужные позиции и по завершении идет обсуждение; каждый эпизод при этом соответствующим образом интонируется. Это своеобразный застольный период, когда происходит работа над звучащим словом поначалу отдельно над каждой строфой, а в итоге в процессе чтения вслух всего стихотворения. Стихотворение прочитывается несколько раз, чтение также комментируется учениками и учителем. Желательно, чтобы в завершении этого элемента урока стихотворение прочитал сам учитель.

Микровыводом урока служит сопоставление понятий рассказ, беспристрастный рассказ, повествование, воспоминание, сопереживание. И пятиклассники единодушно говорят о том, что им ближе второй вариант. В нем больше теплоты, сердечности, заинтересованности, гордости, печали за погибших товарищей и за оставление Москвы.

В этом обсуждении важен микровывод, предложенный учителем. Его смысл в том, что старый

солдат словно бы ведет беседу с самим собой. Его эмоциональное переживание — это своего рода внутренний диалог того участника событий, что защищал Отечество на Бородинском поле, с тем, кто выжил в этом тяжелом и страшном сражении. И, отвечая на вопрос молодого солдата, старый солдат вновь и вновь переживает каждую деталь боя.

В случае, если учитель почувствует необходимость создания иллюстративного ряда, есть смысл воспользоваться иллюстрациями к стихотворению «Бородино» А. В. Кондратьева, Н. В. Кузьмина, Н. Н. Побединской, М. Полякова, И. Архипова, репродукцией с картины «Сражение при Бородине. Виктор по оригиналу П. Гесса, сер. XIX века. Раскрашенная литография» и циклом иллюстраций художника В. Г. Шевченко «Бородинский бой». Кроме того, учитель может включить в иллюстративный ряд репродукции с полотен, созданных не по сюжету стихотворению М. Ю. Лермонтова, например: «Атака Шевардинского редута». Литография по рисунку Н. Самокиша, 1910 г.; его же «Атака лейб-гвардии Литовского полка» и «Лейб-гвардии Литовский полк в Бородинском сражении», 1911 г.; А. И. Дмитриев-Мамонов. «Бородинское сражение», 1912 г.; репродукции с картин С. Герасимова «Русские войска у Шевардина», 1941 г. и «М. И. Кутузов на Бородинском поле», 1952 г.; И. В. Евстигнеев. «2-я гренадерская дивизия отбивает Шевардинский редут», 1956 г. А. Ю. Аверьянов. «Бой за Шевардинский редут», 2002 г.; Р. Горелов. «На артиллерийской позиции (Русская батарея на флешах Багра-тиона)», 1955 г. и другие.

Следует обратить внимание учащихся на то, что тема Бородинского сражения «не отпускает» художников, начиная практически с момента события и до наших дней — до начала XXI столетия.

Прием интонирования готовит школьников к работе на новом, третьем этапе урока.

Интонированию текста в среднем звене и, прежде всего, в 5–6 классах уделяется особое внимание потому, что оно становится важным элементом нового прочтения произведений поэзии, прозы, драматургии в 7–8 и 9–11 классах. Примеры приведу после завершения описания урока по стихотворению «Бородино»

В переходе от второго этапа к третьему нужна новая установка на восприятие.

Она примерно следующая: «Мы только что убедились, что стихотворение «Бородино» позволяет читателю по-разному прочитать текст, по-разному раскрыть заключенные в нем воспоминания о героизме участников войны с Наполеоном и неизбывной печали о павших во имя Отечества. Эти чувства не исчезают с годами. Они в старом солдате и, наверное, в душах сотен и сотен тех, кто выжил на Бородинском поле. Теперь попробуем передать эти чувства и наше отношение к «делаем давно минувших дней». Мы сделаем это, подбирая первый, титульный слайд к мультипликации, или диафильму — только один кадр.

Вы можете сами нарисовать его, можете воспользоваться тем изобразительным рядом, который я подобрал для такой работы. Только что некоторые

из иллюстраций прошли перед вами в процессе чтения и обсуждения стихотворения.

Итак, что такое титульный кадр? Это надпись с названием кинофильма (мультипликации и других мультимедийных средств).

Вам дается не более 10 минут, чтобы предложить свой вариант первого, титульного кадра.

Среди так называемого раздаточного материала (иллюстративного ряда) предложены, помимо указанных выше репродукций с иллюстраций художников, разнообразные портреты М. Ю. Лермонтова: «Автопортрет», 1837 г.; А. И. Кюндера «М. Ю. Лермонтов», 1839 г.; Н. Е. Заболотского «Лермонтов», 1837 г.; его же: «Портрет М. Ю. Лермонтова в штатском платье», 1840 г.; Ф. О. Будкина. «Портрет М. Ю. Лермонтова в мундире лейб-гвардии Гусарского полка. 1834 г.»; Д. П. Палена «Портрет М. Ю. Лермонтова в военной фуражке», 1840 г., К. А. Горбунова «Портрет М. Ю. Лермонтова в армейском сюртуке с шашкой. 1840 г.».

В результате работы возникает примерно одинаковое из года в год число вариантов первого слайда.

Вариант 1. Слева в кадре текст: М. Ю. Лермонтов. Бородино. Справа — репродукция с портрета А. И. Кюндера «М. Ю. Лермонтов», 1839 год.

Вариант 2. На фоне перехода цвета от нежно-оранжевого в желтый — название. М. Ю. Лермонтов. Бородино. Цвета и оттенки в разных случаях менялись.

Вариант 3. На фоне цветного слайда текст: М. Ю. Лермонтов. Бородино

Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана...

Вариант 4. Слева — М. Ю. Лермонтов. Бородино.

Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана...

Справа — репродукция с иллюстрации Н. В. Кузьмина. «Рука бойцов колоть устала...»

Вариант 5. Слева текст: М. Ю. Лермонтов. Бородино.

Справа — репродукция с иллюстрации Н. Н. Побединской

Но тих был наш бивак открытый:
Кто кивер чистил весь избитый,

Кто штык точил...

Вариант 6. Слева — автопортрет М. Ю. Лермонтова; справа — репродукция с рисунка В. Шевченко «Да, были люди в наше время...»; под рисунком текст:

Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина!

Вариант 7. На фоне наплывающего снизу вверх огня факсимиле автографа М. Ю. Лермонтова, его автопортрет и текст «Бородино ... поле славы, поле памяти, поле печали...».

После завершения самостоятельной работы учащихся по созданию эскиза титульного кадра к видеоматериалу (диафильму, или мультипликации) проводится защита версий, предложенных пятиклассниками, и следует микровывод о том, что каж-

дое из решений приемлемо, имеет право на существование. Выясняется то общее, что имеется в работе всех: текст стихотворения; образ М. Ю. Лермонтова (попутно выясняется, почему выбран вариант поэта в военном мундире); первый кадр задает тему всего стихотворения и отношение к нему.

Урок завешается слушанием песни «Бородино» (муз. народная) в исполнении Краснознаменного ансамбля песни и пляски имени А. В. Александрова в записи 1950 года.

Дома при желании ученики могут создать кадры к строфам (или строчкам) стихотворения. Практика показала, что большинство учеников с интересом и удовольствием самостоятельно создали в ряде случаев кадры ко всему стихотворению.

Не претендуя на абсолютную научно-методическую новизну данного типа урока, предположу, однако, опираясь на опыт своих предшественников, что в методическом решении урока имеются следующие новации: введение в урок новых литературных источников, призванных быть не просто неким литературно-историческим фоном, но приблизить материал урока, очеловечить его самим фактом личного участия авторов в войне с Наполеоном. Во-вторых, применение интонирования как методического приема позволило ученикам глубже проникнуть в тайны творческого замысла М. Ю. Лермонтова, а учащимся более точно и на достаточно высоком эмоциональном уровне сопереживать вместе с воспоминаниями героя Бородинского сражения, лучше представить и выразить его образ. В-третьих, создание титульного кадра позволило избежать поспешности, как если бы составлялись кадры ко всему тексту стихотворения. Самое существенное: появилась возможность у каждого ученика с наибольшей полнотой выразить свое видение не только первого кадра, но и будущего фильма (диафильма, презентации, мультипликации), абсолютно естественным для них способом выразить и предъявить себя; заинтересовавшись данным видом работы, добровольно создать свой вариант дизайнерского решения ко всему тексту стихотворения.

В различных своих работах, в том числе и в «Программе» к данному курсу, я утверждал, что для мотивации школьников, стимулирования их к творчеству важно применение принципа внедрения [Меркин 2017: 19–21]. Творческая деятельность учащихся, начатая буквально с первых уроков в пятом классе, продолжилась и была реализована на уроке по стихотворению Лермонтова «Бородино». Наиболее яркие и оригинальные варианты прочтения были записаны на видеоролик. На встрече учащихся, родителей и педагогов ученики предлагали эти варианты чтения слушателям, а родителям вручалась видеозапись с чтением стихотворения различными учащимися. На ежегодной итоговой выставке творческих работ школьников были представлены кадры из фрагментов к «Бородино» или ко всему стихотворению, которые самими детьми были признаны лучшими. И чтецы, и дизайнеры, помимо этого, получили сертификат об их деятельности и значимости ее результатов, а родители — благодарственные письма за поощрение своих детей к творчеству.

Интонирование, как эффективный способ проникновения как в план содержания, так и в план выражения художественного произведения, является значимым еще и потому, что он вводит в урок различные варианты чтения произведения. Без него нет урока литературы. Чтение при использовании интонирования дает эффективную возможность для реализации многообразных учительских задач.

Одной из них является задача овладения пониманием, что один и тот же художественный текст в разные эмоциональные, ситуативные, возрастные периоды каждым читателем индивидуально может восприниматься совершенно по-разному. Автор дает читателю возможность воспринимать его произведение так многогранно, как многогранен человек и его жизнь. И, кроме того, писатель, поэт выражает в своем тексте себя, свое миропонимание, свое отношение к происходящему, к настоящему и будущему. Но ведь автор также многогранен и разнообразен, как писал об этом Е. Евтушенко: «Я разный, я натруженный и праздный, / Я целее и нецелесообразный...». Эта разность особым образом видна на примере лирики А. С. Пушкина, при том, что удивительно, в его самой ранней лирике: 1814 и 1815 гг. Читатель найдет в ней и стихотворения, относящиеся к «легкой поэзии» («Эпиграмма 1814 года «Супругую твоею я так пленился...»); Измены «Все миновалось, / Мимо промчались...», 1815 года и вдохновенно-патриотические и глубокие строки в стихотворениях «Воспоминания в Царском Селе («Страшись, о рать иноплеменных...», 1814 г.) и «Лицинию» где строфа

Исчезнет Рим, его покроет мрак глубокий;
И путник, устремив на груды камней око,
Воскликнет, в мрачное раздумье углублен:
«Свободой Рим возрос, а рабством побежден, —

1815

представляет поэта не только как человека, работы которого — о судьбе его страны, но и мире вообще, где нет свободы.

Поняв это, читатель может взять стихи Пушкина для выражения его личных переживаний и состояний. Поэтому, вероятно, возможен и такой «бытовой» фон, вернее, бытовой ситуативный подход, который позволит учащимся вполне осознать эту мысль о многообразии смыслов в одном произведении. «Представьте себе, — говорю я ученикам, — что вы вечером гуляете с девушкой. Ваше внутреннее состояние близко к восторженному, и вами овладевает желание сказать девушке что-то важное и хорошее. Пафосные, высокие слова говорить не принято, и вы в этой ситуации берете в союзники Пушкина и читаете знаменитое “Я вас любил...” И не столь важно, как вы его прочитали, но почти наверняка важно, что вы наизусть прочитали ей стихи о любви. И она, ваша спутница, конечно, отметила это и с благодарностью, а может быть, и с радостью оценила».

Но вот другая ситуация. Вы признаетесь девушке в любви. Вам важно подчеркнуть, как вы к ней относитесь, с какой глубокой нежностью и теплотой, как она вам дорога и желанна, как тягостна

даже мысль о том, что она может быть любима кем-то еще — не вами. Составьте партитуру текста, не только выделите различные интонационные перепады, но и напишите в скобках слова, передающие ваше отношение к любимой (с нежностью, прочувствованно, радостно, сдержанно, но трепетно и т. д.). Идет застольный период, в результате чего складывается определенное прочтение, реализующее установку на формирование интонации, выражающей признание в любви, бережного и высоко эмоционального отношения к любимой.

«Пушкин был человек иронический, — скажет учитель. — Попробуем те же слова, которые вы подчеркнули как наиболее точно выражающие глубокие лирические переживания героя, окрасить в другие оттенки... Любимая ушла от вас к другому. И в ответ звучит самоирония, насмешка, сарказм, боль, скрытая под маской равнодушия» И опять — застольный период и чтение стихотворения в совершенно иной интерпретации, словно это другой текст. Далее — формулировка микровывода о том, как много разных оттенков чувств и отношений можно выразить в тексте, не меняя ни одного слова.

Или другой пример: интонирование одного звука как способа передачи душевного состояния персонажа. Этот способ взят из чтения актером К. Вахтеровым монолога Печорина в ночь накануне дуэли («Два часа ночи. Не спится. А надо бы заснуть, чтоб завтра рука не дрожала <...> А! господин Грушницкий!..»). Дается установка: вчитайтесь в текст и попытайтесь установить, какие чувства владеют Печориным в ночь накануне дуэли. Сформулируйте свои представления и передайте в своем чтении это состояние героя.

После прослушивания нескольких вариантов чтения, обращается внимание на пунктуацию фразы, в том числе на восклицательный знак после междометия «А». «Случайно ли это?» — спросит учитель. Ученики после небольших размышлений приходят к выводу, что это вряд ли случайно. Они уже знакомы с тезисом о том, что в классических произведениях нет или почти нет «упаковочного» (эстетически незначимого) материала.

Далее школьникам сообщается очень короткая информация о советском актере К. В. Вахтерове: Константин Васильевич Вахтеров (1901–1987), актер, исполнитель роли Печорина; чтец-декламатор, участвовал в подготовке литературных записей на радио. Его прочтение монолога Печорина было внесено в фонохрестоматию по литературе, издаваемую для средних школ СССР в 70–80 гг. XX в. — и включается в его исполнении фрагмент монолога «Два часа ночи...». Вахтеров не просто интонационно выделяет междометие «а», по сути — лексически не знаменательную часть речи. Он хрипит его, такое чтение заполняет все пространство, насколько звук он нервический, резкий, пронзительный (такие эпитеты предлагают ученики после прослушивания записи). И только по одному этому элементу можно судить о чувствах и переживаниях Печорина, его отношении к Грушницкому и предстоящей дуэли, о разном состоянии Онегина и Печорина перед грядущим событием.

Этот прием работы со стилистической и художественно-эмоциональной ролью междометия, начатый во время чтения и изучения комедии «Горе от ума», продолженный на уроках по «Герою нашего времени», развивается в процессе изучения поэмы А. Блока «Двенадцать» в 11 классе.

Другой пример связан с возможностью решительного изменения пафоса и главной темы произведения в случае с переносом логического ударения из одной позиции в другую. Это особенно ярко видно на примере стихотворения С. Есенина «Собаке Качалова». В одном случае, читая строку «Не знаешь ты, что жить на свете стоит» мы подчеркнем, логически выделим союз «что», и тогда вся фраза и весь текст стихотворения окрасятся в трагические тона. В другом — логическое ударение перенесем на сочетание слов «жить на свете стóит». Тогда возникает совершенно другое отношение восприятия жизни: несмотря на все превратности судьбы, жизнь — самое главное, и жить — стóит. Одиннадцатиклассники, уже привыкшие за годы учебы к скрытым возможностям художественного текста с его вариантами смыслов, тем не менее, удивлены и заинтригованы такой трансформацией. Для них это — почти открытие, яркое и значащее.

Таким способом в сознание учащихся вводится и углубляется мысль о значении всех элементов чтения для постижения художественной идеи текста, в том числе и возможностей интонирования на всех этапах литературного образования школьников.

Еще раз подчеркну, что новации в преподавании практически никогда не возникают из ничего, не являются неким озарением и не приходят из ниоткуда, вдруг. Они всегда опираются на предыдущие идеи, предыдущий опыт и в лучших своих проявлениях развивают его на витке новых филологических открытий и технологических решений. Часто продуктивные идеи педагогов прошлого оказываются в силу различных обстоятельств невостребованными современной методической наукой и учительской практикой. Достаточно напомнить здесь о блестящих идеях И. Ф. Анненского по поводу сочинений и письменных работ учащихся, высказанных в его письмах в журнал «Русская школа» [Чернова 2014]. Не стали только историей педагогической мысли подходы Л. Н. Толстого, о которых, в частности, писал американский исследователь Э. Кросби, долгое время изучавший работу Яснополянской школы. Он утверждал: «Толстой рано пришел к убеждению, что опасно смотреть на школу, как на дисциплинированную роту солдат, одинаково исполняющих одни и те же приказания... Он сравнивал свой способ преподавания с преподаванием деревенского дьячка и в результате сравнения пришел к <...> трем заключениям:

1) учитель всегда невольно стремится к тому, чтобы выбрать для себя удобный способ преподавания; 2) чем способ преподавания удобнее для учителя, тем он неудобнее для учеников; 3) только тот образ преподавания верен, которым довольны ученики» [Кросби 1909: 15].

Так когда же довольны ученики? Перечислю далеко не все случаи позитивного отношения к учению вообще и к литературе, в частности. Это

- * когда удовлетворяются личные притязания ребенка;

- * когда ученик чувствует возможность непосредственного диалога с писателем и его героями;

- * когда в процессе работы ученик понимает, что он создает (открывает) что-то новое;

- * когда в глазах товарищей по классу растет его авторитет;

- * когда для ученика первична не отметка — оценка;

- * когда в результате деятельности школьник чувствует себя в предмете комфортно.

То есть тогда, когда гармонично сочетаются личные интересы и притязания ученика, и он, не боясь ошибиться, может выразить себя, активно участвуя в творческом процессе работы над произведением, при этом его деятельность мотивирована, прежде всего, оценочными, а не бальными характеристиками и носит социально-значимый характер.

Всегда, когда есть возможность, данная как самим текстом, так и фактом его прочтения филологической наукой, нужно предложить школьникам решить новые проблемы и возникающие вопросы, ориентируясь на высказанные позиции, но, не фетишизируя их, позволяя учителю вместе с его учениками корректировать известные тезисы и высказывать свои, которые звучат порой неожиданно и невозможно.

Приведу несколько примеров. Вот первый: урок-семинар в 7 классе «Тайна пушкинского послания “К Чаадаеву” (“Любви, надежды, тихой славы...”»». В ряде публикаций, адресованных как учащимся, так и предназначенных филологам-исследователям, стихотворение характеризуется как призыв Пушкина к Чаадаеву, находящемуся в духовном кризисе после возвращения из зарубежного похода 1813–1814 гг. «Отчизне посвятить души прекрасные порывы». Например, во вступительной статье к тому статей и писем Чаадаева Б. Н. Тарасов писал: «Более радикально настроенный в молодости Пушкин призывал друга в хрестоматийном послании отрешиться от сомнений...» [Тарасов 1989: 5]. Но есть и другое понимание пушкинской идеи: Пушкин, внимая Чаадаева и воспринимая его как своего наставника в эти годы, не дает уроки старшему другу, но держит перед Чаадаевым своеобразный экзамен. Но этот экзамен создан Пушкиным в форме романтического послания. Именно так прочитывают стихотворение учитель и ученик на уроке в 7 классе. Здесь важно, чтобы система обоснований была научно выверена и опиралась на источники, не вызывающие сомнений. Бездоказательные, не подтвержденные фактами биографии писателя, его эпистолярным наследием, документами, мемуарными высказываниями, не принимаются к рассмотрению. То есть в поле внимания юных исследователей привлекается весь возможный и доступный для них исследовательский аппарат и материалы, которые применяются в филологической науке.

В инновационно-творческой деятельности оказывается значимым для учащихся информация о том, что они могут попробовать свои силы, применяя возможности разнообразных научных подходов. Так, в 9 классе при изучении романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в основу работы над комплексным изучением произведения положено несколько научных предположений, в том числе и о том, что оптимальны результаты, полученные на анализе данных частотных словарей лексики. Такой подход позволяет решить несколько задач: осознание позиции В. Г. Белинского, что «Евгений Онегин» — это «энциклопедия русской жизни и в высшей степени художественное произведение». При этом особое внимание обращено на то, что в понятие художественности входят следующие ключевые слова: энциклопедия, русская жизнь, эстетическая ценность романа (художественное произведение). Эта установка предполагает выявление особенностей по созданию энциклопедии русской жизни, ответ на вопрос, почему роман ни при каких обстоятельствах не мог называться «Татьяна Ларина», хотя главных героев в романе два, а по частоте словоупотреблений лексики с именем Татьяна значительно больше, чем с Онегиным. Ср.: Татьяна Ларина — 123, из них: Татьяна — 82; Таня — 39, Ларина — 1 и Tatiana — 1; Евгений Онегин — 99, из них: из них: Онегин — 57, Евгений — 42; приметы реализма в романе (на основе частотного словаря топонимов, имен собственных (персонажи); выявление ведущих композиционных приемов: прием зеркальной композиции и композиции как последовательного движения мотивов и их развитие от главы к главе.

В процессе изучения романа школьники неоднократно обращаются к двум комментариям романа — Ю. М. Лотмана и В. В. Набокова [Лотман 1983; Набоков 1998]. Это позволяет учащимся найти и сформулировать аргументы для основных положений и составления тезисов и микровыводов.

Девятиклассники исследуют частотные словари и в результате наблюдений и сопоставления материала строят предположения, формулируют тезисы и микровыводы. Юные филологи выясняют сложные пересечения жизни Онегина и жизни Татьяны, устанавливая ряд микротем, наиболее значимых для их творческой деятельности. Это — Онегин и петербургский свет (факты и доказательства); Онегин и Татьяна: Реализация приема зеркальной композиции в разных частях романа; Онегин и Ольга (цитатный план); Онегин и Ленский (тезисный план); Онегин и Онегин... (контраст как отражение внутренних противоречий); Онегин и автор (тезисы и цитаты по теме). В результате девятиклассники достаточно уверенно формулируют мысль о том, что, если бы роман назывался «Татьяна Ларина», это было бы произведение только о любви. Ученики предлагают следующий ряд жанровых образований: «женский роман», «любовный роман», «роман о любви». Эти определения с точки зрения филологической науки явно страдают, но в них заложена здоровая идея по отношению к проблематике романа и места Онегина в ней. Название романа по имени героя позволяет поставить и раскрыть огромный

пласт русской действительности первой четверти XIX в. в новой литературно-исторической ситуации в России. Кроме того, установлено, что в «Евгений Онегин» художественное пространство предельно обобщено. Это одна из важнейших примет реализма. И самый главный вывод состоит в том, что пушкинский роман — это литературное, историческое и эстетическое единство. Именно потому он в высокохудожественной форме позволяет сегодняшнему и будущему читателю узнавать Россию, ее культуру, историю, жизнь и быт различных слоев людей, их обычаи и привычки и при этом находить многое в себе, а не только для себя.

Немаловажная деталь: при организации исследовательской деятельности моделировалась такая ситуация, при которой учащиеся не по принуждению, но по собственному осознанию необходимости многократно перечитывали и пересматривали текст романа.

Основное положение нашей статьи сводилось к тому, чтобы показать: инновационный потенциал уроков литературы базируется на ранее имеющемся научно-методическом потенциале, ранее высказанных методических идеях, где доминантны — не внешние признаки и подходы, но художественный текст и его филологическое осмысление. Во-вторых, инновационным на уроках литературы может быть путь, который помогает читателю осознать в эстетической и социальной значимости произведение писателя в процессе сотворчества. В-третьих, инновации дадут наиболее продуктивный результат, если в активной творческой деятельности школьники смогут не только выявить, но и реализовать свои личные притязания, не только узнать нечто новое из «содержания» произведения, но почувствовать значение этого нового для себя и сделать свой ученический труд социально значимым.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева М. А. Инновационные технологии в преподавании литературы // Алексеева М. А. Преподавание литературы: образовательные технологии. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2014. — С. 38–39.

Бродский Иосиф. Нобелевская лекция. 1987 // Иосиф Бродский. Стихотворения. — Таллинн: Ээсти раамат, Александра, 1991.

Буслаев Ф. И., Галахов А. Д. Программа русского языка и словесности. — СПб., 1852.

Ильин Е. Н. Урок продолжается. — М.: Просвещение, 1973.

Ильин Е. Н. Искусство общения. — М.: Педагогика, 1982.

Ильин Е. Н. Путь к ученику. — М.: Просвещение, 1988.

Ильин Е. Н. Герой нашего урока. — М.: Педагогика, 1991.

Кросби Э. Толстой как школьный учитель: пер. с англ. — М., 1909.

Лернер И. Я. Проблемное обучение. — М., 1974.

Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособие для учителя. — Л.: Просвещение, 1983.

Матюшкин А. М. Проблемные ситуации в мышлении и обучении. — М., 1972.

Махмутов М. И. Проблемное обучение. — М., 1975.

Меркин Г. С. Литература. Учебники для 5-9 классов общеобразовательных организаций: в 2-х частях. — М.: Русское слово, 2017.

Меркин Г. С. Принципы изучения литературы в школе / Принцип внедрения // Программа курса «Литература». 5–9 классы. — М.: Русское слово, 2017.

Меркин Г. С. Тайна пушкинского послания. «К Чаадаеву» // Литература. Учебник для 7 класса общеобразовательных организаций: в 2-х частях. — М.: Русское слово, 2017. — Ч. 1.

Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». — СПб.: Искусство-СПб; Набоковский фонд, 1998.

Оконь В. Основы проблемного обучения. — М., 1968.

Поэтическая летопись Бородинского сражения [Иллюстрации художника В. Г. Шевченко к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Бородино»] [Электронный ресурс]. — Режим доступа: liveinternet.ru/users/4403733/post183605028/; Рисунок И. Архипова к стихотворению «Бородино» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: kidpix.livejournal.com/1910881.html.

Тарасов Б. Н. П. Я. Чаадаев и русская литература первой половины XIX века // П. Я. Чаадаев. Статьи и письма / Библиотека «Любителям российской словесности» Из литературного наследия. — М.: Современник, 1989.

Федотова Л. А. Использование инновационных технологий при обучении русскому языку и литературе [Электронный ресурс]. — Режим доступа: nsportal.ru/Школа/Материалы/МО/2012/01/29/ispolzovanie.

Чернова О. Н. Проблема гуманитарного образования в педагогическом наследии И. Ф. Анненского: дис. ... канд. пед. наук. — Смоленск: СГПУ, 2004.

REFERENCES

Alekseeva M. A. Innovatsionnye tekhnologii v prepodavanii literatury // Alekseeva M. A. Prepodavanie literatury: obrazovatel'nye tekhnologii. — Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2014. — S. 38–39.

Brodskiy Iosif. Nobelevskaya lektsiya. 1987 // Iosif Brodskiy. Stikhotvoreniya. — Tallinn: Eesti raamat, Aleksandra, 1991.

Buslaev F. I., Galakhov A. D. Programma russkogo yazyki i slovesnosti. — SPb., 1852.

Il'in E. N. Urok prodolzhaetsya. — M.: Prosveshchenie, 1973.

Il'in E. N. Iskustvo obshcheniya. — M.: Pedagogika, 1982.

Il'in E. N. Put' k ucheniku. — M.: Prosveshchenie, 1988.

Il'in E. N. Geroy nashego uroka. — M.: Pedagogika, 1991.

Krosbi E. Tolstoy kak shkol'nyy uchitel': per. s angl. — M., 1909.

Lerner I. Ya. Problemnoe obuchenie. — M., 1974.

Lotman Yu. M. Roman A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin». Kommentariy: posobie dlya uchitelya. — L.: Prosveshchenie, 1983.

Matyushkin A. M. Problemnye situatsii v myshlenii i obuchenii. — M., 1972.

Makhmutov M. I. Problemnoe obuchenie. — M., 1975.

Merkin G. S. Literatura. Uchebniki dlya 5-9 klassov obshcheobrazovatel'nykh organizatsiy: v 2-kh chastyakh. — M.: Russkoe slovo, 2017.

Merkin G. S. Printsipy izucheniya literatury v shkole / Printsip vnedreniya // Programma kursa «Literatura». 5–9 klassy. — M.: Russkoe slovo, 2017.

Merkin G. S. Tayna pushkinskogo poslaniya. «K Chaadaevu» // Literatura. Uchebnik dlya 7 klassa obshcheobrazovatel'nykh organizatsiy: v 2-kh chastyakh. — M.: Russkoe slovo, 2017. — Ch. 1.

Nabokov V. V. Kommentariy k romanu A. S. Pushkina «Evgeniy Onegin». — SPb.: Iskusstvo-SPb; Nabokovskiy fond, 1998.

Okon' V. Osnovy problemnogo obucheniya. — M., 1968.

Poeticheskaya letopis' Borodinskogo srazheniya [Illyustratsii khudozhnika V. G. Shevchenko k stikhotvoreniyu M. Yu. Lermontova «Borodino»] [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: liveinternet.ru/users/4403733/post183605028/; *Risunki I. Arkhipova k stikhotvoreniyu «Borodino»* [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: kidpix.livejournal.com/1910881.html.

Tarasov B. N. P. Ya. Chaadaev i russkaya literatura pervoy poloviny XIX veka // P. Ya. Chaadaev. Stat'i i pis'ma / Biblioteka «Lyubitelyam rossiyskoy slovesnosti» Iz literaturnogo naslediya. — M.: Sovremennik, 1989.

Fedotova L. A. Ispol'zovanie innovatsionnykh tekhnologiy pri obuchenii russkomu yazyku i literature [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: nportal.ru/Shkola/Materialy/MO/2012/01/29/ispolzovanie.

Chernova O. N. Problema gumanitarnogo obrazovaniya v pedagogicheskom nasledii I. F. Annenskogo: dis. ... kand. ped. nauk. — Smolensk: SGPU, 2004.

Данные об авторе

Геннадий Самуйлович Меркин — доктор педагогических наук, профессор-консультант, Почетный профессор, Смоленский государственный университет (Смоленск).

Адрес: 214000, Россия, г. Смоленск, ул. Пржевальского, 4.

E-mail: gsmerkin@mail.ru.

About the author

Gennady Samuilovich Merkin, Doctor of Pedagogy Professor-Consultant, Honorary Professor, Smolensk State University (Smolensk).

Н. А. Юшкова
Екатеринбург, Россия

ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ ВЫПУСКНИКА ШКОЛЫ В ЗЕРКАЛЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ

Аннотация. Качество выполнения заданий единого государственного экзамена рассматривается как объективный показатель владения русским языком значительной по объему социально-возрастной группы. Показываются возможности инструментария, используемого в ходе государственной итоговой аттестации по русскому языку, для изучения особенностей языковой личности современных выпускников школ.

Предлагаемое в статье описание языковых способностей старшеклассников, проявляющихся в разной степени освоенности норм литературного языка (норм правильного написания и произношения, норм словоупотребления и грамматики), основывается на обширном статистическом материале.

С учетом основных типологических характеристик языковая личность современных школьников рассматривается как реальная, коллективная, стандартизированная; выстраивается модель исследования в соответствии с описанными Ю. Н. Карауловым уровнями в структуре языковой личности — вербально-семантическим, когнитивным и прагматическим.

Анализ формулировок заданий и языкового материала показывает, что для выбора правильного ответа школьнику чаще всего недостаточно знания естественного языка, связанного с вербально-семантическим уровнем, а требуется опора на системное представление о нормах литературного языка и интеллектуальная установка на оценивание языковых фактов и явлений в соответствии с этими нормами, что соотносится с когнитивным уровнем в структуре языковой личности.

В ходе экзамена выпускникам предлагается задание, предполагающее написание развернутого ответа, ориентированного на проблемное поле авторского художественного или публицистического текста через ключевые ценностные утверждения. Это в полной мере позволяет выйти на описание прагматического уровня языковой личности, что должно стать предметом специального исследования.

Ключевые слова: языковая личность; государственная итоговая аттестация; ГИА; ЕГЭ; единый государственный экзамен; русский язык; контрольно-измерительные материалы; проверка знаний; контроль знаний; нормы литературного языка; методика русского языка в школе; методика преподавания русского языка.

N. A. Yushkova
Ekaterinburg, Russia

LINGUISTIC PERSONA OF A HIGH SCHOOL GRADUATE IN A MIRROR OF THE STATE FINAL EXAM IN RUSSIAN

Abstract. The result of the unified state examination is viewed as an unbiased indicator of the Russian language proficiency for a significant socially and age-determined group. The tasks of the state final exam in Russian may be used as the basis for studies of contemporary high school graduates' linguistic persona.

The description of high school students' language capacities for the acquisition of the literary language norms (writing, pronunciation, word usage and grammar) is based on a substantial statistic data.

With regard to the basic typological features, modern schoolchildren's linguistic persona is viewed as a real, collective, and standardized one. The study model is developed in accordance with the levels of linguistic persona structure (verbal-semantic, cognitive, and pragmatic) described by Yu. N. Karaulov.

The analysis of the test assignments wordings and their linguistic materials shows that schoolchildren's language proficiency (verbal-semantic level) is insufficient for making the right choice. The systematic knowledge of the literary language norms and intellectual intention to evaluate the language phenomena are required, which correlates with cognitive level of the linguistic persona structure.

One of the examination assignments aims at writing a text connected with the problematic field of a work of fiction or journalistic text through the key value expressions. It allows to describe a pragmatic level of linguistic persona and is a subject of future studies.

Keywords: linguistic persona; state final exam; unified state exam; USE; Russian language; tests; knowledge check; knowledge control; norms of literary Russian; methods of teaching Russian at school; methods of teaching Russian.

Изучение языковой личности вызывает интерес лингвистов и культурологов, социологов и психологов, что обусловлено прежде всего антропоцентризмом современной науки.

Выделенные в свое время Ю. Н. Карауловым уровни в структуре языковой личности (ЯЛ) — вербально-семантический, когнитивный и прагматический — дают научно-методические установки, позволяющие выстроить модель исследования обозначенного феномена. Для описания ЯЛ должны использоваться специальные методики, которые разрабатываются в зависимости от типа ЯЛ: реальная или виртуальная; коллективная или индивидуальная; творческая (элитарная), стандартизированная (*синонимичные термины* — среднестатистическая,

массовая) или маргинальная. В разной степени подробности эти методики представлены в работах Л. П. Крысина [Крысин 1989: 79–86], В. Д. Черняк [Черняк 1994: 124], Т. В. Романовой [Романова 2006: 7–14], И. С. Куликовой и Д. В. Салминой [Куликова, Салмина 2009: 206–215], В. И. Карасика [Карасик 2002, 2015] и др.

ЯЛ современных школьников с учетом основных типологических характеристик можно рассматривать как реальную, коллективную, стандартизированную; она может изучаться в соответствии с описанными Ю. Н. Карауловым уровнями — вербально-семантическим, когнитивным и прагматическим [Караулов 2010: 6].

Контрольно-измерительные материалы (КИМ), используемые при проведении единого государственного экзамена (ЕГЭ), включают задания, ориентированные на основные разделы школьного курса русского языка (норм орфографии и пунктуации, норм культуры речи) и текстоориентированные задания [Кодификатор 2018: 2–4]. Статистические данные, полученные в результате обработки ответов школьников — участников единого государственного экзамена (ЕГЭ), можно рассматривать как объективные показатели владения русским языком значительной по объему социально-возрастной группы (так, в 2017 г. в Свердловской области задания ЕГЭ выполняло 17654 участника).

Среди текстоориентированных заданий особое место занимает написание развернутого ответа, проверяющего умение школьников понимать содержание публицистического или художественного текста и выстраивать аргументацию в поле обозначенной автором проблемы. Эту часть работы можно рассматривать как максимально полную реализацию заложенных в ЯЛ выпускника школы способностей — вербальных, когнитивных, ценностно-мотивационных (прагматических).

Таким образом, можно выдвинуть гипотезу: статистические данные и аналитические материалы по итогам выполнения заданий ЕГЭ по русскому языку позволяют выйти на моделирование ЯЛ выпускника школы и определить аспекты, наиболее важные для ее описания: 1) знание культурно-речевых, орфографических и пунктуационных норм; 2) умение работать с текстовой информацией разной функционально-стилевой принадлежности в заданном аспекте; 3) умение создавать собственный текст, соотносимый с авторским текстом через проблемное поле и ключевые ценностные утверждения.

В рамках данной статьи остановимся более детально на первом аспекте описания ЯЛ в проекции на КИМ по русскому языку и статистические сведения результатов выполнения заданий ЕГЭ в 2017 году в Свердловской области, предоставленные региональным центром обработки информации и организации ЕГЭ.

Использование языковых единиц в соответствии с требованиями грамотной письменной и устной речи является важной характеристикой вербально-семантического уровня в структуре ЯЛ. В контрольно-измерительных материалах по русскому языку представлен целый блок заданий, ориентированных на культурно-речевые (языковые) нормы: акцентологические, лексические, морфологические и синтаксические [Демонстрационный вариант 2018].

Задание 4 проверяет знание орфоэпических норм литературного языка, в частности, правила постановки ударения в словах.

Образец формулировки задания. В одном из приведённых ниже слов допущена ошибка в постановке ударения: неверно выделена буква, обозначающая ударный гласный звук. Выпишите это слово.

В качестве материала для работы в задании предлагается пять слов, например: кОрысть, дозвоНЯтся, повторИт, согнУтый, жалюзИ.

Для выполнения этого задания выпускник должен знать акцентологический минимум, представленный списком таких слов русского языка, в которых колебания ударения наиболее часто встречаются [Словник орфоэпический 2018].

В состав словника включен обширный языковой материал — более 150 единиц — слов разных частей речи.

Выбор правильного варианта часто бывает затруднительным, так как в разговорной речи встречаются варианты, которые в орфоэпических словарях отмечаются пометами (*не рек.*) — не рекомендуются или (*неправ.*) — неправильно. Распространенные в привычной для большинства школьников речевой среде ошибочные варианты (типа кОрысть) часто воспринимаются экзаменуемыми как правильные, а верные варианты, которые не всегда функционируют в речевом окружении школьников (типа дозвоНЯтся или жалюзИ), воспринимаются как ошибочные.

Плохое знание норм постановки ударения связано с их недостаточной отработкой (закрепление правильного варианта предполагает многократное повторение). Кроме того, усвоение акцентологических норм затрудняют психологические причины, вызванные общим неприятием процесса кодификации вариантов произношения.

При освоении орфоэпических норм имеет место психологическое сопротивление учащихся, возникающее при работе с языковым материалом. Избавление от орфоэпических ошибок требует значительных методических усилий педагогов, так как даже при положительной мотивации к усвоению материала ошибочные варианты носят устойчивый характер. Работа с орфоэпическими нормами должна носить систематический характер, проводиться в тренинговом режиме. Школьникам необходимо предлагать разные виды заданий, в том числе и творческого характера. Следует методически корректно подбирать языковой материал для облегчения запоминания. Основой методического подхода к изучению орфоэпических норм должны стать целенаправленная работа по формированию у школьников потребности в систематической работе со словарями и постоянное внимание к звучащей речи обучающихся. Последнее получает особую актуальность в связи с введением обязательного итогового собеседования по русскому языку в 9-х классах как процедуры допуска к основному государственному экзамену (ОГЭ) [Итоговое собеседование].

Несмотря на сложность языкового материала, с заданием 4 выпускники справляются достаточно успешно — 83,52% выполнения. Безусловно, положительную роль здесь играет открытый орфоэпический словарь, который позволяет учителю использовать корректный дидактический материал для организации тренингов в процессе подготовки к экзамену.

Задание 5 проверяет знание норм словоупотребления, в частности, умение различать в контексте паронимы, определять случаи неверного употребления одного из слов-паронимов и исправлять ошибку.

Образец формулировки задания. В каком из приведённых ниже предложений неверно употреблено выделенное слово. Исправьте лексическую ошибку, подобрав к выделенному слову пароним. Запишите подобранное слово.

В качестве языкового материала предлагается пять предложений, в каждом выделено слово, входящее в паронимическую пару, например: *У старшего брата был всегда очень **скрытный** характер; Эти последовательности нулей и единиц можно рассматривать как числа, записанные в **двоичной** системе; Власти города проводят тщательную проверку **жилых** условий граждан* и т. п.

Лексическую ошибку легко обнаружить, если подобрать к выделенным в предложенных контекстах словам соответствующий пароним, а не руководствоваться языковой интуицией. Важно знать и стилистические варианты, например, паронимические пары *двоичный — двойственный, жилой — жилищный* характерны для книжной речи. Причиной ошибок в выполнении задания 5 может быть и невнимательное чтение, когда, например, неверный вариант *предоставляет* прочитывается как верный *представляет*.

Для 24% выпускников 2017 г. самостоятельная замена ошибочного паронима и грамотное в орфографическом отношении написание нужного слова оказалось затруднительным, несмотря на то, что языковой материал для задания 5 носит открытый характер: ФИПИ наряду с орфоэпическим словариком публикует и словарь паронимов [Словарик паронимов], который может использоваться в качестве дидактического материала на этапе подготовки к ЕГЭ.

Высокий процент выполнения отдельных вариантов задания 5 отмечается в случаях, когда ошибочное употребление является более чем очевидным, см., например: неверное употребление словосочетания *длинное лечение* наряду с правильными вариантами в дистракторах *автобиографический фильм, микроскопические частицы, морозный воздух* и т. п. В других случаях результаты значительно ухудшаются. Так, только чуть больше половины выполняющих задание определяют ошибку в словосочетании *самых цитируемых истоков* среди правильных вариантов *луковичные цветы, уодчливый рыбак, просветительская деятельность*. Причиной ошибки в таком случае может быть не только недостаточно хорошее знание книжной (*просветительская*) или терминологической (*луковичные*) лексики, но и отсутствие должного внимания при чтении, когда ошибочный вариант (*истоки*) прочитывается как правильный (*источники*). Нужно отметить также, что большая часть обучающихся в старших классах затрудняются в разграничении паронимов *надеть — одеть*, традиционными для разбора на уроках русского языка в начальной и основной школе.

Безусловно, работа с паронимическими парами должна быть организована особым образом. Языковой материал должен изучаться с учетом словообразовательных моделей, согласно которым выделяются 1) паронимы, имеющие разные приставки (*опечатки — отпечатки, надеть — одеть, осуждать — обсуждать, поступок — проступок*); 2) паронимы,

имеющие разные суффиксы (*царский — царственный, соседний — соседский, запасливый — запасной*); 3) паронимы, один из которых имеет производную, а другой — непроизводную основу (*правда — правдивость, ложь — лживость, боязнь — боязливость*). Важно показать образование паронимов по разным словообразовательным моделям, обращать внимание на орфографический облик слова, а также проанализировать происходящее изменение значения слова.

На первом этапе работы продуктивны упражнения на выявление соответствия между словом и его значением, когда в списке заданных слов используются паронимические пары. Например, к списку слов типа *цветовой, целый, адресант, шуточный, удачный, адресат, цельный, шуточный, цветной, удачливый* дается список формулировок значений всех предложенных слов, обучающимся необходимо установить соответствие между каждым словом и его значением. Далее важно отработать умение употреблять нужный пароним в контексте, для чего можно предлагать задания разного типа и учитывать дифференциацию языковых единиц по уровню сложности: от паронимических пар типа *опасный — опасливый, нетерпимый — нестерпимый* к паронимам научного, официально-делового, публицистического стилей речи *органический — органичный, предоставить — представить, демократический — демократичный* и др.

Задание 6 ориентировано на проверку знаний норм грамматики (морфологических), оно носит комплексный характер и отражает целый ряд типичных грамматических трудностей: образование падежных форм имен существительных, числительных, образование сравнительных и превосходных степеней сравнения имен прилагательных, наречий, образование глагольных форм.

Образец формулировки задания. В одном из выделенных слов допущена ошибка в образовании формы слова. Исправьте ошибку и запишите слово правильно.

В качестве языкового материала в задании предлагается пять языковых единиц, одна из которых носит дефектный характер, например: *наиболее **успешный**, искусные **повара**, около **семисот** килограммов, **шестьстами** книгами, **поезжайте** в город*.

Для выполнения задания, проверяющего знание морфологических норм литературного языка, необходимо своевременно освоить нормы образования падежных форм существительных (именительный множественного *директора — директоры*, родительный множественного *партизанов — партизан*), нормы образования форм прилагательных (степени сравнения *лучший — более лучший, красивейший — самый красивейший*) глаголов (*бегите — бежите, жжет — жжет*), нормы склонения и сочетания разных разрядов числительных (*около **шестьсот** — около **шестьста**, двое **соседок** — две **соседки***) и др.

Освоение морфологических норм представляет собой индивидуальный процесс в развитии ЯЛ, сильное влияние на который оказывает речевая среда. Практика показывает, что обучающиеся часто не видят грамматические ошибки в глагольных формах (*испекёт, попробоваем, бежи, стрижет, едь*), а морфологи-

чески верные формы множественного числа существительных (*пара носков*) плохо отличают от морфологически ошибочных форм (*шеренга солдатов*).

Неверный выбор ответов обусловлен также недостаточным уровнем владения нормами склонения числительных: варианты типа *шестистами* вместо *шестьюстами* воспринимаются подавляющим большинством школьников. Экзаменуемые принимают верные морфологические варианты — *двумястами журналами*, *девятьюстами отдыхающими* — за ошибочные, так как в разговорной и просторечной речи такие числительные активно утрачивают формы склонения. Кроме того, при самостоятельном написании формы числительного в бланк ответов часто допускаются орфографические ошибки, что тоже приводит к отрицательной оценке за выполнение задания.

По статистике с заданием 6 в 2017 г. справились 67,29% экзаменуемых. Причем стоит отметить, что используемый языковой материал часто включает грубые нарушения норм грамматики типа *текёт*, *пекёт* или *ботинков*, *макаронов*. В Демоверсии 2017 г., в частности, в задании предлагалась форма *более две тысяч человек*, в Демоверсии 2018 г. содержится вариант *по обоим сторонам*. Данные варианты достаточно резко выделяются на нормативном языковом фоне.

При освоении морфологических норм следует помнить, что в разговорной речи часто встречаются употребления, которые в словарях отмечаются пометой (*разг.*) — такие варианты недопустимы в письменном литературном языке. Таким образом, при освоении морфологических норм школьникам необходимо не только отличать норму от ошибки, но и осознавать, что допустимо в письменной речи, а что — только в устной обиходной речи, поскольку в КИМ проверяется знание норм письменной формы литературного языка.

При подготовке к выполнению задания 6 методически целесообразно систематизировать информацию о трудных случаях русской морфологии: знание таких участков морфологических норм позволяет экзаменуемым лучше справляться с заданием.

Задание 7 имеет комплексный характер, оно направлено на проверку знаний грамматических (синтаксических) норм. При его выполнении экзаменуемым необходимо продемонстрировать не только знания норм согласования, управления, построения предложений с однородными членами, сложноподчинённого предложения, употребления деепричастного оборота и др., но и знание видов грамматических ошибок, т. к. задание предполагает умение устанавливать соответствие между дефектным предложением и названием разновидности грамматической ошибки.

Образец задания. Установите соответствие между предложениями и допущенными в них грамматическими ошибками: к каждой позиции первого столбца подберите соответствующую позицию из второго столбца. Запишите в таблицу выбранные цифры под соответствующие буквы.

Среди нарушений синтаксических норм называется пять грамматических ошибок, например: а) неправильное употребление падежной формы

существительного с предлогом; б) нарушение связи между подлежащим и сказуемым; в) нарушение в построении предложения с причастным оборотом; г) неправильное построение предложения с деепричастным оборотом; д) нарушение в построении предложения с несогласованным приложением.

В качестве языкового материала в задании предлагается девять предложений, только в четырех из них нет нарушений норм грамматики. Экзаменуемый должен выделить грамматически верные предложения, а для каждого дефектного установить тип грамматической ошибки. При подборе языкового материала для задания задается ситуация, которая исключает его выполнение методом исключения сопоставления. Например, в одном из рассмотренных вариантов КИМ два предложения включают деепричастный оборот, но только в одном из них содержится ошибка, ср.: *Стремясь отобразить на полотне игру света, Моне наносит мелкие стремительные мазки, напоминающие сверкающие пятнышки* и *Изучая иностранный язык, у меня сначала ничего не получалось*; два предложения включают в себя несогласованное приложение, но только в одном есть нарушение, ср.: *А.С. Грибоедов в комедии «Горе от ума» затронул ту же тему, которую потом стали разрабатывать другие писатели-классики* и *Сегодня на уроке мы познакомились с историей создания одного из полотен художника И.К. Айвазовского — картиной «Девятым валом».*

В зависимости от качества выполнения задание 7 оценивается от одного до пяти баллов (по 1 баллу за каждое правильное соответствие).

В плане развития ЯЛ задание имеет высокий потенциал, поскольку в собственных письменных ответах школьники допускают большое количество грамматических ошибок. Знание причин нарушений норм грамматики, умение выявлять грамматически дефектные предложения постепенно могут привести к качественным изменениям письменной речи старшеклассников.

Сопоставление качества выполнения задания 7 в динамике свидетельствует о нестабильных результатах, отражающих трудности школьников в освоении сложного фрагмента речевого пользования. Особо отметим, что представленные статистические данные имеют общий характер и отображают количество всех положительных ответов, в том числе оцененных в один балл из пяти возможных. Максимальную оценку за выполнение задания в 2017 г. смогли получить только 12,45% экзаменуемых.

В целом можно сказать, что освоение синтаксических норм предполагает продуманную методическую работу педагога, которая включает изучение типов грамматических ошибок и практический тренинг. Безусловно, знакомство с культурно-речевой теорией должно быть заблаговременным, дозированным и доступным для понимания школьников. Культурно-речевая теория должна носить практико-ориентированный характер.

Кроме того, на первом этапе подготовки необходимо делать отдельные упражнения на каждый тип грамматической ошибки, начинать следует с такого языкового материала, который вызывает

меньше затруднений, например, с употребления конструкций типа *благодаря + суц. в дат. пад.* В контексте *Благодаря повышению уровня сервиса в фирменных магазинах стало больше покупателей* ошибку обнаруживает 90% обучающихся, получивших консультацию.

Значительных методических усилий требует отработка других случаев. Так, неверное использование общего зависимого слова (дополнения в предложении) при словах, требующих разного управления, замечает только 52% обучающихся: *Настоящий успех может быть достигнут только благодаря настойчивости, целеустремленности и глубоким знаниям человека.* Особенно сложно определять ошибки в глагольном управлении (*указать на то — указать об этом; надеяться на то — надеяться об этом; утверждать то — утверждать о том* и т. п.): всего 24% школьников обнаруживает ошибку в высказывании *Можно смело утверждать о том, что большой патриотизм начинается с малого — с любви к тому месту, где живёшь.*

Переходить к упражнениям комплексного характера можно только после успешного освоения всех типов грамматических (синтаксических) ошибок.

Можно заключить, что сложности в освоении школьниками норм произношения, словоупотребления и грамматики объясняются, с одной стороны, отсутствием системно изложенных теоретических сведений в используемых учебно-методических комплексах по русскому языку, с другой стороны, недостаточностью дидактического материала для отработки практических умений. Кроме того, возникает противоречие между реальным речевым опытом ребенка и кодифицированными вариантами языкового употребления, в связи с чем у школьника «возникает принципиально важная для развития языковой личности проблема: как правильно выбрать языковые средства, адекватные данной ситуации общения» [Косенко 2016: 118].

Помимо культурно-речевых норм, в первой части КИМ ЕГЭ по русскому языку проверяется знание норм орфографии и пунктуации. Разработчики комплектов заданий подчеркивают, что «в тексте экзаменационной работы нет ничего, что выходило бы за пределы общеобразовательного минимума по русскому языку и школьных программ» [ЕГЭ-2014: 3]. Ежегодно ФИПИ, см., в частности [ЕГЭ-2018], предлагает типовые экзаменационные варианты, которые могут использоваться как учителем на уроке, так и учениками самостоятельно для обобщения и систематизации изученного. Наиболее актуальной эта идея представляется в отношении орфографии и пунктуации.

Задания 8–14 проверяют целый комплекс орфографических правил, изучаемых в школе: правописание корней (задание 8), правописание приставок (задание 9), в суффиксах разных частей речи (задание 10, 11), правописание НЕ и НИ (задание 12), слитное, дефисное, раздельное написание (задание 13), правописание -Н- и -НН- (задание 14).

Для выполнения задания 8 экзаменуемый должен знать разные правила (проверяемые, непроверя-

емые, чередующиеся гласные в корне слова) и в конкретном задании выбирать необходимый языковой материал в соответствии с формулировкой. При работе с чередующимися гласными в корне экзаменуемый должен опознать слово, содержащее такой корень — *изл..гать* (список корней должен соотноситься с единицами, данными в дистракторе). Чтобы задание считалось выполненным, при записи слова в бланк ответов не должны допускаться орфографические ошибки. В 2017 г. с заданием 8 успешно справились только 76,45% экзаменуемых.

При выборе правильного ответа в задании 9 экзаменуемый должен применить комплекс орфографических правил, регулирующих написание приставок и корней после приставок. Для выполнения задания необходимо определить написание десяти слов. 90% выпускников выполняют задание и определяют орфографически верное написание таких слов, как, например, *...гибаться, и...брать, об...ятая, ад...ютант, пр...вратить, пр...нев, от...рвать, р...спилить, п...правка, з...бросить* и др.

При выполнении заданий 10 и 11 требуется применить комплекс орфографических правил, регулирующих написание суффиксов существительных и глаголов (задание 10), суффиксов глаголов, причастий, прилагательных (задание 11). Для работы в каждом из заданий предлагается пять языковых единиц, однако со словами на этот тип орфографической трудности часть экзаменуемых испытывает затруднения: ср. *зате..ть, обид..ться, улыбоч...вый, недоум...вать* и т. п. в задании 10 и *неотъемл...мый, неприемл...мый* или *исчезн...шь, выглад...шь* и т. п. в задании 11. Эти затруднения отражают и статистические данные: задание 10 выполняет 83,75%, задание 11 — 86,08% экзаменуемых.

Выполнение орфографического задания в ряде случаев невозможно без определения части речи слова, содержащего орфограмму, причем в поле зрения экзаменуемых оказываются омонимичные или близкие к ним формы слова или слова. Это обстоятельство вызывает снижение показателей. Так, при выполнении задания 12 экзаменуемый должен различать именные и отглагольные слова, а также наречия, которые пишутся с частицей *не* слитно или раздельно: 77,49% правильных ответов. При выполнении задания 13 экзаменуемый должен различать наречия и предложно-падежные формы существительных и прилагательных; распознавать союзы, частицы, наречия, которые следует писать слитно, в отличие от местоимений / наречий: 79% правильных ответов. При выполнении задания 14 экзаменуемый должен различать прилагательные, причастия, наречия, в суффиксах которых имеется одно или два Н: 69,69% правильных ответов.

Таким образом, все задания КИМ на знание норм орфографии (задания 8–14) носят комплексный характер, предполагают работу с большим числом языковых единиц и умение орфографически верно оформить ответ.

Динамика результатов выполнения заданий, проверяющих знание орфографических норм, представлена в табл. 1.

Таблица 1

Качество выполнения заданий на знание норм орфографии

№ задания КИМ	2016 г.	2017 г.
Задание 8.	71,98%	76,45%
Задание 9.	79,23%	90,01%
Задание 10.	92,73%	83,75%
Задание 11.	81,42%	86,08%
Задание 12.	70,15%	77,49%
Задание 13.	71,55%	79%
Задание 14.	72,57%	69,69%

Задание на знание пунктуационных норм (задания 15–19) проверяют у экзаменуемых знания расстановки знаков препинания:

Задание 15: в простом осложненном предложении (однородные члены предложения);

Задание 16: в предложениях при обособленных членах предложения;

Задание 17: в предложениях со словами и конструкциями, грамматически не связанными с членами предложения;

Задание 18: в бессоюзном сложном предложении, в сложноподчиненном предложении;

Задание 19: в сложном предложении с союзной и бессоюзной связью.

Динамика результатов выполнения заданий, проверяющих знание пунктуационных норм, представлена в табл. 2.

Таблица 2

Качество выполнения заданий ЕГЭ на знание норм пунктуации

№ задания КИМ	2016 г.	2017 г.
Задание 15.	78,29%	95,42%
Задание 16.	61,26%	72,35%
Задание 17.	76,55%	67,38%
Задание 18.	72,62%	88,42%
Задание 19.	60,97%	57,01%

Статистические данные объективно отражают зоны типичных трудностей школьников (выделение вводных конструкций — задание 16, расстановка знаков препинания на месте стыка союзов — задания 19 и др.).

В целом, анализ заданий КИМ и качества их выполнения позволяет заключить, что применяемый инструментальный контроль позволяет оценить уровень подготовки выпускников и получить обобщенную информацию о проблемных зонах в освоении русского языка.

Выводы

Статистические данные результатов ЕГЭ можно рассматривать как объективные показатели владения русским языком значительной по объему социально-возрастной группы и использовать их для изучения и описания особенностей ЯЛ выпускников школ, относящейся по своим типологическим характеристикам к реальной, коллективной, стандартизированной (массовой).

Качество выполнения заданий первой части КИМ по русскому языку, соотнесенные с подходами к изучению ЯЛ, позволяют моделировать ЯЛ через

описание языковых способностей выпускников школы, проявляющихся в разной степени освоенности норм литературного языка (норм правильного написания и произношения, норм словоупотребления и грамматики).

Первая часть КИМ ЕГЭ по русскому языку спроецирована на комплекс теоретических представлений о современных нормах орфографии, пунктуации и культуры речи, что находит практическое отражение в типах заданий, предлагаемых выпускникам. Анализ формулировок заданий и языкового материала показывает, что для выбора правильного ответа школьнику чаще всего недостаточно знания естественного языка, соотносимого с вербально-семантическим уровнем в структуре ЯЛ, а требуется опора на системное представление о нормах литературного языка и интеллектуальная установка на оценивание языковых фактов и явлений в соответствии с этими нормами, что соотносится с когнитивным уровнем ЯЛ.

Кроме того, в ходе экзамена выпускникам предлагаются задания, ориентированные на необходимость переработки текстовой информации и самостоятельное написание развернутого ответа, соотносимого с проблемным полем авторского художественного или публицистического текста через ключевые ценностные утверждения. В этой части экзаменационной работы происходит закономерный выход на мотивы, цели и интересы пишущих, получающий вербальное воплощение. Это в полной мере позволяет выйти на описание прагматического уровня ЯЛ, что должно стать предметом специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Демонстрационный вариант контрольно-измерительных материалов единого государственного экзамена 2018 года по русскому языку [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.fipi.ru/ege-i-gve-11/demoveRsii-sPeciFikacii-kodiFikatoRy> (дата обращения: 10.10.2017).

ЕГЭ-2014. Русский язык: типовые экзаменационные варианты: 10 вариантов / под ред. И. П. Цыбулько. — М.: Издательство «Национальное образование», 2014. — 112 с.

ЕГЭ-2018. Русский язык: типовые экзаменационные варианты: 36 вариантов / под ред. И. П. Цыбулько. — М.: Издательство «Национальное образование», 2018. — 323 с.

Итоговое собеседование по русскому языку [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.fipi.ru/oge-i-gve-9/demoversii-specifikacii-kodifikatory> (дата обращения: 20.11.2017).

Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. — Волгоград: Перемена, 2002. — 477 с.

Карасик В. И. Языковое проявление личности. — М.: Гнозис, 2015. — 384 с.

Карaulов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. — Изд. 7. — М.: Издательство ЛКИ, 2010. — 264 с.

Кодификатор элементов содержания и требований к уровню подготовки выпускников общеобразовательных организаций для проведения единого государственного экзамена по русскому языку [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.fipi.ru/ege-i-gve-11/demoveRsiisPeciFikacii-kodiFikatoRy> (дата обращения: 10.10.2017).

Косенко А. В. Развитие языковой личности учащихся в современной школе // Современная языковая ситуация и совершенствование подготовки учителей-словесников: материалы XI Международной научно-методической конференции / под ред. проф. О. В. Загорской. — Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2016. — С. 115–119.

Куликова И. С., Салмина Д. В. Теория языка: учебно-методический комплекс: в 2 ч. — СПб.; М.: Наука: САГА: ФОРУМ, 2009. — Ч. II.: Язык — человек — народ. — С. 201–217.

Романова Т. В. Языковая личность Д. С. Лихачева как элитарная языковая личность русского интеллигента // Мир русского слова. — 2006. — № 4. — С. 7–13.

Словарик паронимов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.fipi.ru/ege-i-gve-11/demoveRsiisPeciFikacii-kodiFikatoRy> (дата обращения: 10.10.2017).

Словник орфоэпический [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.fipi.ru/ege-i-gve-11/demoveRsiisPeciFikacii-kodiFikatoRy> (дата обращения: 10.10.2017).

Черняк В. Д. Наброски к портрету маргинальной языковой личности // Русский текст. — 1994. — № 2.

REFERENCES

Demonstratsionnyy variant kontrol'no-izmeritel'nykh materialov edinogo gosudarstvennogo ekzamena 2018 goda po russkomu yazyku [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.fipi.ru/ege-i-gve-11/demoveRsiisPeciFikacii-kodiFikatoRy> (data obrashcheniya: 10.10.2017).

EGE-2014. Russkiy yazyk: tipovye ekzamenatsionnye varianty: 10 variantov / pod red. I. P. Tsybul'ko. — M.: Izdatel'stvo «Natsional'noe obrazovanie», 2014. — 112 s.

EGE-2018. Russkiy yazyk: tipovye ekzamenatsionnye varianty: 36 variantov / pod red. I. P. Tsybul'ko. — M.: Izdatel'stvo «Natsional'noe obrazovanie», 2018. — 323 s.

Itogovoe sobesedovanie po russkomu yazyku [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.fipi.ru/oge-i-gve-9/demoversii-specifikacii-kodifikatory> (data obrashcheniya: 20.11.2017).

Karasik V. I. Yazykovoy krug: lichnost', kontsepty, diskurs. — Volgograd: Peremena, 2002. — 477 s.

Karasik V. I. Yazykovoe proyavlenie lichnosti. — M.: Gnozis, 2015. — 384 s.

Karaulov Yu. N. Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost'. — Izd. 7. — M.: Izdatel'stvo LKI, 2010. — 264 s.

Kodifikator elementov soderzhaniya i trebovaniy k urovnyu podgotovki vypusnikov obsheobrazovatel'nykh organizatsiy dlya provedeniya edinogo gosudarstvennogo ekzamena po russkomu yazyku [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.fipi.ru/ege-i-gve-11/demoveRsiisPeciFikacii-kodiFikatoRy> (data obrashcheniya: 10.10.2017).

Kosenko A. V. Razvitie yazykovoy lichnosti uchaschikhsya v sovremennoy shkole // Sovremennaya yazykovaya situatsiya i sovershenstvovanie podgotovki uchiteley-slovesnikov: materialy XI Mezhdunarodnoy nauchno-metodicheskoy konferentsii / pod red. prof. O. V. Zagorovskoy. — Voronezh: Izdatel'sko-poligraficheskii tsentr «Nauchnaya kniga», 2016. — S. 115–119.

Kulikova I. S., Salmina D. V. Teoriya yazyka: uchebno-metodicheskii kompleks: v 2 ch. — SPb.; M.: Nauka: SAGA: FORUM, 2009. — Ch. II.: Yazyk — chelovek — narod. — S. 201–217.

Romanova T. V. Yazykovaya lichnost' D. S. Likhacheva kak elitarnaya yazykovaya lichnost' russkogo intelligenta // Mir russkogo slova. — 2006. — № 4. — S. 7–13.

Slovarik paronimov [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.fipi.ru/ege-i-gve-11/demoveRsiisPeciFikacii-kodiFikatoRy> (data obrashcheniya: 10.10.2017).

Slovník orfoepicheskij [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.fipi.ru/ege-i-gve-11/demoveRsiisPeciFikacii-kodiFikatoRy> (data obrashcheniya: 10.10.2017).

Chernyak V. D. Nabroski k portretu marginal'noy yazykovoy lichnosti // Russkiy tekst. — 1994. — № 2.

Данные об авторе

Наталья Анатольевна Юшкова — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского, иностранных языков и культуры речи, Уральский государственный юридический университет, доцент кафедры филологического образования, Институт развития образования Свердловской области (Екатеринбург).

Адрес: 620137, Россия, г. Екатеринбург, ул. Комсомольская, 21.

E-mail: yushkova-n@yandex.ru.

About the author

Natalia Anatolyevna Yushkova, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Languages and Standard of Speech, Urals State Law University; Associate Professor, Department of Philological Education, Education Development Institute (Ekaterinburg).

Теория и практика современного урока

УДК 372.882.161.1:371.321
ББК 442.6.839(=411.2)-270

ГСНТИ 14.25.09

Код 13.00.02

Н. А. Милашевич
Екатеринбург, Россия

В. Б. Сергеева
Ижевск, Россия

ЖАНР — ЛИЧНОСТЬ — СМЫСЛ: ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ РЕСУРС УРОКА ЛИТЕРАТУРЫ В 10 КЛАССЕ ПО ЭССЕ Д. В. ДРАГУНСКОГО

Аннотация. В статье представлен конспект урока литературы в 10 классе по рассказам Д. В. Драгунского «Темная сторона свободы» и «Грех полной ясности». Работа на уроке осуществляется с позиции жанра как «смыслового каркаса» произведения. Включение ассоциативного мышления в начале урока — необходимое условие прочтения и понимания эссе, активизации учебной работы, возможности со-творческого диалога и собственно доминанта жанра эссе. В ходе анализа текста на уроке ученики последовательно открывают такие черты литературного жанра эссе, как ассоциативная природа, композиционная и стилистическая свобода, подчеркнутое личностное начало, ирония и доверительная авторская интенция. Философский характер эссе Д. Драгунского, выбранных для урока, актуализирует такие нравственные проблемы, как дуализм добра и зла, невозможность однозначной оценки понятия «свобода», необходимость понимания другого человека. Урок разнообразен по приемам: работа с ассоциациями, индивидуальная самостоятельная и групповая работа с текстом, аналитическая и рефлексивная беседа.

Ключевые слова: русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные жанры; эссе; уроки литературы; старшеклассники; групповая работа, образовательные результаты; методика литературы в школе; методика преподавания литературы.

N. A. Milashevich
Ekaterinburg, Russia

V. B. Sergeeva
Izhevsk, Russia

GENRE — PERSONALITY — MEANING: EDUCATIONAL RESOURCE OF LITERATURE CLASS IN 10th GRADE BASED ON THE ESSAY BY DRAGUNSKIJ D. V.

Abstract. The article consists of lesson syllabus for 10th grade literature class based on Dragunskij D.V. short stories «Dark side of the freedom» and «Sin of complete clarity». Genre as a «semantic basis» of a composition is the base of workflow during the class. Inclusion of associative thinking in the beginning of the lesson is a necessary condition to thoroughly read and understand the essay, to activate the academic work, to have a possibility of co-creative dialogue and predominance of essay genre. During the text analysis at the class the students are consistently revealing such features of essay literature genre as associative nature, compositional and stylistic freedom, accentuated personality basis, irony and confidential author's intention. Dragunskij's essays are of philosophic nature, and they are specifically chosen for the lesson to foreground such moral problems as good and evil dualism, inability to directly estimate the notion of «freedom», and the necessity to understand another person. The lesson is diverse in methods: work with associations, individual independent and group work with text, analytical and thoughtful conversation.

Keywords: Russian literature; Russian writers; literature; literature genres; essay; Literature lesson; high school student; team work; learning results; methods of teaching Literature at school; methods of teaching Literature.

В центре внимания нашей статьи — урок на тему «А вы знаете, что...?», проведенный осенью 2017 года в гимназии № 9 Екатеринбурга в рамках литературного фестиваля «Время читать!», гостем которого являлся Денис Викторович Драгунский. Презентуя конспект урока, который не имеет строгой «привязки» к определенной программе и классу (может быть проведен с 9 по 11 класс, на занятии как литературы, так и русского языка), мы даём методический комментарий на основе педагогической рефлексии реализованного замысла урока.

Современная литература, отражающая дух и стилистику времени, конечно, всегда интересна старшеклассникам. К тому же возможность прямого взаимодействия с автором, гостем фестиваля, подогрывает

желание понять его произведения и вступить в разговор с «живым» писателем или, быть может, в полемику с ним, ведь жанр эссе, в котором написаны многие произведения Д. В. Драгунского, предполагает подчеркнутую субъективность и свободу высказывания. Но обращение к текстам именно этого писателя обусловлено еще и тем, что они являются абсолютно репрезентативными с точки зрения жанра эссе. Яркость и парадоксальность эссеистического текста увлекает учеников, а лаконичность делает эссе особенно «удобными» для работы на уроке, когда здесь и сейчас можно пережить и удивление первого прочтения, и проанализировать читательское восприятие.

И всё же почему на уроке по произведению современной литературы предлагается жанровый под-

ход? Разве не важнее для ученика прямой разговор о смысле прочитанного текста? Обманчивость такого короткого пути кроется в непонимании эстетической природы литературы, когда произведения словесного искусства порой преподносятся ученикам как иллюстрация к жизненным явлениям, а то и пресловутый аргументационный материал. «Эстетический анализ литературного произведения приемлем и правомерен лишь как разновидность целостного анализа, предполагающего поиск «клеточки» художественности» [Фрейденберг 1997: 12]. Что является ключом, универсальным кодом, при помощи которого можно войти, «вжиться» в целостный художественный текст и понять его? Жанр служит «ключом для истолкования текста, сигнализатором его метасмысла и эмоциональной тональности (пафоса)» [Кихней 1989: 14]. Обращение к жанру — «смысловому каркасу» произведения — позволяет вести учеников к пониманию авторской интенции (полнос смысла) и даёт опору в творческом самовыражении — создании старшекласниками своих текстов («каркасный» полнос). И тогда освоение жанровой модели перестаёт быть скучным изучением черт жанра, а становится способом прочтения и понимания. «Суха теория, мой друг...» — как же это работает? Как «пышно зеленеет» «древо жизни» школьного увлекательного урока по современным эссе в предвкушении от встречи с автором?

Итак, входим в класс на урок литературы по эссе Д. В. Драгунского.

1. Предкоммуникативный этап: точка удивления и включения ассоциативного мышления, совершенно необходимо при обращении к эссе.

Учитель показывает ученикам первый слайд презентации, на котором изображены орел и решка одной монеты, ночной и дневной пейзаж одного и того же места, магнит с двумя полюсами, ангел и демон:

– Что объединяет эти рисунки? (Учащиеся легко находят ответ: свет и тень, добро и зло, орел и решка — это две стороны одного предмета или явления).

– Действительно, это так, в философии даже есть специальный термин, «дуализм», обозначающий противостояние и вместе с тем неразделимость каких-то понятий. Дуализм — это признание равноправными двух начал; в философии — духа и материи.

– Как можно представить эту мысль в максимально обобщенном виде, схематически? (высказываются и объясняются варианты преобразования понятия в схему: черно-белый круг, размывание границ круга и др.).

2. Создание проблемной ситуации: установление связей между изображениями и текстом.

– Сейчас мы читаем первый абзац произведения Д. Драгунского со странным названием «Грех полной ясности». Что может объединить предыдущий слайд, ваши варианты схем и данный текст?

На экран выводится начало эссе:

«Протопопа Аввакума сослали в Даурию, в Забайкалье. Надзирал над ним воевода Пашков, истязал его жестоко и неустанно. Ссылка длилась десять лет. На исходе этих лет воевода Пашков получил новое назначение, уехал куда-то. Аввакум написал:

«Десять лет он меня мучил или я его — не знаю; бог разберет в день века».

Сначала выясняем, узнали ли учащиеся в тексте фрагмент из «Жития протопопа Аввакума», изученный в 8 классе. Далее, отвечая на поставленный вопрос, старшекласники отмечают прежде всего очевидное: противопоставленность Пашкова и Аввакума как неправедного и праведного (как зла и добра, демона и ангела, черного и белого). Следует обратить внимание учеников на фразу, выделенную курсивом, а значит, важную для автора: в ней заключена мысль о невозможности четко разграничить абсолютное добро и абсолютное зло, провести жирную черту между светом и тенью.

Данный этап урока очень важен, т. к. здесь дети «включают» ассоциативное мышление, устанавливая связи сначала между изображениями, а затем между изображениями и текстом, как бы заводя тот механизм, без которого невозможен урок, посвященный жанру эссе. Чтобы слово «ассоциативность», важное для понимания сути жанра эссе, стало актуальным для этих читателей, можно напрямую поставить вопрос: «Какое мышление вы «включали», чтобы ответить на вопросы?» (ассоциативное).

3. Постановка цели и задач урока.

Сегодня работаем с текстами жанра эссе. Читая эти тексты, будем активизировать ассоциации, чтобы следовать за мыслью автора и на этом пути отмечать новые, ещё неизвестные черты столь современного жанра.

4. Ассоциативное поле эссе как возможность со-творческого диалога: свобода ассоциаций читателя и автора.

А) Со-творческий диалог ассоциаций.

– Мы прочитали начало эссе Д. Драгунского, который называется «Грех полной ясности» (название записываем в тетрадь).

– Какие у вас возникли ассоциации, когда вы записывали название? По окончании чтения последней фразы отрывка? после нашего обсуждения? (ученики записывают свои ассоциации)

– Как бы вы его продолжили это эссе по своим ассоциациям, исходя из уже известных вам законов жанра? (Выслушать варианты, озвученные с опорой на записанные ассоциации).

Волны ассоциаций у каждого свои, хотя иногда звучали в унисон варианты продолжения, потому что субъективность видения мира, свобода и нестандартность мысли, проистекающая из личных авторский ассоциаций — черта эссе, без которой оно превратилось бы в скучный бессвязный поток речи. Эссе требует яркой авторской личности!

Б) Знакомство с автором.

Важнейшая черта эссе, без которой текст такого жанра немислим, — это яркость личности самого автора, неординарность, смелость и даже парадоксальность его суждений. (Открывается слайд с фотографией Д. Драгунского).

Именно с таким автором мы сегодня и знакомимся, открываем новое для себя имя. Кто знаком с произведениями нашего современника Дениса Викторовича Драгунского? Дениска, хорошо известный нам по рассказам своего папы, детского писателя Виктора Драгунского, вырос и стал известным писателем, журналистом, политологом. Денис Викторович — кандидат

философских наук, колумнист интернет-издания «Газета. Ру». Сегодня мы читаем эссе этого автора. Как вам кажется, над проблемами какого характера мы сегодня будем размышлять? (над какими-то непростыми нравственно-этическими или философскими проблемами). Особенно важным для нас сегодня будет умение понимать другого человека, ведь эссе предполагает наличие определенной, не всегда сходящейся с мнением большинства, точки зрения. Вы вольны соглашаться с автором или оспаривать его точку зрения, но вначале важно его понять.

В) Читаем вслух эссе «Грех полной ясности», отмечая, что ассоциативные поля наших читательских предположений и авторских не совпали в этом интересубъективном диалоге.

5. Работа с текстом эссе «Грех полной ясности» (см. Приложение): выявление жанровых черт эссе как путь к смыслу.

В процессе разговора о данном эссе важно помочь ученикам определить читательские ожидания, акцентировать внимание на признаках жанра, чтобы понимать его устройство и выходить на осмысление нравственной идеи, заложенной в тексте (мы не приводим стенограмму вопросов и ответов, т. к. диалог — явление спонтанное, протекающее по своему «руслу» в каждом классе, а каждая последующая реплика диалога возникает как реакция на предыдущую).

В процессе работы ребята отмечают подчеркнутую субъективность некоторых суждений (например: «Сегодня мне кажется, что это — самая великая мысль на свете. Самая христианская. Самая человеческая»; моделирование ситуации полемики с воображаемым оппонентом: «Нет, я не встаю на сторону дирекции против независимо мыслящего ученого, что вы, что вы!»). Учащиеся указывают на «свободу композиции», которая обеспечивается ассоциативностью (например, так, ассоциативно, «прикрепляется» к размышлению история с Михаилом Гэфтером, являющаяся воспоминанием самого Драгунского); фиксируют сочетание книжной лексики и разговорных конструкций («диссидентов и конформистов» и тут же «блудливых жен»); видят в эссе максимальное доверие к читателю (фразой «Из ангелов и демонов, простите» автор словно извиняется перед умным, толковым читателем за слишком уж шаблонный, затасканный пример).

Аналитические наблюдения записываются, и в итоге получается такая характеристика жанра, соответствующая его дефиниции [Муравьев 1973: 961].

<p><i>Ассоциативность</i>, которая продуцирует следующие черты:</p>	<ul style="list-style-type: none"> • небольшой объем и конкретность темы; • личностный подход к раскрытию темы, субъективность и даже парадоксальность суждений; • свободная композиция, определяющаяся прихотливым движением мысли, впечатлениями, воспоминаниями, ассоциациями; • свободное использование слов разных стилей, от высокого до разговорного; • атмосфера доверия к читателю, разговорная интонация.
---	--

(Думаем, что на уроке излишне структурировать открытые черты в жанровую модель, где ассоциативность станет доминантой [Лейдерман 2010: 143]).

– Что же хочет нам сказать своим эссе писатель? В чем заключается основная мысль его текста?

В ответах учеников звучит, что не бывает абсолютно правых и абсолютно виноватых, хотя иногда можно говорить об абсолютном зле и добре! Автор призывает понять другого человека, подчеркивая, что важно это для самого себя. При этом доверительность интонации, свобода мысли являются не формальными признаками, а способом эссеистической коммуникации.

В конце разговора обратим внимание ребят на финал произведения. Его необычность в том, что Драгунский возвращается к началу своего эссе, — к «Житию протопопа Аввакума», к фразе, выделенной в тексте курсивом. Однако теперь Драгунский разбивает одну фразу на две и меняет шрифт. Писатель как будто присваивает себе мысль Аввакума, и происходит неожиданное: полное совпадение взглядов писателей XXI и XVII веков!

6. Работа с эссе «Темная сторона свободы» (см. Приложение).

– Итак, мы уже понимаем, что вступили в разговор с очень умным и интересным собеседником. Трудно или нет соответствовать уровню, заданному им для разговора? (Непросто). Поэтому сейчас работаем в группах (около 5 минут). Раздается текст эссе «Темная сторона свободы»

Задание группам. Течение авторской мысли можно разделить на три части. Последовательно ответьте на вопросы:

1) Сформулируйте и запишите на полях основную мысль каждой части.

2) Как меняется голос повествователя от части к части?

3) Попробуйте объяснить, почему автор так организует текст.

4) О чем текст? Смысл его названия?

После групповой работы начинается коллективное обсуждение итогов. Приведем возможные комментарии и трактовки.

Очень важно, что при работе с этим эссе старшеклассники ощутили смену рассказчиков и авторскую иронию. Создается впечатление, что с каждой частью говорящий как будто глупеет, что проявляется прежде всего в смене лексики: если в первой части он использовал книжную лексику, абстрактные понятия, то в третьей — преимущественно бытовые слова. Но в чем причина таких изменений?

Для ответа на данный вопрос следует сосредоточиться на формулировании основной мысли каждой части эссе. В первой части рассказчик уверенно доказывает, что тоталитарная власть, сопряженная с монополией на знание, — это очень плохо: она насаждает единый взгляд на мир, регулирует то, что следует знать и изучать. Во второй же части и особенно в третьей показано, к чему может привести долгожданная свобода: вдруг оказывается, что последствия могут быть весьма плачевными: человек, который оказался в ситуации свободы, может пойти по пути наименьшего сопротивления и выбрать из

всего спектра знаний самое упрощенное, вовсе отказавшись от научного знания, от самого желания мыслить и что-либо серьёзно изучать.

Очень важно помочь учащимся в распознавании авторской иронии, заложенной в тексте. Обратим внимание школьников на фразы, выделенные курсивом, — они проникнуты иронией. Одна из таких фраз: «Наконец темницы рухнули, и свобода *нас это самое у входа*». На доску выводится текст стихотворения А. С. Пушкина «Во глубине сибирских руд». Обсудим с ребятами, как работает ирония, как высокий образ пушкинской лирики трансформируется здесь, создавая комический эффект (Свобода как будто дает по голове или лукаво подмигивает). А в предпоследней фразе («*Обеспеченный Дева ищет ласковую Козерога*») ощущается примитивизация говорящего, которая воплощается в странных смешениях категории грамматического рода (ласковая Козерог, обеспеченный Дева).

7. Этап рефлексии

— Какого читателя, по-вашему, ждет Денис Драгунский? (Умного, ироничного, тонкого) Вы — такие? Вам сегодня было интересно работать с этими текстами? Вы все поняли сразу, как только прочитали эссе, или что-то открылось в результате обсуждения?

Лично у меня, когда я готовилась к уроку, неотступно почему-то вертели в голове следующие строчки Д. Хармса:

— А вы знаете, что У?
А вы знаете, что ПА?
А вы знаете, что ПЫ?
Что у папы моего
Было сорок сыновей?
Было сорок здоровенных —
И не двадцать, и не тридцать,
Ровно сорок сыновей!

— Ну! Ну! Ну!..
Врешь! Вре-вре-...врешь!
Еще двадцать, еще тридцать,
Ну, еще туда-сюда,
А уж сорок, ровно сорок —
Это просто ерунда!

Все в соответствии с законами жанра эссе, по ассоциации — ведь текст Хармса тоже прихотлив, ироничен, его логика, на первый взгляд, странна, как и парадоксальна и не всегда очевидна логика эссе.

Урок окончен

Каких же образовательных результатов он помогает достигнуть? Предметные результаты: расширение читательского кругозора; открытие произведений современного писателя, знакомство с чертами жанра эссе и понимание того, что теоретические сведения (анализ композиции и установление ассоциативных связей между частями эссе; выявление авторской иронии и признание субъективности мысли) помогают понять смысл литературного произведения. Метапредметные результаты: способность включения жанрового ожидания на основе знания жанровых параметров, позволяющая прогнозировать прочтение, получать удовольствие от следования за авторской ассоциативно развивающейся

мыслью (регулятивные умения читательского целеполагания); развитие смыслового чтения и способности анализа и синтеза в текстовой читательской деятельности (познавательные): ведение диалога с учителем, одноклассниками; встраивание в диалог с автором и взаимодействие в группе (коммуникативные умения). Личностные результаты: в процессе эстетической деятельности с текстом эссе, где столь ярко выражена авторская творческая воля, развитие представления о взаимосвязанности нравственных категорий и ценности взаимопонимания.

И если перевести со «ФГОСовского языка» наши размышления о результативности, то, пожалуй, следует отметить серьёзный шаг в эстетическом развитии школьников.

Зачем старшекласснику новое знание о носителях жанра? На этом уроке школьники не просто изучали жанр эссе, а постигали жанровую модель свободного течения мысли, её креативной и рецептивной ассоциативной многогранности, несущей уже в самой форме идею диалектики, современной широты мировосприятия. «Смысл жанровой структуры в целом, (...) состоит в создании некоей образной «модели» мира, в которой все сущее обретало бы свою цель и свой порядок, сливалось бы в завершенную картину бытия. (...) Эта модель и есть ядро жанра» [Лейдерман 1982: 21]. И если «в жанрах на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира» [Бахтин 1979: 332], то такая работа с произведениями современной литературы даёт не только «ключ» к конкретному произведению, но и к мироосмыслению, т. к., по словам М. М. Бахтина, «жанр уясняет действительность» [цит. по Лейдерман 2010: 46]. В доверительном и ироничном эссе Д. В. Драгунского ученикам открылся совершенно точно созданный образ мира — мира дуального, не терпящего чёрно-белой категоричности оценок, но предъявляющего человеку требование нравственной ответственности и понимания «другости Другого». Лаконичность эссе и жанровая доминанта ассоциативности как субъективной авторской воли позволяет принять освоенное на уроке как способ будущего творческого личностного самовыражения. Этот личностный результат обращения к современному произведению особенно важен для старшеклассников, находящихся на рубеже двух читательских эпох: подросткового «нравственного эгоцентризма», который характеризуется «сильным подъёмом субъективных переживаний, разрастанием и углублением интимной жизни подростка» [Выготский 1997: 23] и «эпохи связей» — стремлением разобраться в миропорядке, логически или ассоциативно связав элементы в целое. Обращение к современному жанру эссе даёт ответ на читательский и личностный «запрос» старшеклассника.

Приложение

Денис Драгунский

Грех полной ясности

кто кого и, главное, почему

Протопопа Аввакума сослали в Даурию, в Забайкалье. Надзирал над ним воевода Пашков, истязал его жестоко и неустанно. Ссылка длилась десять

лет. На исходе этих лет воевода Пашков получил новое назначение, уехал куда-то. Аввакум написал:

«Десет лет он меня мучил или я ево — не знаю; бог разберет в день века».

Сегодня мне кажется, что это — самая великая мысль на свете. Самая христианская. Самая человеческая.

Воспоминание: историка Михаила Гефтера травило руководство Академии наук. Это общеизвестно, это правда. Был рассыпан набор замечательной книги, которую он подготовил к печати. Но руководство Академии (реальный человек) рассказывало в домашней обстановке, как его допекал и мучил Гефтер с этой книгой. Как он был упрям и глух к доводам здравого смысла; набор книги (это был двухтомный коллективный труд к столетию Ленина) пришлось рассыпать, иначе наказали бы весь институт.

Нет, я не встаю на сторону дирекции против независимо мыслящего ученого, что вы, что вы!

Но...

Но как просто было бы жить, если бы мир состоял из гонителей и гонимых, воров и обворованных, лжецов и обманутых. Из целомудренных жен и распутных мужей, верных мужей и блудливых жен. Из бескорыстных кормильцев и неблагодарных потребителей. Из отважных диссидентов и низких конформистов. Из ангелов и демонов, простите.

А может быть, в такой полуденной ясности жить стало бы еще труднее? Что может быть невозможнее черно-белого мира?

Разумеется, всемо есть край. Когда зло — абсолютно. Когда других красок нет. Геноцид, концлагерь — что еще?

В обыкновенной мирной жизни у любого поступка, даже самого ужасного, обязательно есть какая-то человеческая причина. Не надо прощать, если с души воротит. Но лучше постараться понять. Для самого себя лучше, для собственной жизни, для своей души.

И подумать: **он меня мучил или я его?**

Бог разберет в день века.

Темная сторона свободы

Свобода, как ни странно, включает в себя свободу от рационального мышления. Да и вообще от научного знания как универсальной ценности.

Почему?

Потому что свобода неделима.

Монополия на власть — это, в том числе, и монополия на знание. Тоталитарная власть посредством обязательных школьных программ наставляла своих подданных: вот истина, а вот ложь; вот прогресс, а вот реакция; вот наука, а вот религиозные предрассудки; этот писатель великий, этот средний, а тот — продукт распада буржуазной культуры. Все недозволенное — от астрологии до абстракционизма — сурово пресекалось.

Наконец темницы рухнули, и свобода *нас это самое у входа*.

Но ведь и в самом деле.

Разве это свобода, когда меня заставляют читать и заучивать всякие скучные, неинтересные, непонятные вещи?

Кому охота, пусть и дальше ковыряются в социологии, физике, биологии и тэ пэ. Никто не запрещает. Свобода ведь! Но и принуждать не имеют права.

Не старый режим, слава Богу.

Вы еще экзамены по марксизму-ленинизму устройте, ха-ха!

Почему я обязан верить в астрономию и теорию эволюции, в первичность материи и вторичность сознания, в законы социального развития и прочую чушь? Когда почти расшифрован код Да Винчи?

Короче.

Мир создал Бог. А управляют миром — масоны.

Но ничего! Скоро наступит Эра Водолея.

И вообще хватит обо всей этой глобальной мути.

Пора подумать о личном.

Обеспеченный Дева ищет ласковую Козерога.

Вот так.

ЛИТЕРАТУРА

Бактин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.

Бойко Ж. В., Любичкая Г. С. Виды самостоятельных работ: реферат, доклад, эссе. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://bachelor.ucoz.ru/load/vidy_pismennykh_studencheskikh_rabot/bojko_zh_v_ljubickaja_g_s_vidy_samostojatelnykh_rabot_referat_doklad_ehsse/26-1-0-1172 (дата обращения: 10.11.2017).

Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. — СПб: Союз, 1997.

Денис Драгунский. Биография писателя [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://readly.ru/author/15068/> (дата обращения: 10.11.2017).

Драгунский Д. В. Темная сторона свободы [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://echo.msk.ru/blog/dragunsky/921736-echo/> (дата обращения: 10.11.2017).

Драгунский Д. В. Грех полной ясности [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/dragunskiy/3/j31.html (дата обращения: 10.11.2017).

Кихней Л. Г. Из истории жанров русской лирики: стихотворное послание XX века. — Владивосток, 1989.

Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. — Свердловск: Ср.-Уральское кн. Изд-во, 1982.

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

Муравьев В. С. Эссе // Краткая литературная энциклопедия. — М.: Сов. энцикл., 1973. — Т. 8. — С. 961.

Пушкин А. С. Во глубине сибирских руд [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://turpоеm.ru/pushkin/vo-glubine-sibirskix.aspx> (дата обращения: 10.11.2017).

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997.

REFERENCES

Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. — M.: Iskusstvo, 1979.

Bojko Zh. V., Lyubitskaya G. S. Vidy samostoyatel'nykh rabot: referat, doklad, esse. [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: http://bachelor.ucoz.ru/load/vidy_pismennykh_studencheskikh_rabot/bojko_zh_v_ljubickaja_g_s_vidy_samostojatelnykh_rabot_referat_doklad_ehsse/26-1-0-1172 (data obrashcheniya: 10.11.2017).

Vygotskiy L. S. Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste. — SPb: Soyuz, 1997.

Denis Dragunskiy. Biografiya pisatelya [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://readly.ru/author/15068/> (data obrashcheniya: 10.11.2017).

Dragunskiy D. V. Temnaya storona svobody [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://echo.msk.ru/blog/dragunsky/921736-echo/> (data obrashcheniya: 10.11.2017).

Dragunskiy D. V. Grekh polnoy yasnosti [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: http://rulibs.com/ruzar/prose_contemporary/dragunskiy/3/j31.html (data obrashcheniya: 10.11.2017).

Kikhney L. G. Iz istorii zhanrov russkoy liriki: stikhotvornoe poslanie KhKh veka. — Vladivostok, 1989.

Leyderman N. L. Dvizhenie vremeni i zakony zhanra. — Sverdlovsk: Sr.-Ural'skoe kn. Izd-vo, 1982.

Leyderman N. L. Teoriya zhanra: nauchnoe izdanie / Institut filologicheskikh issledovaniy i obrazovatel'nykh strategiy «Slovesnik» UrO RAO; Ural. gos. ped. un-t. — Ekaterinburg, 2010.

Murav'ev V. S. Esse // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya. — M.: Sov. entsikl., 1973. — T. 8. — S. 961.

Pushkin A. S. Vo glubine sibirskikh rud [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://rupoem.ru/pushkin/vo-glubine-sibirskix.aspx> (data obrashcheniya: 10.11.2017).

Freydenberg O. M. Poetika syuzheta i zhanra. — M.: Labirint, 1997.

Данные об авторах

Наталья Алексеевна Милашевич — учитель высшей категории, МАОУ гимназия № 9 (Екатеринбург).

Адрес: 620014, Россия, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 33.

E-mail: milashevich@yandex.ru.

Вера Борисовна Сергеева — кандидат педагогических наук, Институт развития образования Удмуртской Республики (Ижевск).

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

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

About the authors

Natalia Alekseevna Milashevich, Teacher, Higher Qualification Category, School № 9 (Ekaterinburg).

Vera Borisovna Sergeeva, Candidate of Pedagogy, Institute of Education Development of Udmurt Republic (Izhevsk).

УДК 372.882.161.1:371.321
ББК 4426.839(=411.2)-270

ГСНТИ 14.25.09

Код ВАК 13.00.02

М. А. Алексеева
Екатеринбург, Россия

«ЗОРКОСТЬ ВЗГЛЯДА, РАЗГАДЫВАЮЩЕГО ПОЭЗИЮ...»: УРОК-МАСТЕРСКАЯ ПО ЛИРИКЕ А. А. ФЕТА В 10 КЛАССЕ

Аннотация. В статье предлагается вариант интерпретации стихотворений А. А. Фета в формате мастерской построения знаний. Проект урока предваряется обоснованием выбора формы занятия. В основе методической разработки — задания, позволяющие увидеть, понять и охарактеризовать специфику поэтического мировидения и мироощущения А. А. Фета. На протяжении занятия обучающиеся получают возможность почувствовать себя в роли поэта, критика и читателя. В роли поэта они подбирают наиболее точные и выразительные эпитеты и метафоры, в роли критика размышляют о проблеме соотношения поэтической зоркости и грамматической точности в лирике и принимают участие в дискуссии о поэзии А. А. Фета, в роли читателя сопоставляют образы, созданные А. А. Фетом и Б. Л. Пастернаком. Подобный вариант работы создает условия для восприятия и понимания сложного художественного текста и формирует у обучающихся умение выстраивать новые личностные смыслы в диалоге с классическими произведениями.

Ключевые слова: русская литература; русские поэты; поэтическое творчество; литературные жанры; лирические жанры; уроки литературы; старшеклассники; методика литературы в школе; методика преподавания литературы; уроки-мастерские.

М. А. Alekseeva
Ekaterinburg, Russia

«VIGILANCE THAT UNRAVELS THE POETRY...»: LESSON-WORKSHOP ON THE LYRICS OF A. FET IN 10th GRADE

Abstract. The article proposes an interpretation of A. Fet's poems in the form of a knowledge building workshop. The lesson project is preceded by the rationale for choosing the form of the lesson. At the heart of the lesson plan there are some tasks that allow us to see, to understand, and to characterize the specifics of the poetic worldview and attitude of A. A. Fet. During the lesson, students have an opportunity to feel themselves as poets, critics and readers at the same time. In the role of a poet, they select the most accurate and expressive epithets and metaphors, in the role of a critic they reflect on the problem of the ratio of poetic vigilance and grammatical accuracy in the lyrics and take part in the discussion of the poetry of A. A. Fet, in the role of a reader they compare the images created by A. A. Fet and B. L. Pasternak. This type of work creates conditions for the perception of the complex text and shapes the ability of building new personal meanings in a dialogue with classical works.

Keywords: Russian literature; Russian poets; poetry writing; literature genres; lyrical genres; Literature lessons; high school student; methods of teaching Literature at school; methods of teaching Literature; lesson-workshop.

Новая парадигма образования требует от учителя серьезных изменений в характере педагогического мышления и в повседневной практике. Он осваивает роль тьютора, консультанта, руководителя проектной деятельности; на смену планам урока приходят конструкторы и технологические карты, знаниевый подход заменяется системно-деятельностным; ученик, а не учитель, становится главным субъектом, определяющим цели и задачи работы на уроке. В условиях стремительного обновления методического словаря, интенсивной модернизации процессов обучения и воспитания, появления новых концепций развития образовательной системы учитель не может забывать о своей сверхзадаче — вести ученика от непонимания к пониманию.

Литература в этом смысле — предмет уникальный: как никакой другой, он связан со стратегиями смыслопорождения, организацией диалога современного подростка с национальной и мировой культурой в процессе освоения очень непростого кода художественных произведений. В классической (монологической) парадигме работы с текстом на уроках литературы этот процесс находит отражение в следующих привычных видах деятельности обучающихся: чтение — пересказ — составление плана — подготовка устного ответа на вопрос учителя — создание письменного текста (сочинения или изложения) на заданную тему. В диалогической парадигме урока литературы названные виды деятельности тоже мо-

гут присутствовать, но на первый план выходит деятельность интерпретационная, которая, по определению Е. Р. Ядровской, обладает следующими характеристиками: «...субъект-субъектная, смыслообразующая, направленная на приобщение к духовным и нравственным ценностям, на литературное и личностное развитие читателя-школьника» [Ядровская 2012: 7]. В этом случае одной из основных задач урока литературы становится создание ситуации удивления, без которой невозможно ни восприятие, ни понимание, ни анализ текста.

Современный преподаватель, разумеется, знаком с методологией и методикой построения диалога на уроке литературы¹ и понимает своеобразие современной ситуации: «Поиск смысла произведения сместился с произведения — на читателя, с выявления авторской позиции — к читательской интерпретации» [Ядровская 2011: 6]. Но к преподаванию литературы предъявляет свои требования и

¹ Напомним лишь некоторые работы: Галицких Е. О. «Диалог в образовании как способ становления толерантности» (2004); Галицких Е. О. «Чтение с увлечением: мастерские жизнестворчества» (2016); Еремина Т. Я. «Педагогические мастерские: инновационные технологии на уроках литературы» (2013); Лавлинский С. П. «Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход» (2003); Ядровская Е. Р. «Чтение как диалог: уроки литературы в основной школе» (2011).

Министерство образования и науки РФ. В федеральный перечень учебников включены учебно-методические комплексы, в которых доминирует установка на аналитическую работу с художественным текстом.

Ю. В. Лебедев, например, рассматривает творчество А. А. Фета с позиции эстетики «чистого искусства» и видит в его стихотворениях превосхождение «диалектики души» Л. Н. Толстого [Лебедев 2016: 175]. Обращаясь к стихотворению «Пчелы» при определении характерных особенностей лирики А. А. Фета, методист замечает: «Эти стихи трудно анализировать, ибо они обращаются не к уму, а к чувству с его иррациональностью, с его склонностью к неожиданным и подчас капризным связям и ассоциациям» [Там же: 176]. Рассмотрев своеобразие метафор и эпитетов, «безглагольность» и музыкальность фетовской лирики, автор учебника предлагает обучающимся на этапе обобщения материала (при изучении его на базовом уровне сложности) выполнить следующие задания: «Проанализируйте стихотворение «Вечер». Обратите внимание на звуковой ряд поэтических строк». «Раскройте своеобразие метафорического строя пейзажной лирики А. А. Фета на примере анализа стихотворений «Пчелы» и «Это утро, радость эта...»» [Там же: 182].

Анализ художественного текста — неоспоримо ключевая задача урока литературы. Но она должна дополняться и другой задачей — интерпретацией текста. Чтобы добиться гармонического единства анализа и интерпретации, надо понимать, что это процессы, различные по своей природе и задачам. Вспомним, как объяснял разницу между ними М. Л. Гаспаров: «Эти два понятия часто смешиваются; между тем по смыслу они диаметрально противоположны. В основе этой противоположности — интуитивное различие текстов «простых» и «трудных» для понимания. «Простые» требуют анализа (этимологически: «разбор»): мысль движется от понятного целого к не вполне понятным частностям. «Трудные» требуют интерпретации (этимологически: «толкование»): мысль движется от более или менее понятных частностей к непонятному целому. Понятность в обоих случаях есть не что иное, как возможность пересказать текст «своими словами», т. е. реконструкция ситуации, о которой или в которой могли быть произнесены слова данного текста» [Гаспаров 2002]. О различных целях анализа и интерпретации писал и Л. Ю. Фуксон: анализ объясняет устройство текста, интерпретация обнаруживает смысл. «Сама аналитическая акция осуществляется при молчании произведения. Чтение же — это как раз акт звучания произведения» [Фуксон 2014: 3]. В процессе анализа уточняется структура текста и соотношения элементов в составе целого. Это требует литературоведческих компетенций. В результате непрерывной работы толкования проясняется смысл. В этом случае мы можем говорить о коммуникативных и читательских компетенциях.

Для современного школьника тексты русской классики становятся все более трудными для понимания, и это процесс объективный. С этой точки зрения на уроке интерпретация должна стать все

более востребованной. С другой стороны, интерпретация — процесс более сложный, чем анализ. Она требует чуткости по отношению к слову, своеобразного «художественного слуха», развитой интуиции, понимания закономерностей ведения диалога с искусством. Этими качествами одарены далеко не все. Как быть? Как вовлечь старшеклассников в диалог с текстами, которые кажутся им непонятными, неинтересными, скучными? Как при этом выполнить требования программы по формированию УУД на каждом уроке? Как добиться верного понимания текста? Как подготовить и провести такой урок литературы, который приведет и учителя, и учеников к появлению новых смыслов или к обновлению старых?

В результате поиска ответов на эти вопросы и появился методический проект урока-мастерской по лирике А. А. Фета. В системе уроков это были 3–4 уроки из 4 — завершение темы. По классификации уроков (ФГОС) — урок систематизации и обобщения знаний и умений. По классификации мастерских — мастерская построения знаний. На предшествующих уроках разворачивался диалог о текстах «Одним толчком согнать ладью живую...», «Учись у них — у дуба, у березы...», «Вечер», «Шепот, робкое дыханье...», «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...».

Цель урока-мастерской — раскрыть своеобразие поэтического мировидения и мироощущения А. А. Фета.

Индуктор. Эпиграф к уроку — реплика А. А. Фета: «Можно обладать всеми качествами известного поэта и не иметь его зоркости, чутья, а следовательно, и не быть поэтом. Так как мир во всех своих частях равно прекрасен, то внешний, предметный элемент поэтического творчества безразличен. Зато другой, внутренний: степень поэтической зоркости, ясновидения — все».

Урок начинается со слайд-шоу, в котором представлены картины природы. При этом чередуются фотографии и картины художников. Тематика и музыкальное сопровождение определяется прочитанными стихотворениями А. А. Фета и настроением автора презентации (учителя или подготовленного ученика). Это могут быть картины «время года», «звездное небо», «дворянская усадьба», «лес и поле», «закаты и восходы» и т. п.

По окончании слайд-шоу звучит фрагмент из статьи А. А. Фета «О стихотворениях Ф. Тютчева»: «Два года назад, в тихую осеннюю ночь, стоял я в тёмном переходе Колизея и смотрел в одно из оконных отверстий на звёздное небо. Крупные звёзды пристально и лучезарно глядели мне в глаза, и, по мере того как я всматривался в тонкую синеву, другие звёзды выступали передо мною и глядели на меня так же красноречиво, как и первые. За ними мерцали во глубине ещё тончайшие блёстки и мало-помалу всплывали в свою очередь. Ограниченные тёмными массами стен, глаза мои видели только небольшую часть неба, но я чувствовал, что оно необъятно и что нет конца его красоте» [Фет 1922: 35].

Постановка учебной задачи и обозначение темы. Вы обратили внимание, что в презентации чередовались фотографии и картины художников. Как вы думаете, есть ли во взгляде художника что-то осо-

бенное? Чем взгляд художника или поэта отличается от взгляда обычного человека? Какими качествами, с Вашей точки зрения, обладает поэтический взгляд на мир? (Обозначаем качества, фиксируем на доске и в рабочих тетрадях. Могут быть названы такие характеристики, как «точность», «необычность», «странность», «глубина», «видит невидимое», «зоркость» и т. п.). Понять поэта — что это значит? (Это значит войти в его мир, научиться у него видеть, слышать, ощущать...) Читая стихотворения А. А. Фета, мы настроим фокус зрения на поэтическую волну и почувствуем, что такое — быть поэтом.

Задание 1 (предлагается для выполнения каждому индивидуально): вставить пропущенные слова в строфы стихотворения А. А. Фета, дать словесное описание предполагаемой иллюстрации:

С гнезд замахали _____ цапли,
С листьев скатились последние капли,
Солнце, с _____ сияя небес,
В тихих струях _____ лес.

С сердца куда-то _____ забота,
Вижу, опять _____ кто-то;
Или весна выручает свое?
Или и солнышко всходит мое?

На этапе социализации ученики объединяются в группы по 3–5 человек, читают свои варианты, слушают варианты других, сопоставляют, выбирают в группе наиболее интересные, записывают их на доске и в рабочих тетрадях. После этого предьявляется авторский текст и проводится сопоставление придуманных вариантов с авторскими определениями. Обсуждаем, есть ли совпадения с авторским текстом, что мы увидели по-другому, как изменяется смысл стихотворения при изменении одного слова.

С гнезд замахали **крикливые** цапли,
С листьев скатились последние капли,
Солнце, с **прозрачных** сияя небес,
В тихих струях **опрокинуло** лес.

С сердца куда-то **слетела** забота,
Вижу, опять **улыбается** кто-то;
Или весна выручает свое?
Или и солнышко всходит мое?

В ходе сопоставления вариантов важно отметить совпадения с автором (часто ученики угадывают слово «улыбается»), указать на оттенки смысла, появляющиеся в разных вариантах («исчезла забота», «спорхнула забота» / «слетела забота»; «высоких небес» / «с прозрачных небес»), подчеркнуть удачные эпитеты и метафоры, придуманные школьниками. На уроке, например, была предложена версия строки: «В тихих струях **убаюкало** лес». В данном варианте можно отметить тематическое созвучие метафоры и эпитета, появление семантики «качающееся движение», «оберегающая забота», в этом случае, как отметили ученики, солнце, баюкающее лес и улыбающееся, вызывает по ассоциации изображение матери у колыбели ребенка...

Предлагаем подумать, какой момент в жизни природы и человека запечатлен в первой строфе

этого стихотворения. Скорее всего, нам показан момент после дождя, последние капли которого скатились с листьев. Можем ли мы определить время года, не читая подсказку во второй строфе? Если учтем, что цапли вьют гнезда с середины апреля, а птенцы вылупляются к середине июля, то можем достаточно уверенно предположить, что это весенний дождь. Где может располагаться наблюдатель? Отмечаем, что картина природы включает несколько разномасштабных фрагментов: капли, скатывающиеся с листьев — крупный план; цапли на гнездах (на деревьях? в камышах? в луговой траве?) — средний план; солнце, сияющее над лесом, — общий план. Поэтому и позиция наблюдателя (лирического героя) может изменяться. Смена планов изображения придает картине дополнительную динамику. Если мы задумаем создать иллюстрацию к стихотворению, попробуем представить картину в целом, то какие детали мы должны учесть? Какие фрагменты должны дополнить картину? Что мы должны еще изобразить? В каких «тихих струях» опрокидывается лес? Это воды лесного ручейка или озера? Как содержательно связаны первая и вторая строфы стихотворения? Как мы поняли, кто улыбается герою? Будет ли изображена лирическая героиня на нашей картине? Где? Каким может быть в целом эскиз иллюстрации к стихотворению?

Рефлексия. Размышляем о качествах поэтического видения мира, о сочетании зрительного и звукового рядов, о параллелизме в изображении пейзажной зарисовки и состоянии души лирического героя, об умении А. А. Фета несколькими штрихами создать целостную картину.

Вторая часть мастерской посвящена проблеме соотношения поэтической зоркости и точности выражения.

Общеизвестно, что многим современникам стихи А. А. Фета казались непонятными и темными. Н. Н. Страхову поэт доверял расстановку знаков препинания в своих текстах. Грамматическая небрежность становилась поводом для остроумных критиков и нападок друзей. Иногда Фет соглашался с предлагаемыми правками. Например, когда Я. П. Полонский заметил, что в стихотворении «*Guasi una fantasia*» строка «В плеске крылий / **Подлетать** / в мир стремлений...» звучит неграмматично (не лучше ли — «с плеском крылий» и «**улетать**»), то А. А. Фет изменил глагол: «**залетать**» [Благой 1970: 39].

Задание 2 (выполняется в рабочих парах). Прочитайте стихотворение А. А. Фета и отметьте необычные, непривычные, странные слова или сочетания слов. Попробуйте объяснить значение этих сочетаний.

Истрепались сосен мохнатые ветви от бури,
Изрыдалась осенняя ночь ледяными слезами,
Ни огня на земле, ни звезды в овдовевшей лазури,
Всё сорвать хочет ветер, всё смыть хочет ливень ручьями.

Никого! Ничего! Даже сна нет в постели холодной,
Только маятник грубо-насмешливо меряет время.
Оторвись же от тусклой свечи ты душою свободной!
Или тянет к земле роковое, тяжёлое бремя?

О, войди ж в этот мрак, улыбнись, благосклонная фея,
И всю жизнь в этот миг я солью, этим мигом измерю,
И, речей благовонных созвучием слух возлелея,
Не признаю часов и рыданиям ночным не поверю!

Необычные слова и словосочетания фиксируются на доске и в рабочих тетрадах: «изрыдалась», «грубо-насмешливо меряет», «слух возлелея», «роковое бремя»... Набор может быть разным, но, как правило, все обращают внимание на «овдовевшую лазурь» и «благовонные созвучия речей». После того как будут заслушаны несколько вариантов толкования этих «темных мест», ученикам предлагается один из современных отзывов об этом стихотворении:

«Оценка "плохо" — стихотворение не поняла — может быть, вы сможете меня переубедить.

Объясню подробнее. Так и осталось неясным странное сочетание слов "речей благовонных созвучьем". Почему созвучье благовонное? Фимиам не подходит, поскольку свеча — это олицетворение окружающего поэта очень несимпатичного на тот момент мира.

Или вот третья строка — *Ни огня на земле, ни звезды в овдовевшей лазури*. Лазурь — это небеса, насколько я понимаю. Ведь так? Но лазурь изначально — это светло-голубой цвет. Поэтому и небо так в стихах называют, но сомневаюсь, что ночью уместно их так называть. Откуда, простите, лазурь ночью? Да еще во время такой яростной бури? В данном случае мы имеем явный поэтический штамп, который для пущей красоты Фет оснастил эпитетом "овдовевшей".

Овдовевшая лазурь = овдовевшие небеса. В каком случае они могут быть таковыми? Когда они пусты, что-то утратили. Понятно: буря мглою небо кроет))), звезд и луны не видать — все затянуто тучами. Отсюда и "овдовевшая лазурь". Но зачем тогда повтор — **"ни звезды в овдовевшей лазури"**?

И таких "спотыкачек" я могу насчитать еще несколько².

Уточняем позицию аудитории: Согласны ли вы с мнением читателя, что непонятное стихотворение — это плохое стихотворение? Можете ли вы найти аргументы, чтобы его переубедить? Какую роль играют неясные и непонятные сочетания слов в стихотворениях А. А. Фета? Предлагаем ученикам сочинить ответную реплику в дискуссии о лирике А. А. Фета.

На этапе социализации заслушиваем ответы.

Учитель должен быть готов к тому, что участники мастерской поддержат версию о неясности и туманности смысла в фетовских стихотворениях. А. А. Фет действительно был поэтом ощущений, а не мысли; для него темный язык души, которая не всегда может выразить себя в точном и ярком слове, поскольку впадает в сомнамбулическое состояние, вступая в диалог с красотой и тайной мира, всегда был важнее точных грамматических форм. Точная

грамматическая конструкция свидетельствует об оформленности, завершенности, отточенности, даже некоторой статичности мысли. Неточная — о ее динамике, пластичности, «текучести».

В этом случае понять текст — значит не только увидеть картину и установить логические связи между событиями, но и услышать, как разворачивается мелодия стихии и чувства, ощутить порыв души лирического героя. В предложенном стихотворении зрительные впечатления достаточно скупы и символичны: снаружи — ночная мгла, мохнатые ветви сосен, внутри некоего пространства (дома?) — тусклая свеча у постели. Мрак, упомянутый в третьей строфе, может быть истолкован и как темнота ночного (внешнего) мира, и как беспросветная безнадежность мира души лирического героя. Герой вслушивается в звуки стихии и стук маятника (бессонница?), ведет внутренний диалог, при этом «ты» может быть воспринято и как обращение к себе, и как обращение к той, которая далее будет названа благосклонной феей. Доминирует звуковой ряд: слышны звуки бури, рыдания, которые могут быть соотнесены и со стихией, и с плачем души, восклицания и обращения, то ли проговариваемые вслух, то ли звучащие внутренней речью.

Понять текст — значит и увидеть, и услышать, и ощутить его. От читателя требуется эмоциональное интуитивное усилие, уводящее от прямого значения слова в сферу его звучания и «вибрации» ассоциативных цепочек. Если на уроке посчастливится «поймать» подобное состояние, когда важно и ощущение, и понимание («Я не знаю, как объяснить, но это просто очень красиво...»), то мы сможем сказать, что понимаем / чувствуем лирику А. А. Фета, один из основных сюжетов которой и связан с напряженными попытками «уловить неуловимое», с муками поиска созвучия, выражающего сокровенные смыслы. Об этом ясно свидетельствует знаменитое восторженно-горестное восклицание: «О, если б без слова / Сказаться душой было можно!».

Рефлексия. Предлагаем ученикам ответить на один из вопросов: «Что я увидел, услышал и ощутил в стихотворении А. А. Фета?»; «Что непонятного в стихотворении А. А. Фета?»; «Должна ли поэзия быть понятной?» (индивидуальные письменные ответы объемом 3–5 предложений). Ученики сдают свои работы в конце урока. Отметок учитель не поставит, но использует их как средство обратной связи и повод для коррекции планирования следующих уроков, посвященных лирике Ф. И. Тютчева.

Третий этап мастерской предлагает опыт сопоставительной интерпретации стихотворений А. А. Фета «Это утро, радость эта...» и Б. Л. Пастернака «Определение поэзии». На А. А. Фета как на предшественника Б. Л. Пастернака указал еще О. Э. Мандельштам в статье «Заметки о поэзии»: «Эта горящая соль каких-то речей, этот пошлост, шелканье, шелестение, сверканье, плеск, полнота звука, полнота жизни, полноводье образов и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака. Перед нами значительное патриархальное явление русской поэзии Фета» [Мандельштам 1987: 70]. А. А. Фет, несомненно, оказал влияние на формиро-

² Дискуссионный клуб [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pergam-club.ru/book/1232?page=1> (дата обращения: 12.12.2016).

вание художественной манеры Б. Л. Пастернака: в стихотворениях обоих поэтов важна музыка льющейся фразы, стихийная сиюминутная эмоция, ощущение восторга перед «живой жизнью».

Задание 3 (выполняется в группах по 4–6 человек). Прочитайте стихотворения А. А. Фета «Это утро, радость эта...» и «Определение поэзии» Б. Л. Пастернака и подумайте, можно ли их проиллюстрировать пейзажными зарисовками. Создайте эскизы (наброски) иллюстраций к текстам. Будет ли у этих картин что-то общее? Как вы это можете объяснить?

Этап социализации — предъявление эскизов и комментарии к ним.

На первый взгляд, стихотворения относятся к разным тематическим группам: А. А. Фет создает пейзажную зарисовку, Б. Л. Пастернак включает поэтическую декларацию в цикл «Занятия философией». Но объединяет тексты повышенная эмоциональность, единение субъекта говорения и объекта изображения, попытка запечатлеть трудноуловимое состояние поэтического восприятия мира. Объединяет тексты и мысль о глубокой родственной связи природы и поэзии. В процессе интерпретации мы пробуем через изображение поэзии в природе уловить природу поэзии.

Ученики обнаруживают, что оба стихотворения можно проиллюстрировать картинками весенней природы, но при этом нельзя ограничиться одним кадром. Звучат предложения создавать не одну иллюстрацию, а слайд-шоу или видеоролик. Ученики говорят, что в обоих стихотворениях дан грандиозный масштаб изображаемой картины — вселенная. При этом отмечают, что наблюдатели (лирические герои) и в том, и в другом случае занимают очень странную позицию: они смотрят и «изнутри», и «извне», неоднократно изменяя ракурс. В этом открытии ученики совпадают с мнением ученого: «Так подчеркнуты крайние точки стихотворения: весна с лица и весна с изнанки, весна извне и весна в предельной интериоризации» [Гаспаров 1997: 24].

Утренняя зарисовка А. А. Фета состоит из множества разнородных элементов: свет и цвет («синий свод», «мощь и дня и света»), звук («зык и свист», «трели»), ощущения («радость эта», «вздох», «мгла и жар»). При этом меняется масштаб изображения: общий план, объемное пространство («горы, доли») мгновенно сменяется крупным планом детали («капли», «мошки», «пчелы»), а с человеком соизмеримы лишь две строки: «Эта ночь без сна, / Эта мгла и жар постели...» В стихотворении Б. Л. Пастернака доминируют ощущения и звуки («поединок соловьев», «свист», «щелканье», «трепещущие мокрые ладони») и тоже есть соизмеримые с человеком предметы («садок», «грядки», «доски»).

В ходе работы ученики выявляют, что изображаемые в стихотворениях картины (предметы) можно объединить в несколько групп (мотивов): «природные» (ивы, березы, птицы, зори в стихотворении А. А. Фета; звезды, соловьи, ольха в стихотворении Б. Л. Пастернака); «человеческие» (селенье, мгла постели; ладони, купальня). В стихотворении Б. Л. Пастернака появляется еще ряд, связанный с искусством (пульт, флейта) и ряд «мелких круглых

объектов» (горох, льдинка, слеза), в этот же ряд встроится и звезда — слеза вселенной в лопатках (гороховых стручках — М. А.), и изображение ноты в записи музыкальной фразы Figaro. В синонимичных повторах элементов последнего ряда проявится родственность связи стихий музыки (искусства) и природы. Выявляется также ряд мотивов-ощущений, которые нельзя запечатлеть на полотне художника, но без которых невозможна поэзия: радость, мощь, восхищение, трепет.

Найдется ли в картинах изображаемого мира место человеку — художнику или поэту? Лирический герой в обоих стихотворениях не заявляет о себе в форме личного местоимения «Я». Это одна из особенностей философской лирики. Оба поэта воспринимают мир как «сплошность связей» человека и природы и радуются возможности ощущать радостную мощь весны и творчества. Субъектами становятся элементы живой вселенной. Голос лирического героя — лишь один из многих голосов, из которых складывается гармония.

Итоговая рефлексия. Мы попробовали посмотреть на мир глазами поэта. Что мы поняли о поэзии и мире? Поэт видит мир иначе? Или иначе говорит о том, что видит? Поэзия — не только плод воображения художника, но и голос живой природы. Задача поэта — услышать эту гармонию, стать ее частью и выразить свои ощущения в поэтическом слове. А какова задача читателя? Посмотрите на характеристики поэтического взгляда на мир, которые мы записали в начале занятия. Какие из них могут быть применимы к читателю?

Темой урока стали строки из статьи А. В. Дружинина «Стихотворения А. А. Фета», в которой критик, размышляя о значении произведений поэта, муза которого «глубока и по временам туманна», разделяет возможных читателей на три разряда: первые не ощутят удовольствия при чтении, так как холодны к поэзии как таковой; вторые — зоркие и «просветленные многосторонним литературным воспитанием» — полюбят Фета, третьи «... с наслаждением читая поэта нашего, не выяснят себе его значения, не будут в силах охарактеризовать словом того наслаждения, которое они вынесли после чтения» [Дружинин 1983]. По мнению А. В. Дружинина, третий разряд читателей — самый многочисленный, он и является главным адресатом критического разбора стихотворений А. А. Фета.

К какому разряду читателей лирики А. А. Фета можно причислить современного подростка? Каждый учитель даст свой ответ на этот вопрос. Но трудно не согласиться с критиком в том, что наука поэзии есть наука своего рода и что над многими стихотворениями А. А. Фета надо задумываться.

ЛИТЕРАТУРА

Благой Д. Д. Грамматика поэзии (об одном стихотворении А. А. Фета) // Русская речь. — 1970. — № 6. — С. 37–46.

Гаспаров М. Л. Анализ и интерпретация. Два стихотворения О. Мандельштама о готических соборах [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://slovesnik.org/images/docs/sirius/gasparov-m-l-analiz-i-interpretaciya->

dva-stihotvoreniya-mandel'shtama-o-goticheskikh-soborah.pdf (дата обращения: 20.11.2017).

Гаспаров М. Л. Фет безглагольный. Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М. Л. Избранные труды: в 3 т. — М.: «Языки русской культуры», 1997. — Т. II. О стихах. — С. 21–32.

Дружинин А. В. Стихотворения А. А. Фета [Электронный ресурс] // Литературная критика / составление, подготовка текста и вступительная статья Н. Н. Скатова; примеч. В. А. Котельникова. — М.: Сов. Россия, 1983. — Режим доступа: <http://kropka.ru/kritika/529.html> (дата обращения: 10.10.2017).

Мандельштам О. Э. Заметки о поэзии // Слово и культура: Статьи. — М.: Советский писатель, 1987. — С. 68–72.

Лебедев Ю. В. Русский язык и литература. Литература. 10 класс. Учебник для общеобразовательных организаций. Базовый уровень: в 2 частях. — 3-е изд. — М.: Просвещение, 2016. — Ч. 2. — 372 с.

Фет А. А. Из статьи «О стихотворениях Ф. Тютчева [Электронный ресурс] // Тютчев: Сб. ст. — СПб.: «Парфенон», 1922. — С. 34–43. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/tyutchev/default.asp?feb/tyutchev/critics/tsb/tsb.html> (дата обращения: 12.11.2017).

Фет А. А. О стихотворениях Ф. Тютчева [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://fet.lit-info.ru/fet/public/articles/article-1.htm> (дата обращения: 13.12.2017).

Фуксон Л. Ю. Чтение [Электронный ресурс]. — Кемерово: ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет», 2014. — Режим доступа: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?url=/download_book/11826845/26027604/&uuiid (дата обращения: 12.12.2017).

Ядровская Е. Р. Чтение как диалог: уроки литературы в основной школе: учебно-методическое пособие. — СПб.: ООО «Книжный Дом», 2011. — 264 с.

Ядровская Е. Р. Развитие интерпретационной деятельности читателя-школьника в процессе литературного образования (5–11 классы): монография. — СПб.: ООО «Книжный Дом», 2012. — 184 с.

REFERENCES

Blagoy D. D. Grammatika poezii (ob odnom stihotvorenii A. A. Feta) // Russkaya rech'. — 1970. — № 6. — С. 37–46.

Gasparov M. L. Analiz i interpretatsiya. Dva stihotvoreniya O. Mandel'shtama o goticheskikh soborakh [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://slovesnik.org/images/docs/sirius/gasparov-m-l-analiz-i-interpretaciya-dva-stihotvoreniya-mandel'shtama-o-goticheskikh-soborah.pdf> (дата обращения: 20.11.2017).

Gasparov M. L. Fet bezglagol'nyy. Kompozitsiya prostanstva, chuvstva i slova // Gasparov M. L. Izbrannyye trudy: v 3 t. — М.: «Yazyki russkoy kul'tury», 1997. — Т. II. O stikhakh. — С. 21–32.

Druzhinin A. V. Stikhotvoreniya A. A. Feta [Elektronnyy resurs] // Literaturnaya kritika / sostavlenie, podgotovka teksta i vstupitel'naya stat'ya N. N. Skatova; primech. V. A. Kotel'nikova. — М.: Sov. Rossiya, 1983. — Rezhim dostupa: <http://kropka.ru/kritika/529.html> (дата обращения: 10.10.2017).

Mandel'shtam O. E. Zametki o poezii // Slovo i kul'tura: Stat'i. — М.: Sovetskiy pisatel', 1987. — С. 68–72.

Lebedev Yu. V. Russkiy yazyk i literatura. Literatura. 10 klass. Uchebnik dlya obshcheobrazovatel'nykh organizatsiy. Bazovyy uroven': v 2 chastyakh. — 3-e izd. — М.: Prosveshchenie, 2016. — Ch. 2. — 372 s.

Fet A. A. Iz stat'i «O stikhotvorennykh F. Tyutcheva [Elektronnyy resurs] // Tyutchev: Sb. st. — SPb.: «Parfenon», 1922. — S. 34–43. — Rezhim dostupa: <http://feb-web.ru/feb/tyutchev/default.asp?feb/tyutchev/critics/tsb/tsb.html> (дата обращения: 12.11.2017).

Fet A. A. O stikhotvorennykh F. Tyutcheva [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://fet.lit-info.ru/fet/public/articles/article-1.htm> (дата обращения: 13.12.2017).

Fukson L. Yu. Chtenie [Elektronnyy resurs]. — Кемерово: ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет», 2014. — Rezhim dostupa: https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?url=/download_book/11826845/26027604/&uuiid (дата обращения: 12.12.2017).

Yadrovskaya E. R. Chtenie kak dialog: uroki literatury v osnovnoy shkole: uchebno-metodicheskoe posobie. — SPb.: ООО «Knizhnyy Dom», 2011. — 264 s.

Yadrovskaya E. R. Razvitie interpretatsionnoy deyatel'nosti chitatel'ya-shkol'nika v protsesse literaturnogo obrazovaniya (5–11 klassy): monografiya. — SPb.: ООО «Knizhnyy Dom», 2012. — 184 s.

Данные об авторе

Мария Александровна Алексеева — кандидат филологических наук, заместитель директора по учебной работе, заведующий кафедрой филологии, Уральский федеральный университет имени первого президента России Б. Н. Ельцина, специализированный учебно-научный центр (СУНЦ УрФУ) (Екатеринбург).

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

E-mail: m.a.alexeeva@urfu.ru.

About the author

Maria Alexandrovna Alekseeva, Candidate of Philology, Deputy Director for Academic Activities and Educational Work, Head of Philology Department, Specialized Educational Scientific Center of the Ural Federal University (Ekat-
erinburg).

ИЗ МЕТОДИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

УДК 372.882
ББК 442.6.83-46

ГСНТИ 14.25.07

Код 13.00.01

Н. П. Терентьева
Челябинск, Россия

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ Р. Ф. БРАНДЕСОВА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ

Аннотация. Статья посвящена научно-методическому наследию Р. Ф. Брандесова. Объект анализа — его учебно-методические пособия по проблеме организации художественного восприятия на уроке литературы. Автор рассматривает ключевые идеи, открытия ученого в области методики преподавания литературы (эстодидактика, эмоциональный резонанс на уроке литературы, установка, самостоятельный анализ текста, музыкальная иллюстрация, творчество учителя-словесника) и соотносит их с современными вызовами в сфере литературного образования. Указаны тенденции, которые определяют актуальность обращения к методике Р. Ф. Брандесова. В условиях информационного общества очевидны прагматическая направленность читательского выбора, формализация обучения литературе и, как следствие, деформации в читательской деятельности школьников: отсутствие личностной мотивации чтения, затруднения в смыслопонимании и смыслопорождении. Организация эмоционального резонанса, развитие эмоциональной восприимчивости — это, по Брандесову, условие воспитания квалифицированного читателя. Работы ученого ставят в центр внимания творчество учителя и учеников на уроках литературы. Внимание современной школы к метапредметному содержанию литературного образования актуализирует эстодидактику Р. Ф. Брандесова, в которой он видел метаметодику для дисциплин эстетического цикла. Методика обучения литературе квалифицируется в статье как синтез традиций и инноваций.

Ключевые слова: литература; литературное образование; методика преподавания литературы; эстетика; эмоции; эмоциональный резонанс; рефлексия; писатели; литературное творчество; уроки литературы; методика литературы в школе; методика преподавания литературы; чтение детей; самостоятельный анализ текста; музыкальные иллюстрации.

N. P. Terentieva
Chelyabinsk, Russia

METHODOLOGICAL LEGACY OF R. F. BRANDESOV IN THE CONTEXT OF MODERNITY

Abstract. The article is devoted to scientific and methodological heritage of R. F. Brandesov. The object of analysis is his textbooks on the organization of artistic perception in the literature lessons. The author considers key ideas, discoveries of the scientist in the field of methods of teaching literature (aesthetics, didactics, emotional resonance, literature classes, setting, independent analysis of text, music illustration, creativity of language and literature teacher) and correlates them with modern challenges in the field of literary education. The trends that determine the relevance of Brandesov's method are outlined in the article. The pragmatic orientation of the reader's choice and formalization of teaching literature are the outcomes of the information society. The peculiarities of reading of students, lack of personal motivation to reading and the difficulty in understanding the meaning are the modern realities. The stimulation of emotional resonance, emotional perception is, in Brandesov, the condition of education of a qualified reader. The work of the scientist put forward creativity of teachers and students in the class of literature. Attention of modern school to the meta-subject content of literary education brings R. F. Brandesov's methods back to life, in which he saw metamethodology for aesthetic disciplines. The method of teaching literature is qualified in the article as a synthesis of traditions and innovations.

Keywords: Literature; Literature education; methods of teaching Literature; aesthetic; emotions; emotional resonance; reflection; writers; literature writing; Literature lessons; methods of teaching Literature at school; reading; independent analysis of a text; musical illustration.

Поводом для постановки названной проблемы стала подготовка к изданию книги «Избранных трудов» Р. Ф. Брандесова (1924–2008), челябинского методиста, учителя поколений учителей литературы. Переживание ситуации «большое видится на расстоянии» дало основание для целостного взгляда на методическое наследие ученого, попытки определения его места в отечественной методике. Признаем, научное наследие далеко не каждого методиста может быть оценено в историко-методическом контексте. Рид Федорович принадлежит к тем, кто это право заслужил. Безусловным показателем такого права является обогащение терминосистемы определенной научной области. Признанной визитной карточкой Брандесова-методиста стало понятие «эмоционального резонанса». Рид Федорович дерзнул дать определение новому направлению в методике, которое он назвал эстодидактикой. Кроме того,

Р. Ф. Брандесов был соавтором учебника для студентов пединститутов «Методика преподавания литературы» под редакцией З. Я. Рез, вышедшем в издательстве «Просвещение» (1977, 1985). Учебник был создан методистами петербургской (ленинградской) методической школы, к которой принадлежал Рид Федорович, чья профессиональная судьба была связана с Челябинским педагогическим институтом (университетом). Среди авторов учебника (это ленинградская плеяда в лице З. Я. Рез, М. К. Качурина, В. Г. Маранцмана, Н. А. Станчек, Т. Г. Зверс, Т. В. Чирковской, а также Н. И. Кудряшев — московский профессор) были два методиста из провинции — Я. А. Роткович (Самара) и Р. Ф. Брандесов. Он написал главу «Учет и оценка знаний». Статьи челябинского методиста публиковались в журнале «Литература в школе», единственном в Советском Союзе методическом журнале.

Обратившись к методическому наследию Р. Ф. Брандесова, перечитывая его заново, рассмотрим ведущие идеи ученого-методиста с позиций современности. Насколько они актуальны и могут ли быть востребованы современной школой? Является ли книга «Избранные труды» Р. Ф. Брандесова данью памяти, мемориальным изданием или она может быть ориентирована на методическую подготовку современного учителя-словесника? И еще не менее важный аспект: насколько методические поиски Р. Ф. Брандесова предвосхитили дальнейшую разработку актуальных методических проблем?

Отправной точкой для подобного анализа может быть ведущая для методиста идея, «одна, но пламенная страсть» (М. Ю. Лермонтов). На наш взгляд, это идея организации художественного восприятия на уроке литературы, которая дала название методическому пособию в двух частях. Во введении автор пишет: «Все дальние и ближние цели литературы как школьного предмета могут быть достигнуты только через художественное восприятие литературных произведений школьниками, через определенную организацию этого восприятия. Поэтому ощущается необходимость разработки путей управления художественным восприятием школьника... Именно целенаправленно организуя художественное восприятие в процессе преподавания литературы, учитель формирует и развивает растущего читателя» [Брандесов 1978: 3]. Согласимся, что и в наши дни «все дальние и ближние цели литературы как школьного предмета» сводятся к тому же. Более того, в современной социокультурной ситуации в условиях информационного общества эта проблема стала кардинальной для литературного образования. Опыт освоения компьютерных и информационных технологий сказывается на характере читательской деятельности, влечет качественные изменения в самом процессе чтения, восприятия художественного текста. Изучение литературы в школе зачастую превращается в «информпробежку» (Г. И. Беленький). Социологами, педагогами, библиотековедами констатируется усиление прагматической направленности читательского выбора. Сокращение часов на изучение литературы, преуменьшение значимости сочинений по литературе, проведение итоговой аттестации школьников в унифицированном формате ЕГЭ — проявления формализации походов к литературному образованию, что ведет к изменению статуса и понимания степени ценности предмета, который традиционно был мировоззренчески кардинальным в отечественной школе. В ситуации усиления утилитарно-прагматических тенденций в образовании литература оказалась на его периферии. Именно в наши дни обучение осмысленному чтению становится важнейшей целью литературного образования, а оно невозможно без организации художественного восприятия.

Обращение к работам Р. Ф. Брандесова открывает педагогам пути методически грамотного сопровождения смыслового чтения. Несомненной заслугой Р. Ф. Брандесова и проявлением его методической чуткости, смелости и даже уникальности следует признать обращение ученого к такой тонкой и

исключительно индивидуальной сфере художественного восприятия, как эмоции. «То, что образ вызывает эмоции самопроизвольно, принимается как очевидное... Но эмоциональное воздействие текста подразумевается само собой, пути воспитания способности к сопереживанию не привлекают, как правило, внимание методистов», — писал он [Брандесов 1978: 4–5]. Методиста волнует, что в школьной практике преподавания литературы эмоциональное воздействие урока брошено на волю случая. Он считает эмоциональность основной специфической доминантой искусства и пишет о недостаточности подхода к чувствам только через представления воображения, а также ставит вопрос об изучении закономерностей воспитания чувств средствами литературы. Рид Федорович, отмечая, что сложность задачи не должна парализовать усилия, предпринимаемые для её решения, определяет контуры проблемы и, как ученый-методист, возлагает на себя миссию определения «путей сознательного и целенаправленного воздействия учителя на воспитание эмоциональной сферы учащихся, специальной организации эмоционального резонанса — т. е. созвучия эмоций ученика с чувствами, несомыми литературным произведением» [Брандесов 1978: 6]. Таким образом, он выступает как продолжатель традиций психологической школы в методике и литературоведении рубежа веков и пишет о развитии эмоциональной восприимчивости, опыта сочувствия и сопереживания, способности эмоционального отклика, что является необходимой базой для успешной организации эмоционального резонанса в процессе восприятия искусства. Отсюда его внимание к эмоциональному контакту читателя с чувствами художника в аналитических этюдах, выявление микросистемы художественных взаимодействий. Рождение эмоционального резонанса на уроке литературы — это во многом результат его методической организации, творчества учителя-словесника и ученика.

Читая труды Р. Ф. Брандесова, понимаешь, что его музой в методике была психология. Он смело вводит в методическую практику психологически акцентированные понятия. Помимо *эмоционального резонанса*, это, например, *эмоциональная партитура урока литературы*, предполагающая, что учитель будет, планируя урок, намечать не только толкование литературы, но и её воздействие на учащихся. Или *эмоциональная аранжировка шага урока*, *эмоциональный пик урока*, *эмоциональная доминанта*, *интонировка*, *темпоритм*. В этих понятиях очевиден синтез литературы, психологии, музыки, театра, обогащающий духовный потенциал урока литературы. Ученый, выстраивая функциональный анализ художественного текста, разрабатывает аналитические этюды и дает образцы таких партитур урока, в основе которых объединяются закономерности дидактики и законы искусства, когда сюжет урока определяется лейтмотивом, а его шаги имеют свою эмоциональную аранжировку. Урок становится эмоционально-эстетическим действием. И это в условиях, когда незыблемой была «четырёхчленка» — структура урока, включавшая независимо от пред-

мета четыре этапа: опрос, объяснение нового материала, закрепление, домашнее задание!

Осознавая тонкость и скрытость сферы эмоций, куда вторгается учитель литературы, Р. Ф. Брандесов ставит вопрос о замерах эмоционального резонанса и предлагает варианты его решения, что свидетельствует о глубине и основательности научного мышления методиста.

За годы, прошедшие после написания Ридом Федоровичем его работ, значимость решения проблемы эмоциональной отзывчивости читателей, эмоционального резонанса на уроках литературы обогатилась новыми весомыми аспектами и аргументами. Так, актуализация осмысленного чтения, смыслопорождения в читательской деятельности дала основание обратиться к функции оценки личностных смыслов, которую выполняют переживания, являющиеся сигналами, индикаторами особой значимости определенного смысла для личности. Процесс ценностного самоопределения читателя-школьника предполагает включение аксиологических аспектов бытия человека в содержание литературного образования: это смыслы и ценности, выражающие авторское мироотношение, анализ ситуаций человеческого бытия в литературе (аксиологических ситуаций), актуализация оценки, рефлексии в читательской деятельности, имеющих «эмоциональную составляющую» [Терентьева 2013]. Среди последних аргументов — идея эмоционального интеллекта, связанная со способностью человека распознавать эмоции, понимать намерения, мотивацию и желания других людей и свои собственные, а также готовностью управлять своими эмоциями и эмоциями других людей в целях решения практических задач. По прогнозу аналитиков World Economic Forum, к 2020 году эмоциональный интеллект стоит в ряду десяти необходимых компетенций. Искусство, литература своей образной природой располагают к развитию эмоциональной сферы человека.

Рида Федоровича волновало, что на уроках литературы господствует интеллектуализм, «предметный подход» к искусству, говоря современным языком, знаниецентризм, который не изжит и который противоречит образности искусства слова. Читая его работы, понимаешь, как ему было важно кардинально «мысль разрешить». И он предпринимает смелый и рискованный шаг: в противовес методике как онтодидактике, своеобразному школьному литературоведению, Брандесов дает обоснование новой науке: «И если жизнь требует нести школьнику не логизированные знания, не «предмет», не науку о литературе, а живое искусство с его огромным потенциалом воспитательного воздействия, то требуется научная разработка другой теоретической дисциплины, которая бы служила базой организации образно-эмоционального, эстетического освоения литературы и искусства, своеобразной «эстоидидактики» [Брандесов 1983: 5]. Итак, сказано новое слово в прямом и переносном смысле. Речь идет о базовом для методики фундаменте — ее предмете, о целях, о самоопределении эстоидидактики. «Эстоидидактика даст базу истинно художественному образованию, которое не будет равно логической систе-

ме знаний, а будет основываться на закономерностях художественного восприятия, на его организации и погружении учеников в стихию искусства» [Брандесов 1983: 5]. Вместе с тем автор указывает, что эстоидидактика может развиваться «как направление методики преподавания литературы (если её предмет ограничится закономерностями восприятия литературы), но скорее она явится метаметодикой для всех дисциплин эстетического цикла. В этом случае её предметом будет «обучение» художественному восприятию, или точнее, организации художественного восприятия, так как обучение будет осуществлять само искусство, влияние которого требует определённой организации» [Брандесов 1983: 5]. Ученый видит основу содержания эстоидидактики в исследовании коммуникативной функции искусства: и приёмов, и средств воздействия, и условий коммуникации. В структуру складывающейся научной дисциплины Р. Ф. Брандесов включает коммуникативную функцию конкретных искусств; пути формирования художественной установки; вопросы образования и сохранения энграммы эстетического впечатления; восприятие искусства как акт творчества; роль посредника-медиатора в процессе организации художественного восприятия; закономерности межпредметных связей эстетических дисциплин; методика подготовки учителя предметов эстетического цикла и др.

Обратим внимание на понятие, которое, скорее всего не было замечено и оценено в те годы, когда были написаны «Вопросы эстоидидактики». Это метаметодика. Проблема метапредметного (надпредметного) содержания образования была предявлена как актуальная уже в XXI веке. В это же время свою разработку получила метаметодика — перспективное направление развития предметных методик, характеризующее новый этап осмысления интеграционных процессов в педагогике, поиск общих закономерностей в обучении различным дисциплинам, интегративных возможностей в методиках и содержании предметных областей. Р. Ф. Брандесов писал о метаметодике еще в 80-е годы применительно к освоению дисциплин эстетического цикла как основе истинно художественного образования.

Исследуя в контексте эстоидидактики проблему эмоционального резонанса на уроке литературы, методист естественным образом обратился к вопросу о создании художественной установки, как образовательной, так и воспитательной и психологической подготовки к восприятию искусства, обозначая методические стороны проблемы: критерии установки, ее результативность, замеры художественной установки. Свое решение и дальнейшее развитие проблема создания установки на уроках литературы получит в методике, начиная с 90-х годов (О. А. Ноздренкова, И. В. Сосновская, Л. И. Стрелец, Н. П. Терентьева и др.).

Как в наши дни, когда системно-деятельностный подход становится базовым в образовании, не искать поддержку в мысли Рида Федоровича о том, что максимальное включение индивидуальности учащегося в урок литературы предполагает развитие творческих возможностей и организацию особой «творче-

скости» урока! «В общих чертах творчество урока литературы состоит в активном включении воспринятого в структуру личности ученика. Если художественное восприятие вызывает эмоциональный и интеллектуальный отклик, если этот отклик выражается в слове и действии, т. е. актуализируется во внешнем выражении, тогда впечатление бытия и художественного восприятия переплетаются, пересоздаются и предстают в качестве собственного взгляда, трактовок, достижения. Восприятие художественного мира — это в определённой степени созидание художественного мира. И одним из главных стимулов творчества в этом случае выступает эмоциональный резонанс с автором воспринятого произведения» [Брандесов 1983: 67]. Методист считает творчество школьников главным дидактическим условием постижения искусства и сетует, что оно не стало законом в массовой школе, тем самым предвосхищая перспективу движения методики в сферу личностной интерпретации литературы читателями-школьниками.

Речь идет о введении приёмов эстетической деятельности учеников, а также постановке задач самостоятельного обращения учащихся к художественному тексту, работы над аналитическими этюдами. В ситуации, когда в современной школе эпизоды литературного произведения являются основой текстуального анализа произведения, очевидна своевременность обращения к разработанной Р. Ф. Брандесовым системе самостоятельного ученического анализа художественного текста, включающей типологию заданий, задач к самостоятельному анализу и подходов к их решению, а также методику обучения самостоятельному анализу, предполагающему системную, циклическую постановку его, включая корректировку ученических результатов, обеспечивающую «обратную связь». По сути, когда Р. Ф. Брандесов говорит о системе корректировочных уроков в направлении постепенного изменения соотношении деятельности учителя и учеников в сторону возрастающей роли «взаимокорректирующей работы» учащихся, он имеет в виду различные формы организации рефлексии читателя-школьника, обучения учащихся рефлексивным действиям, ставшим непременным атрибутом современного урока. (Заметим, что к системе самостоятельного анализа художественного текста Р. Ф. Брандесова нам не лишне обратиться и в вузе при освоении литературоведческих дисциплин. Как показывает практика студентов в школе, это «слабое звено» современного литературного образования, в том числе и вузовского). Ведь самостоятельный анализ литературного произведения читателем — проявление читательской компетентности, формирование которой определяет главную цель литературного образования. Самостоятельный анализ для Риды Федоровича — проявление творчества читателя, которое может породить и ответное авторство.

Говоря об эстодидактике Р. Ф. Брандесова нельзя не сказать еще об одном его открытии — это понятие *музыкальная иллюстрация уроков литературы*. Музыка для методиста — одно из средств организации восприятия литературного произведе-

ния, создания особой, творческой атмосферы на уроке. «Музыкальная иллюстрация урока литературы — это учительская интерпретация литературного произведения при помощи музыки» [Брандесов 1983: 37]. Только у Р. Ф. Брандесова — при его увлеченности музыкой — можно встретить такие элементы аранжировки урока, как «музыкальная заставка», «музыкальный зачин», «иллюстрация-обрамление», «музыкальная концовка». Конечно, в наши дни эти понятия звучат как изыск. Так, недавно петербургский профессор Н. М. Свирина, прочитав в музее А. А. Ахматовой лекцию для учителей о музыке на уроках литературы, написала в Фейсбуке: «Учителя, не боящиеся такой темы, — это настоящий золотой фонд». Рид Федорович на занятиях по методике преподавания литературы воспитал поколение учителей, не боявшихся этой темы.

Современная школа не лишена методического нигилизма. С одной стороны, это результат обозначившегося доминирования технологических подходов к образованию. С другой стороны, методика нередко рассматривается как фактор, сдерживающий свободное творчество педагога-интерпретатора. Как будто предвидя будущие противоречия между методикой и образовательными технологиями, Р. Ф. Брандесов неизменно, последовательно отстаивал статус методики и разрешал указанное противоречие, соединяя воедино и интуицию, и талант, и ремесло, и технологию, и мастерство. Как духовное завещание наставника учителей литературы звучат его слова: «Интуиция и опыт, до сих пор являющиеся основанием конструирования урока, вещь хорошая, но не что иное, как приспособительные реакции учительского организма к профессии. Но ни на талант, ни на адаптацию учителя к профессии методика уповать не может. Её смысл — обучение учителя профессиональному мастерству. Методика должна вооружить учителя технологией его ремесла» [Брандесов 1987: 18].

Судьба эстодидактики не лишена драматизма. Для Риды Федоровича это был замысел докторской диссертации. Идея эстодидактики была неоднозначно встречена методическим сообществом, так как она сопряжена с решением вопроса о статусе методики, о границах научных дисциплин. А это всегда проблема откровенно дискуссионная. В конечном же итоге, как видим, все аспекты эстодидактики Р. Ф. Брандесова стали достоянием методики, и это подтверждают работы ученого. Примечательна публикация в наши дни статьи профессора-методиста И. В. Сосновской, подтверждающая актуальность методического наследия Р. Ф. Брандесова и плодотворность обращения к нему: «К сожалению, сегодня в профессиональной деятельности учителя и его педагогической жизни всё меньше и меньше остаётся времени и желания творить на уроке. Да и сам урок всё чаще не является самостоятельным творчеством учителя, его личным открытием, его оригинальной авторской концепцией. Слишком соблазнительны «просторы Интернета», на которых можно найти любое, чужое решение того или иного урока. Отчасти и поэтому нам было важно напомнить современным учителям мысли об уроке литературы

одного из ярких учёных-методистов XX века Р. Ф. Брандесова...» [Сосновская 2017: 33].

Обзор методического творчества Р. Ф. Брандесова неизбежно ставит вопрос о соотношении традиции и инноваций и убеждает, что инновации Брандесова стали традицией методики. Применительно же к современному литературному образованию с его инновационными технологиями, требованиями к уроку по ФГОС следует понимать, что инновация — это надстройка над базисом традиции.

ЛИТЕРАТУРА

Брандесов Р. Ф. Избранные труды / под ред. Н. П. Терентьевой. — Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2017. — 263 с.

Брандесов Р. Ф. Организация художественного восприятия и урок литературы: учеб. пособие. — Челябинск: ЧГПИ, 1978. — Ч. 1. — 72 с.

Брандесов Р. Ф. Организация художественного восприятия и урок литературы: учеб. пособие. — Челябинск: ЧГПИ, 1979. — Ч. 2. — 84 с.

Брандесов Р. Ф. Вопросы эстетической педагогики: учеб. пособие к спецкурсу. — Челябинск, 1983. — 79 с.

Брандесов Р. Ф. Моделирование урока литературы: метод. рекомендации. — Челябинск, 1987. — 32 с.

Сосновская И. В. Эмоционально-эстетическая концепция урока литературы Р. Ф. Брандесова // Педагогический ИМИДЖ. — 2017. — № 2 (35). — С. 27–34.

Терентьева Н. П. Концепция аксиологизации литературного образования: монография. — Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2013. — 352 с.

REFERENCES

Brandesov R. F. Izbrannye trudy / pod red. N. P. Terent'evoy. — Chelyabinsk: Izd-vo Yuzhno-Ural. gos. human.-ped. un-ta, 2017. — 263 s.

Brandesov R. F. Organizatsiya khudozhestvennogo vospriyatiya i urok literatury: ucheb. posobie. — Chelyabinsk: ChGPI, 1978. — Ch. 1. — 72 s.

Brandesov R. F. Organizatsiya khudozhestvennogo vospriyatiya i urok literatury: ucheb. posobie. — Chelyabinsk: ChGPI, 1979. — Ch. 2. — 84 s.

Brandesov R. F. Voprosy estodidaktiki: ucheb. posobie k spetskursu. — Chelyabinsk, 1983. — 79 s.

Brandesov R. F. Modelirovanie uroka literatury: metod. rekomendatsii. — Chelyabinsk, 1987. — 32 s.

Sosnovskaya I. V. Emotsional'no-esteticheskaya kontseptsiya uroka literatury R. F. Brandesova // Pedagogicheskiy IMIDZh. — 2017. — № 2 (35). — S. 27–34.

Terent'eva N. P. Kontseptsiya aksiologizatsii literaturnogo obrazovaniya: monografiya. — Chelyabinsk: Izd-vo Chelyab. gos. ped. un-ta, 2013. — 352 s.

Данные об авторе

Нина Павловна Терентьева — доктор педагогических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск).

Адрес: 454085, Россия, г. Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: terninapavl@yandex.ru.

About the author

Nina Pavlovna Terentieva, Doctor of Pedagogy, Professor, Department of Literature and Teaching Methods of Literature, South Ural State Humanities Pedagogical University (Chelyabinsk).

Л. И. Стрелец
Челябинск, Россия

УРОК ЛИТЕРАТУРЫ В СВЕТЕ МЕТОДИЧЕСКИХ ИДЕЙ Р. Ф. БРАНДЕСОВА

Аннотация. В статье рассматривается концепция моделирования урока литературы, в своё время разработанная челябинским учёным-методистом Р. Ф. Брандесовым. Данная концепция реализуется в рамках эстодидактического подхода, в основе которого лежит исследование коммуникативной функции искусства, и сам урок разрабатывается по законам искусства. Автор статьи комментирует основные этапы подготовки учителя к уроку литературы, которые должны привести к созданию эффекта эмоционального резонанса. В работе характеризуются три главных элемента урока: слово писателя, слово учителя и слово ученика, поднимается редко рассматриваемая в методике проблема эмоциональной настройки учителя на урок.

В качестве иллюстрации методических идей Р. Ф. Брандесова предлагается разработанная автором статьи модель монографического урока лирики, в центре которого — изучение стихотворения А. С. Пушкина «Анчар». Структура урока соответствует описанию данной модели урока, предложенной Р. Ф. Брандесовым. Автор статьи обращает особое внимание на формирование эмоциональных пиков в уроке и его эмоциональной доминанты. В статье приводятся аналитические этюды учащихся, показана работа над выразительным чтением.

Ключевые слова: художественная коммуникация; специфика художественной информации; эмоциональный резонанс; эмоциональная доминанта; литература; писатели; литературное творчество; уроки литературы; методика литературы в школе; методика преподавания литературы.

L. I. Strelets
Chelyabinsk, Russia

LITERATURE LESSON IN THE LIGHT OF METHODOLOGICAL IDEAS OF R. F. BRANDESOV

Abstract. The article deals with the concept of modeling a literature lesson, developed by Chelyabinsk scientist-methodologist R. F. Brandesov. This concept is realized within the framework of the estodidactic approach, which is based on the study of the communicative function of art, and the lesson itself is developed according to the laws of art. The article comments on the main stages of the teacher's preparation for the literature lesson, which should lead to the creation of the effect of emotional resonance. The paper describes three main elements of the lesson: the writer's word, the word of the teacher and the word of the student. The problem of the emotional adjustment of the teacher for the lesson, rarely taken in consideration in the methodology, is raised in this article.

As an illustration of the methodological ideas of R. F. Brandesov a model of the monographic lyric lesson is proposed. It is developed by the author of the article. The study of A. S. Pushkin «Anchar» is the core of this idea. The structure of the lesson corresponds to the description of this lesson model, proposed by R. F. Brandesov. The article pays special attention to the formation of emotional peaks in the lesson and its emotional dominant. The article contains analytical studies of students and shows work on expressive reading.

Keywords: artistic communication; features of artistic information; emotional resonance; emotional dominant; literature; writers; writing; Literature lessons; methods of teaching Literature at school; methods of teaching Literature.

В основе методической системы Р. Ф. Брандесова лежит стремление реализовать эстетическую природу литературы как искусства слова. В соответствии с этим основная цель литературного образования в школе предполагает становление культуры художественного восприятия. А это означает, что процесс изучения литературы должен строиться в соответствии с законами художественной коммуникации. Интересно, что в своих работах, появившихся на рубеже 70–80-х годов прошлого века, учёный описывает процесс изучения литературного произведения в терминах теории коммуникации. Это позволяет предположить, что, выстраивая свою методическую систему, Р. Ф. Брандесов опирался на идеи Ю. М. Лотмана. Пик интереса к этим идеям со стороны учёных-методистов Т. Я. Беньковская связывает именно с этим периодом: «В эти годы заявляет о себе еще одно направление в отечественном литературоведении — структуральное литературоведение, связанное прежде всего с именем Ю. М. Лотмана и тартуско-московской семиотической школы. Авторская концепция изучения литературы в культурологическом аспекте, выдвинутая и

разработанная Ю. М. Лотманом, нашла подтверждение и развитие в работах его учеников, а также в учебных и методических пособиях для учащихся и учителей-словесников, что было чрезвычайно перспективно не только для литературоведческой, но и методической науки» [Беньковская 2007: 21–22].

Специфику художественной коммуникации Ю. М. Лотман соотносит, прежде всего, со спецификой художественной информации: «Создавая и воспринимая произведения искусства, человек передает, получает и хранит особую *художественную* информацию, которая неотделима от структурных особенностей художественных текстов в такой же мере, в какой мысль неотделима от материальной структуры мозга» [Лотман 1998: 19].

Понятие «текст» было ключевым в теоретической системе Ю. М. Лотмана. Отсюда идёт и направленность на работу с текстом, которая характеризует методику Р. Ф. Брандесова. Учёным была создана типология уроков литературы, отличающаяся от существующих в методике тем, что она отражала внутреннюю организацию урока, его структурную специфику, которая определяется тем, как

эту структуру формирует текстовый компонент. Р. Ф. Брандесовым были выделены и описаны следующие типы уроков: уроки изучения лирики (монографический, тематический, обзорный, лабораторное занятие); уроки изучения драмы (уроки по изучению развития действия пьесы, уроки обобщающего анализа пьесы); уроки изучения романа (урок анализа экспозиции романа, урок анализа взаимодействия персонажей, урок анализа образа персонажа, тематический урок, урок анализа композиции романа, урок анализа языка романа).

Текст — важнейший элемент рассматриваемой нами методической системы. Вместе с тем, данную методическую систему нельзя назвать исключительно текстоцентричной. Текст важен, так как он является носителем художественной информации, но транслирует эту информацию учитель, а воспринимает ученик. Таким образом, в центре внимания оказываются связи, организующие коммуникативный процесс восприятия. Учёным был предложен такой подход к преподаванию литературы, который может быть обозначен как эстодидактический. Подробнее данный аспект представлен в нашей монографии «Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе» [Стрелец 2016: 174]. Задачами эстодидактики, по мысли Р. Ф. Брандесова, должны стать «исследование коммуникативной функции искусства — и приёмов, и средств воздействия, и условий коммуникации... Важным объектом изучения должен стать учитель и его деятельность медиатора, посредника между учеником и искусством. В деятельности ученика главным ядром разработки выступает триада: восприятие — исполнение — творчество» [Брандесов 2017: 168].

Учёным был предложен целый арсенал приёмов и средств воздействия искусства слова на ученика. Придавая большое значение эмоциональному резонансу, он выделяет условия, которые способны его создать. Первым условием является рассмотрение текста учителем с целью выявления его эмоциональных доминант (движение сюжета, точка зрения повествователя, определяющая основной эмоциональный тон текста, эмоциональные оттенки других точек зрения, композиционные смещения текста, стилиевой анализ, ритмика и мелодика фразы и т. п.). Учителю предлагается зафиксировать свои наблюдения над текстом в форме записи, которая позволяет выделить в тексте точки, обладающие максимальной степенью эмоционального воздействия.

Вторым условием является создание эмоциональной партитуры урока, живущего в слове писателя, в слове учителя и слове ученика. Сегодня план, конспект, технологическая карта урока, как правило, не нацелены на эффект эмоционального «заражения» искусством слова. Между тем, другого способа постигать искусство нет, его невозможно освоить так, как осваивают математические формулы, правила правописания, исторические факты и т. п. «Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражения чувств другим человеком, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий своё чувство... чувства, если они только

заражают читателя, составляют предмет искусства. На способности людей заражаться чувствами других людей и основана деятельность искусства», — отмечает Л. Н. Толстой [Толстой 1983: 78].

Миссия учителя литературы — быть посредником между текстом и учеником, переводчиком авторского кода, «транслятором» художественного содержания произведения, усиливающим его эмоциональное воздействие.

Процесс усиления эмоционального воздействия может быть сконструирован («срежиссирован») на этапе создания конспекта урока, который таким образом и превращается в его эмоциональную партитуру. В будущую конструкцию урока закладываются эмоциональные пики. Чаще всего в роли таких пиков выступают выразительное чтение сильных в эмоциональном отношении фрагментов текста, введение в урок других видов искусства, яркое слово учителя и учеников, подготовленные учениками театрализации (инсценировки, монтажи и т. д.).

На уровне формирования замысла урока обозначается эмоциональная доминанта — лейтмотив, который формирует его «эмоциональное движение». Элементами, создающими настроение, может быть и удачный эпиграф, эффектная презентация, детали оформления кабинета, особенно имеющие символическое значение (ветка рябины на столе учителя на уроках по лирике М. Цветаевой, свеча и стихотворение Б. Пастернака «Зимняя ночь» и т. п.).

Приёмы работы, последовательность использования которых определяется на этапе конструирования урока, также имеют свои «эмоциональные клавиши», которые начинают работать при соблюдении соответствующей техники. Так, эмоциональный потенциал приёма комментированного чтения реализуется в условиях, когда учитель уходит от построчного комментирования и вводит выразительное чтение комментируемого фрагмента.

Чрезвычайно важной представляется нам мысль о необходимости эмоционального настроения учителя на урок, «диктуемого изучаемой темой и эмоциональным характером привлекаемого текста, волевая готовность эмоционального аппарата учителя... Без этой волевой готовности не будет должной выразительности учительского отношения к произведению, тогда как непременным условием эмоционального резонанса является «эмоциональная иррадиация», заражение класса эмоциональным отношением к писателю самого учителя» [Брандесов 2017: 21]. Всё это ещё раз ставит вопрос о создании условий такой эмоциональной зарядки для учителя, которая вряд ли возникнет в процессе выполнения чисто технических операций, связанных с созданием технологических карт, заполнением электронных журналов и т. п. Потраченное на это время можно было бы посвятить чтению и перечитыванию книг, посещению театров, размышлению над текстами. Без этого прерывается цепочка «заражения» искусством.

Ученик — это завершающее звено коммуникативной ситуации постижения искусства, его позиция на уроке задана процессами восприятия, исполнения и творчества. Эти процессы формируют соответствующие виды работ. Так, восприятие соотносится с

актуализацией воображения, эмоций, пониманием смысла и осознанием формы, исполнение прежде всего связано с выразительным чтением и инсценированием, творчество — с введением приёмов эстетической деятельности. К числу этих приёмов учёный относил словесное рисование, составление киносценариев, режиссёрское комментирование текста, мизансценирование и т. п. Творческому постижению литературы способствует работа учащихся в старших классах над «аналитическими этюдами», созданием литературно-творческих связных высказываний.

Рассмотрим модель урока, отражающую те положения, которые были представлены выше.

Монографический урок изучения лирики

В центре этого урока — изучение одного стихотворения. Структура урока достаточно устойчива и включает **введение в тему, предварительный комментарий к стихотворению, учительское чтение стихотворения, его анализ** (с элементами действительного анализа, готовящего к выразительному чтению), **выразительное чтение** детьми стихотворения, **заключительное слово** учителя.

Граница между...

(А. С. Пушкин «Анчар»)

Тема урока, посвящённого одному из самых мрачных стихотворений А. С. Пушкина, формулируется необычно. Её предстоит закончить самим ученикам. Вероятно, возникнут разные варианты завершения этой формулировки.

В начале урока нужно настроить на восприятие мрачного и торжественного звучания стихотворения. Можно поразмышлять над горькими пушкинскими строками: «На всех стихиях человек — / Тиранин, предатель или узник», «И всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет».

Предварительный комментарий к стихотворению, посвящённый истории его создания и публикации, описанию непростого периода жизни поэта в конце двадцатых годов, унижительных для поэта отношений с властью, должен усиливать эмоциональный лейтмотив урока — осознание трагедийности бытия.

Первый ярко выраженный эмоциональный пик урока — выразительное чтение стихотворения наизусть учителем. Чтению предшествует установка для учеников: «Описать, как воздействует стихотворение на тех, кто его слушает».

После обсуждения восприятия обратимся к пониманию смысла текста. Это центральная часть урока. Процесс постижения смысла текста повторяет процесс чтения. Название стихотворения представляет собой необычайно яркий звуковой образ. Попробуем выстроить ассоциативный ряд, связанный со звучанием слова «анчар». Для кого-то это слово ассоциируется с шелестом листьев, со свистом сабли, рассекающей воздух, со мейным шипением, с образом воина (янычар), с чарами. Практически все отмечают, что-то зловещее, присутствующее в этом звуковом образе. Обратимся к первому катрену и посмотрим, как часто в нём повторяются звуки и сочетания звуков из названия стихотворения.

В пустыне ЧАхлой и скупой,
На почве, зноем Раскаленной,
АНЧАР, как грозный Часовой,
Стоит — один во всей вселенной.

Подумаем, к какому эффекту приводит такой звуковой рисунок первого катрена. Так создаётся эффект эха, звуки заполняют собой всё пространство стихотворения. Таким образом, мы прежде «слышим» и только потом видим «древо яда», но сначала поэт покажет нам тот мир, который «в день гнева» породил это дерево. Пространственные образы присутствуют в начале и в конце стихотворения: пустыня, вселенная, «чуждые пределы». Что объединяет их? Они лишены всякой конкретности. В одном из вариантов стихотворения первая строчка звучала иначе: «Под небом Африки моей...». Почему поэт от неё отказался? Ему был нужен другой масштаб — масштаб вселенной, пространство которой условно и вечно, как условно и вечно время в этом мире.

В стихотворении есть ещё один важный пространственный образ. В третьей строчке первого катрена анчар назван грозным часовым. Что охраняет часовую? Границы своего мира. Слово «граница» является ключевым для нашего урока. С этого слова начинается тема урока, завершим её формулировку, указав, какие миры разделяет граница в этом стихотворении? Граница между жизнью и смертью, граница, которую нельзя нарушать, это приведёт к тому, что смерть распространится по всей вселенной.

Каким показано пространство, в котором царит анчар? Найдите эпитеты, характеризующие это пространство, и запишите их в правую колонку таблицы.

пустыня	<i>чахлая и скупая</i>
почва	<i>зноем раскаленная</i>
степи	<i>жаждущие</i>
зелень	<i>мёртвая</i>
вихорь	<i>чёрный, тлетворный</i>
лист	<i>дремучий</i>
дождь	<i>ядовит</i>
песок	<i>горючий</i>

Охарактеризуйте получившийся ряд эпитетов, найдите те сочетания, которые особенно поразили вас. Как правило, называют парадоксальные сочетания (зелень мёртвая, вихрь тлетворный, песок горючий) Во время выполнения этого вида работы вводится словарный комментарий незнакомых слов.

Где в тексте проходит граница между двумя частями стихотворения? Какой строчкой обозначена эта граница?

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,

Между какими мирами проходит эта граница? Между миром природы и миром людей. При всей своей жестокости природный мир разумнее человеческого. Зверь и птица не приближаются к древу смерти, человеку же изменяет чувство самосохранения.

Итак, граница маркируется союзом «но».

Сколько смыслов скрыто в этом союзе? «Но» противопоставляет природному миру неразумность мира человеческого. «Но» указывает на

противоестественность ситуации, когда человека человек посылает за смертью и на смерть.

Подумайте над высказыванием о стихотворении известного исследователя творчества А. С. Пушкина Н. В. Измайлова: «Два образа в нём противопоставлены: Анчар, древо смерти, воплощение неумолимой судьбы, и князь — человек, повелевающий самую судьбу и смертью. Развивается же сопоставление человека с роком на фоне восточной легенды, поразившей художественное воображение Пушкина... И напрасно искать у Пушкина сочувствия погубленной человеческой жизни» [Измайлов 1927: 13–14].

Сочувствует ли поэт рабу? Как описывается в стихотворении его смерть?

Вероятно, что мнения учащихся разойдутся. Одни будут говорить о презрении к рабу, другие — о сочувствии к нему и даже увидят в его описании за минуту до смерти черты распятого Бога: «...пот по бледному челу / струился хладными ручьями». Многослойность анализируемого текста допускает и альтернативные толкования.

Итак, в стихотворении мы видим модель мира, в котором зло не имеет границ. Возникнув случайно, оно распространяется в соответствии с волей человека, власть которого тоже безгранична. Ничем не ограниченная власть над миром и судьбами людей в конечном счёте приведёт к гибели этого мира.

Вернёмся к началу урока, когда мы пытались описать воздействие этого стихотворения на слушателя. Подумаем, как создаётся его мрачное и торжественное звучание, как надо прочитать стихотворение, чтобы мы ощутили всю горечь и мощь этих строк. Напишем короткий аналитический этюд. Девятиклассникам предлагается две темы на выбор: «Как звучит для меня пушкинский «Анчар»?», «Как рождается мрачная и торжественная мелодия пушкинского «Анчара»?». Темы отличаются по степени сложности. Первая тема предполагает попытку воплотить в слове субъективное восприятие звучания текста, вторая — исследование разных уровней текста, создающих это звучание. Аналитические этюды позволяют сформулировать и исполнительские задачи, обычно они содержат размышления о том, как надо читать.

Приведём наиболее интересные фрагменты ученических работ. «Стихотворные строчки выплывают одна за другой из темноты и становятся огненными. Я их сначала вижу, а потом слышу. Звучат они очень медленно после каждого слова — пауза. Ритм не меняется, интонация повествовательная, как будто рассказывается какая-то старинная легенда» («Как звучит для меня пушкинский «Анчар»?»). «Мелодия пушкинского «Анчара» складывается из повторов. Повторяются звуки Н-Ч-Р. Повторяется союз и (Принёс — И ослабел, И лёг / Под своды шалаша на лыки / И умер бедный раб), повторяются отдельные сочетания звуков в словах, стоящих почти рядом (ЧАхлой — анЧАр — ЧАсовой; ПриРО-Да — ПОРОдила — кОРни; ОРОсит — ГОРючий; БЕДный — непоБЕДимый). В каждом четверостишии за исключением первого повторяется слово «яд» или слово «смерть». Надо читать так, чтобы

эти повторы выделять голосом» («Как рождается мрачная и торжественная мелодия пушкинского «Анчара»?»).

Урок завершается выразительным чтением девятиклассников и обсуждением этого чтения. Можно предложить подготовить выразительное чтение стихотворения дома.

Если мы выбираем второй вариант, то в финале урока можно создать ещё один эмоциональный пик. Ярким и одновременно логичным завершением урока, так как перед этим шёл разговор о мелодии пушкинского текста, будет прослушивание музыкального фрагмента. Н. А. Римский-Корсаков положил на музыку пушкинский «Анчар», а И. С. Паторжинский прекрасно исполнил это произведение. Обсуждение того, какие акценты музыка расставила в тексте стихотворения, будет уместно в конце урока.

Завершается урок словом учителя, его раздумьями о тех границах, которые переступает человек, пытаясь самоутвердиться, о том, как важно чувствовать границу, переступив которую можно разрушить мир другого и тот мир, который всем нам дарован судьбой.

Предложенная нами логика изучения стихотворения А. С. Пушкина «Анчар» иллюстрирует эстетико-дидактический подход Р. Ф. Брандесова к разработке структуры урока литературы.

ЛИТЕРАТУРА

Беньковская Т. Е. Научные школы и направления в методике преподавания литературы XX века: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. — СПб.: Политехника, 2007. — 47 с.

Брандесов Р. Ф. Избранные труды / под ред. Н. П. Терентьевой. — Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2017. — 263 с.

Измайлов Н. В. Из истории пушкинского текста: «Анчар, древо яда» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. — Л.: Изд-во АН СССР, 1927. — Вып. 31/32. — С. 3–14.

Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб., 1998. — 704 с.

Стрелец Л. И. Коммуникативная стратегия изучения литературного произведения в школе. — Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2016. — 360 с.

Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Полн. собр. соч.: в 22 т. — М.: Художественная литература, 1983. — Т. 15. — С. 41–221.

REFERENCES

Ben'kovskaya T. E. Nauchnye shkoly i napravleniya v metodike prepodavaniya literatury XX veka: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk. — SPb.: Politekhnikha, 2007. — 47 s.

Brandesov R. F. Izbrannyye trudy / pod red. N. P. Terent'evoy. — Chelyabinsk: Izd-vo Yuzhno-Ural. gos. guman.-ped. un-ta, 2017. — 263 s.

Izmaylov N. V. Iz istorii pushkinskogo teksta: «Anchar, drevo yada» // Pushkin i ego sovremenniki: Materialy i issledovaniya. — L.: Izd-vo AN SSSR, 1927. — Vyp. 31/32. — S. 3–14.

Lotman Yu. M. Ob iskusstve. — SPb., 1998. — 704 s.

Strelets L. I. Kommunikativnaya strategiya izucheniya literaturnogo proizvedeniya v shkole. — Chelyabinsk: Izd-vo Yuzhno-Ural. gos. guman.-ped. un-ta, 2016. — 360 s.

Tolstoy L. N. Chto takoe iskusstvo? // Poln. sobr. soch.: v 22 t. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1983. — T. 15. — S. 41–221.

Данные об авторе

Людмила Ивановна Стрелец — кандидат педагогических наук, доцент кафедры литературы и методики преподавания литературы, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет (Челябинск).

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

E-mail: strel_l_i@mail.ru.

About the author

Lyudmila Ivanovna Strelets, Candidate of Pedagogy, Associate Professor, Department of Literature and Literature Teaching Methods, Chelyabinsk State Pedagogical University (Chelyabinsk).

ГОЛОСА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

УДК 821.161.1-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45

ГСНТИ 17.07.25

Код ВАК 10.01.08

Т. В. Зверева
Ижевск, Россия

СУРИКОВСКИЙ СЛЕД В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Аннотация. В данной статье впервые исследуется рецепция исторической живописи В. И. Сурикова в русской поэзии XX века (М. Волошин, М. Цветаева, А. Ширяевец, М. Кузмин, А. Ахматова, А. Тарковский, Н. Глазков, В. Шаламов, Л. Губанов). Предпринята попытка не только осмыслить механизмы взаимодействия различных языков культуры (поэтического и живописного текстов), но и выявить глубинные причины обращения поэтов к картинам Сурикова, а также обозначить тот культурно-исторический фон, на котором оказался возможным диалог искусств. Частые обращения к образам суриковских картин («Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове») привели к формированию еще одного сверхтекста в русской литературе. Актуализация именно этих живописных полотен связана с тем, что художнику удалось прикоснуться к скрытым механизмам русской истории и тем самым предугадать ее дальнейшее катастрофическое развитие. Хронологическая приуроченность рассматриваемых поэтических экфрасисов (1917–1960-е гг.) — время, для которого характерны антагонистические отношения Поэта и Власти. Следствие этого персонажи суриковских картин часто являются alter ego автора. Сквозным для всех стихотворений является символический сюжет смерти / воскрешения. Ряд поэтических текстов впервые рассмотрен в рамках междисциплинарных исследований, два стихотворения («Боярыня Морозова» Н. Глазкова и «Петербург» Л. Губанова) впервые стали предметом развернутого филологического анализа.

Ключевые слова: экфрасис; литературные мотивы; лирические сюжеты; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество.

T. V. Zvereva
Izhevsk, Russia

SURIKOV AS REFLECTED IN THE RUSSIAN POETRY OF THE XX CENTURY

Abstract. This article presents the research of Surikov's historical painting perception in the Russian poetry of the twentieth century (M. Voloshin, M. Tsvetaeva, M. Kuzmin, A. Akhmatova, A. Tarkovsky, N. Glazkov, V. Shalamov, and L. Gubanov). The article attempts to not only comprehend the mechanisms of interaction between different languages of culture (a poetic text and a picture) but also to reveal the root reasons of the poets' reference to Surikov's paintings and to define the cultural and historical background which promoted the dialogue of the arts. Frequent appeals to the images of Surikov's paintings (Boyarina Morozova, The Morning of the Execution of the Streltsy, and Menshikov at Beriozov) caused the creation of another intertext in Russian literature. Highlighting of these paintings is connected with the fact that the artist managed to touch the hidden mechanisms of Russian history and thereby to foresee its further catastrophic development. Chronologically, the poetic ekphrasis in question (1917 — 1960s) is the time of Poet's and the Power's antagonistic relations. As a result, the characters of Surikov's paintings are often the artist's alter ego. Cross-cutting plot of all poems is a symbolic one of death/resurrection. A number of poetic texts were first considered in the framework of interdisciplinary studies, two poems («Boyarina Morozova» by N. Glazkova and «St. Petersburg» L. Gubanov) were the subject of detailed philological analysis for the first time.

Keywords: ekphrasis; motives in literature; lyric plots; Russian poetry; Russian poets; poetry writing.

Актуализация того или иного исторического сюжета всецело связана с особенностями времени, из которого человек смотрит на прошлое. Сегодня становится все более и более очевидным, что история — одна из форм существования настоящего времени, «пророчество, обращенное в прошлое» (Ф. Шлегель). Данное исследование адресовано рецепции живописных полотен В. Сурикова в русской поэзии XX века. Задача работы сводится не столько к рассмотрению экфрасиса, сколько к попытке ответить на вопрос, почему картины художника были востребованы русской культурой, какие факторы (социально-исторические, культурные, биографические) способствовали формированию «суриковского текста» (речь в статье идет о функционировании сверхтекста).

Исторические картины В. И. Сурикова занимают особое место в системе русской культуры. В творчестве художника впервые предстало визуальное измерение прошлого, его зримый эквивалент. Обратившись к катастрофическим периодам русской истории, Суриков не только выявил ее скрытые

механизмы, но и предугадал ее дальнейшее развитие. Так, картина «Утро стрелецкой казни» появилась на выставке, открывшейся 1 марта 1881 года. По случайному совпадению именно в этот день произошло покушение на Александра II: кровавое утро XVII века отразилось в не менее кровавых событиях века XIX.

Интерес к живописи Сурикова среди современников огромен. Уже первые картины получили многочисленные отзывы. Наиболее глубоко проник в сущность суриковского творчества Александр Бенуа, угадав его связь с «мистическим реализмом»: «Суриков не только великий реалист-ученый, но по существу своему поэт, и, быть может, сам того не сознавая, этот художник обладает огромным мистическим дарованием. <...> Суриков близок по духу мистике и реалисту Достоевскому» [Бенуа 1998: 331]. Ему вторит Сергей Маковский, критично относившийся к поздним картинам, но восторженно приветствующий первые полотна художника: «Несмотря на грубость формы, картины Сурикова — магические сны. <...> Он действительно видит

прошлое, варварское, кровавое, жуткое прошлое России и рассказывает свои видения так выпукло-ярко, словно не знает различия между сном и явью» [Маковский 1999: 152].

В 1913 году Максимилиан Волошин приступает к работе над монографией «Суриков», которую впоследствии назовет одной из самых удачных своих работ. Многочисленные встречи поэта и художника, их продолжительные разговоры способствовали тому, что Волошину удалось создать потрясающей глубины искусствоведческое исследование, не утратившее своей актуальности и сегодня. Значение данного труда определяется еще и тем, что суриковские картины впервые были «прочитаны», дан детальный анализ авторских интенций, выявлено отношение художника к изображаемым событиям. Знаменательно, что волошинская книга появилась в канун «некалендарного XX века», когда о пророческих прозрениях живописца вспомнила русская интеллигенция.

Чтобы понять настоящее, всегда необходим опыт прошлого. Катастрофа 1917 года не сразу была осмыслена Волошиным: «... в 1917 году я не смог написать ни одного стихотворения: дар речи мне возвращается только после Октября» [Волошин 2000: 18]. Посвященная памяти В. И. Сурикова поэма «Протопоп Аввакум» (1918) — не только поиски слова, способного рассказать о постреволюционной России, но и преодоление немоты. В страшном апокалипсическом году Волошин начинает говорить от лица опального протопопа. Стилизация поэтического слова, нарочитая неправильность речи, отказ от классического ритма и переход к белому стиху становятся выражением тектонического сдвига. Современные преобразования понимались Волошиным как сатанинские деяния:

Выпросил у Бога светлую Россию сатана —
Да очервленил ю
Кровью мученической. [Волошин 2003: 315]

Обратимся к заключительной части поэмы, где впервые упоминается имя боярыни Морозовой. Только отчасти данный фрагмент можно относить к экфрасису, хотя посвящение поэмы Сурикову дает нам право на подобное прочтение. Думается, что при написании «Протопопа Аввакума» Волошин, конечно же, вспомнил «Боярыню Морозову», и картина послужила творческим импульсом к написанию заключительной части поэмы. Автор ведет речь о духовных сподвижниках Аввакума — боярыне Морозовой и княгине Урусовой, юродивом Федоре, князе Хованском, священнике Лазаре, старце Епифании и пр. Важно, что первым в этом ряду упоминается имя боярыни, единственной оставшейся в живых и ставшей непосредственным адресатом высказывания.

Федосья Прокофьевна, боярыня, увы!
Твой сын плотской, а мой духовный,
Как злак посечен:
Уж некого тебе поглядить по головке,
Ни четками в науку постегать,
Ни посмотреть, как на лошадке ездит. [Волошин 2003: 314]

Отметим, что в поэме направленность слова Аввакума постоянно меняется: Аввакум обращается то к сильным мира сего, то к Феодосье Прокофьевне, то к Богу. Наряду с этим в тексте присутствует незримый диалог автора с Суриковым. Боярыня на картине — одновременно и жертва, и та, кто одерживает полную победу над миром. Ее сани устремлены в небо (точкой пространственного схождения стала маковка церкви, перед героиней открыт единственно возможный путь — путь небесного восхождения). Как известно, для подобного смыслового решения художнику пришлось нарушить законы перспективы. Это же пространственное решение обнаруживается и в волошинской поэме. Уже сама композиция текста символична: число 15 (количество частей, из которых состоит текст) связано с культом Богородицы и значимой для автора идеей духовного восхождения-горения [Зиневич 2012: 61]. Если боярыня Морозова отправляется в небесный Иерусалим на санях, то протопоп Аввакум — на «огненном корабле»: «Построен сруб — соломою наложен: / Корабль мой огненный — / На родину мне ехать» [Волошин 2003: 317]. Таким образом, Волошин актуализирует суриковский сюжет воскресения и выражает надежду на возможность духовного спасения.

Марина Цветаева очень любила творчество В. Сурикова, а картину «Боярыня Морозова» особенно. Скрытое упоминание имени Морозовой можно увидеть в стихотворении-эпитафии «Настает день — печальный говорят» (1916): «И ничего не надобно отныне / Новопреставленной болярыне Марине...» [Цветаева 1994: 271]. Образ Морозовой осмысливается здесь не столько в историческом, сколько в автобиографическом контексте. Это одна из первых цветаевских попыток «вернуть билет» Творцу и провозгласить пустоту небес.

Подлинное же понимание суриковской живописи приходит в цикле «Москве» (1917). Как и для Волошина, изображенные художником исторические события стали для Цветаевой символическим воплощением настоящего — разломом русской действительности. Суриковские полотна в буквальном смысле окольцовывают трехчастный цикл. Если в первом стихотворении возникают аллюзии на «Боярыню Морозову» («Боярыней Морозовой на дровнях / Ты отвечала Русскому Царю» [Цветаева 1994: 380]), то последнее стихотворение венчают «черные глаза Стрельчихи», заставляя вспомнить «Утро стрелецкой казни». В сердцевине цикла эти главные суриковские картины соединяются: в контексте живописного экфрасиса тема поругания святой веры связана с тематикой «Боярыни Морозовой», а убитые сыны — с «Утром стрелецкой казни»:

— Где кресты твои святые? — Сбиты.
— Где сыны твои, Москва? —
Убиты. [Цветаева 1994: 380].

Стихотворение Михаила Кузмина «Декабрь морозит в небе розовом...» (1920) посвящено картине «Меншиков в Березове». Перечисленные в тексте художественные детали («взбухнувшие» паль-

цы, развалившиеся башмаки, «златоконный Архангел») напрямую соотносены с миром суриковского полотна. Автор отождествляет себя с группой изображенных героев: речь идет от лица поколения, оказавшегося в схожей ситуации исторической обреченности. Общность времен подчеркнута пересечением прошлого (Меншиков) и настоящего (Врангель). Кольцевая композиция стихотворного текста как бы повторяет круговое расположение фигур на суриковской картине. Одновременно композиционное кольцо замыкает текст, очерчивая те границы, за пределы которых не вырваться героям.

Если в центре суриковского полотна расположена Библия, то средоточием кузминского стихотворения является молитва, разделяющая его на две равные части:

Пошли нам крепкое терпение,
И кроткий дух, и лёгкий сон,
И милых книг святое чтение,
И неизменный небосклон! [Кузмин 1989: 158]

Первая половина текста связана с темой ожидания («И ждем чего? Самим известно ли? / Какой спасительной руки?»), затем приходит горькое осознание собственной обреченности («Но если ангел скорбно клонится, / Заплакав: “Это навсегда!..”»). Отсюда исключительное употребление глаголов несовершенного вида настоящего времени, подчеркивающих процессуальность и незаконченность действия. И все же, несмотря на отчаяние, произнесенная молитва изменяет эмоциональную тональность текста. «Холод» и «мрак» первых строк сменяются «теплом» и просветленностью последних («Окрашивает щеки розово, / Не холоден минутный дом»). Тесное жилище Меншикова автор осмысляет как временное заточение, и в конце стихотворения реальный план уступает место символическому: вне зависимости от места и времени человек живет в «минутном доме» в надежде на будущее спасение. Живописный экфрасис, таким образом, выполняет функции религиозного экфрасиса.

Картины Сурикова, действительно, становятся символом двадцатого столетия. Показательно, что поэты обращаются к ним в самые страшные минуты. В 1923 г. незадолго до своего ухода Александр Ширяевец пишет стихотворение «Суриков», в котором проводит параллель между «взвихренной Русью» и «разгульными взлетами» мазков художника. В Сурикове, по мнению автора, нашла воплощение трагическая участь русской истории, а само имя художника стало олицетворением стрелецкой крови:

Удел Руси — смердящих псов терпеть...
Но в мерзкой гнили всяческих засий
Стрелецкой кровью будет пламенеть
Родное имя — Суриков Василий. [Ширяевец 1961: 79]

На протяжении всей жизни образ Морозовой сопровождал Анну Ахматову, не случайно в своих последних записях она упоминает имя опальной боярыни: «...А боярыня Морозова, вынесшая все пытки, которая придумала добрая старая московская Русь, все-так попросила стрелца, который сторо-

жил ее, дать ей яблочко. “Где ж я тебе возьму яблочка?” — сказал стрелец» [Записные книжки 1996: 706]. Именно с судьбой опальной вдовы, оплакивающей гибель своего сына, Ахматова соотносила свою собственную.

В 1937 году написано одно из самых известных ахматовских стихотворений — «Я знаю, с места не сдвинуться...». Каменя под взглядом собственного века, лирическая героиня пытается найти для себя иной вариант судьбы (во второй строфе возникает имя боярыни Морозовой и отсылка к семнадцатому веку; в третьей строфе происходит соединение двух образов, составляющих отныне единое целое). Авторское прозрение связано с осознанием гибельности всех времен. Данный текст многократно становился объектом филологического анализа, поэтому мы обратимся лишь к тем аспектам, которые важны в логике наших рассуждений, а именно — рассмотрим соотношение реального и картинного пространства.

Переходом в картинное пространство отмечено начало последней строфы:

А после на дровнях в сумерки
В навозном снегу тонуть...
Какой сумасшедший Суриков
Мой последний напишет путь? [Ахматова 1995: 234]

Если путь Морозовой запечатлен на картине, то путь ахматовской героини еще не написан ни одним художником. Нужно учитывать, что к этому времени уже сложилась портретная галерея Ахматовой. Ее образ живописали лучшие художники XX века (А. Модильяни, Н. Альтман, К. Петров-Водкин, Ю. Анненков и пр.), но никто не угадал ее судьбы. А это был путь в «запретнейшие зоны естества» и безумие (характерно, что эпитет «сумасшедший» соотносен в стихотворении и с «Суриковым» и с «моим последним путем»).

В стихотворении «Я знаю, с места не сдвинуться...» присутствует и спор с суриковской картиной. Ахматовская боярыня «тонет» в навозном снегу, т. е. пространственный вектор последней строфы устремлен вниз. Речь идет о неминуемой гибели героини. «Путь вниз» у Ахматовой — это всегда путь в безумие (см., например, «Подвал памяти»). Вместе с тем, как уже было отмечено выше, Суриков указывает на возможность вознесения: «При такой диспозиции в пространстве первого плана, где помещена фигура боярыни, возможен только путь не по горизонтали в глубину, а вверх, как для поднимающегося со дна, или в символическом плане — для воскресающего и возносящегося» [Алленов 1997: 63]. Смысловая многослойность картины связана с тем, что боярыня Морозова одновременно соотносится и с темой смерти, и темой воскрешения. Именно этого вознесения как бы «не замечает» Ахматова, подчеркивая гибельность и кромешность собственного пути.

Интересно отметить, что в стихотворении возникает косвенное упоминание зеленого цвета («веткой березовой»), в то время как именно этот цвет отсутствует на картине, основанной на ритмических повторях черного, белого и красного. По замечанию

Михаила Алленова, «цветовая гамма оставлена при трагедийной напряженности цветовых полярностей холодного и теплого, без примиряющего контраста среднего — зеленого» [Алленов 1997: 65]. Думается, что Ахматова употребляет этот цвет в контексте идиллического развития темы: «душистая березовая ветка» наряду со «сладымым медком» являются знаками чаемого, но недостижимого века.

Отзвуки суриковской темы имеются и в «Китежанке» (1940). Эпиграф к данному тексту взят из «Поучения Владимира Мономаха детям» («В санех сидя, отправляясь путем всея земли»), однако, если учитывать семантический потенциал поэтической системы и ее многоуровневый характер, то эпиграф можно соотнести и с картиной «Боярыня Морозова». В контексте русской культуры сани — не только основной вид передвижения (вплоть до конца XVII века статусные, особенно духовные, лица ездили на санях даже летом). Прежде всего, они связаны с «последним жилищем», поскольку именно с санями связан похоронный обряд в Древней Руси [Анучин 1890]. В картине Сурикова задействована эта семантика — его черная боярыня уезжает в смерть. В стихотворении «Я знаю, с места не сдвинуться...» Ахматовой был востребован именно этот смысл и сани утопали в снегу. Напротив, в «Китежанке» возникает образ «легких саней». Сама облегченность ритма указывает на то, что китежанка спокойно принимает свою судьбу-смерть. Окаменение и тяжесть, сопровождающие стихотворение «Я знаю, с места не сдвинуться...», сменяются воздушностью и готовностью к смерти:

Великую зиму
Я долго ждала,
Как белую схиму
Её приняла.
И в легкие сани
Спокойно сажусь... [Ахматова 1995: 264]

Образ нищего, который возникает в финальных строках «Китежанки», также визуально связан с суриковской картиной:

Лишь хвойная ветка
Да солнечный стих,
Оброненный нищим
И поднятый мной...
В последнем жилище
Меня упокой. [Ахматова 1995: 264]

В контексте эволюции творчества Ахматовой можно говорить о сюжете притяжения своей судьбы и смирения Боярыни.

Последнее упоминание имени Морозовой произойдет в позднем стихотворении — «Мне с Морозовой класть поклоны...» (1962). Имя боярыни Морозовой упоминается первым в ряду других знаковых для автора имен. «Как пирамида, обретающая прочность четырьмя точками основания, как маковки храма, высвисящие над всеми сторонами света (Морозова — север, Дидона — юг, Саломея — восток, Жанна де Арк — запад), как четырехчастное крещение жизни (явная апелляция к картине Сури-

кова «Боярыня Морозова»), царит эта Роза над миром, впитав в себя первоэлементы бытия — огонь («костры»), воздух («дым» Дидоны), влагу («свежесть» розы) и прах земли (умирание)» [Лысов]. Важно, что боярыня Морозова — единственная из перечисленных героинь, чей образ сопровождал Ахматову на протяжении всего творческого пути.

И лишь однажды востребованной, но в самую страшную минуту, окажется картина Сурикова «Утро стрелецкой казни». В «Реквиеме» Ахматова сопоставит свою судьбу с судьбой «стрелецкой женки»...

Поэзия одного из последователей серебряного века Арсения Тарковского также проникнута живописной образностью [Измайлов, Кекова 2014]. На фоне текстов, непосредственно обращенных к теме художника и его творчества, стихотворение «Петровские казни» (1958) не кажется экфрастичным. Подхватывая традицию пушкинских «Стансов», поэт говорит о начале правления Петра I. Прежде всего, данный текст — своеобразный спор с Пушкиным, когда-то пытающегося примирить два полюса петровской деятельности («славные дни» с «мятежами и казнями»). В противовес «Стансам» Тарковский занимает непримиримую позицию по отношению к Петру, образ которого наделяет сугубо негативной семантикой (Петр — «последний срам»). Подобное отношение к петровским казням связано с тем, что чуждая поэту современность слишком напоминала время, запечатленное Суриковым. Стихотворение диссонировало с общим настроем эпохи, ориентированной на реабилитацию сильной власти.

Тарковский — единственный, кто актуализирует второй план картины, предельно приближая его к зрителю: «Передо мною плаха / На площади встает...», «У, буркалы Петровы, / Навыкате белки!» [Тарковский 1991: 246]. Игра дальним и ближним планами становится конструктивным принципом данного текста. Если образ Петра вслед за Суриковым оценивается отрицательно, то образы косарей-стрельцов изображены с явной авторской симпатией: «По лугу волно славить / С косою идет косарь» [Тарковский 1991: 246]. Заметим, что в системе поэтической лексики Тарковского слово «косарь» неизменно отмечено положительными коннотациями.

Поразительно, что скрытая цветовая гамма поэтического текста повторяет колорит «Утра стрелецкой казни». Как показали исследования А. П. Журавлева, «...рисунок гласных в стихотворении А. Тарковского создает ту же цветовую гамму, в которой выполнена картина В. Сурикова. Наибольшее превышение нормы дает темный Ы, затем красный А и темно-синий У» [Журавлев 1991]. В «Петровских казнях» обнаруживается движение цветового сюжета — от кровавого к белому (от «червонной рубахи» к «холстинным обновам»). С одной стороны, белые холстинные рубахи напоминают «белые одежды», символизирующие связь с высшей реальностью и победу духа над плотью; с другой — белый цвет связан с темой смерти (см. на эту тему содержательную работу И. Захариевой [Захариева 2014: 27–36]). При этом тема смерти доминирует, и в финальной строке происходит срыв в причитание («Сынки мои, сынки!»).

В творчестве Варлама Шаламова есть два «суриковских» стихотворения — «Боярыня Морозова» и «Утро Стрелецкой казни». Оба стихотворения публицистичны, то есть ориентированы на прямое выражение авторского смысла. Для Шаламова образ Морозовой-арестантки окончательно превращается в символ непоколебимой веры и праведности:

Возвышаясь над толпой порабощенной,
Далеко и сказочно видна,
Непрощающей и непрощеной
Покидает торжище она. [Шаламов 2013: 78]

В конце текста происходит выход за пределы картины — появляются детали, отсутствующие у Сурикова, например, «раскольничье распятие» в руках Морозовой. Разрушается и живописная статуарность образа, характерная для живописного полотна:

Так вот и рождаются святые,
Ненавидя жарче, чем любя,
Ледяные волосы сухие
Пальцами сухими теребя. [Шаламов 2013: 78]

В «Утре стрелецкой казни» прошлое и настоящее просвечивают друг через друга: вне зависимости от того, о каком периоде русской истории идет речь, в ней угадывается архетипический сюжет противостояния человека и власти. Одновременно нарушено последовательное течение времени: «пасхальное пламя свечей» указывает на весеннее время, в то время как события, изображенные на картине, отнесены к осени («Доставит в рай еще до снега / Груз этой муки, боли всей» [Шаламов 2013: 77]). Заметим, что реальная историческая казнь происходила в феврале месяце.

Образ «пасхальной свечи» преображает исторический сюжет в религиозный. В поэтической системе Шаламова преобладают иконописные цвета [Макевина 2006: 116–121]. Отсылку к религиозному сюжету можно видеть и в теме приятия судьбы («Ответы требуют простого / И не винят ни в чем судьбу» [Шаламов 2013: 77]). Не вызывает сомнения, что как и боярыня Морозова, шаламовские стрельцы принадлежат к стану погибающих за великую правду. Если в «Колымских рассказах» тема смерти всеобъемлюща, то в поэтическом творчестве (напомним, что Шаламов считал себя в первую очередь поэтом) на первый план выходит тема бессмертия.

Интерес к живописи Сурикова характеризует и русскую поэзию 1960–1970-х годов. Чаще всех имя художника упоминали маргинальные поэты. Так Николай Глазков занимал позицию юродивого, хорошо знакомую русской культуре. Он и принадлежал к особому ордену поэтов, называвших себя «небывальстами» (об этом: [Винокурова 2000]). Не случайно Андрей Тарковский в «Андрее Рублеве» снял Глазкова в роли летающего мужичка-Икара, а Вера Строева предложила ему роль Достоевского в фильме «Особенный человек» (по идеологически причинам пленка этого фильма была полностью смыта).

Имя Сурикова впервые возникает в глазковском творчестве в стихотворении «Полотно. Ермак. Татары» (1938). В этом тексте видна открытая уста-

новка на языковую игру и первичен здесь звуковой сюжет. Автор выявляет связь имени художника со словом «сурик» — красно-коричневой краской, символизирующей кровь: «И прольется кровь густая / самобытным суриком» [Глазков 1989: 398]. Значима здесь и фоническая растворенность «Сурикова» в тексте, что подчеркивают аллитерации на 'р' (Ермак — татары — мазурики — оборванцы — обрываться — прозаик — прольются — кровь — сурик).

Стихотворение «Боярыня Морозова» (1945) — одно из самых известных, но до сих пор почти не привлекавших внимания. На первый взгляд, данный текст не вписан в поэтическую манеру Глазкова, и ее автор уходит от принципов, определяющих его эстетическую программу («примитив», «экспрессия», «дисгармония», «алогизм»). Однако и здесь выражена особая позиция поэта, пытающего утвердить свою инаковость по отношению к официальному канону.

Перед нами развернутое обращение лирического героя к уезжающей возлюбленной, это последний разговор накануне предстоящей разлуки. Стихотворение представляет собой игру визуальными планами или игру точками зрения: лирический субъект смотрит на картину, висящую в Третьяковской галерее, и видит на ней нищего, а затем — глазами этого персонажа — смотрит на ночной перрон и видит на нем самого себя. Такое «обращенное зрение» разрушает границу между картиной и миром, вымыслом и реальностью.

В фокусе авторского взгляда оказывается нищий. На картине Сурикова нищий максимально приближен к зрителю и как бы отделен от толпы. Это единственный из суриковских персонажей, кто вослед боярыне поднимает двуперстное знамение, открыто демонстрируя свою солидарность со старой верой.

Он аскет. Ему не нужно бабы.
Он некоронованный царь улицы.
Сани прыгают через ухабы, —
Он разут, раздет, но не простудится.

У него горит святая вера.
На костре святой той веры греется
И с остервененьем изувера
Лучше всех двумя перстами крестится. [Глазков 1989: 413]

Сквозным для данного стихотворения является мотив огня. Образ «горения» проходит через весь текст, «закольцовывает» его, соединяет лирического героя с героем картины Сурикова («У него горит святая вера» — «У меня костер нетленной веры»). В горящем взоре нищего возникает видение будущего XX века. Во второй части стихотворения прошлое сменяется настоящим; сумерки суриковской картины — «чернотью» советской ночи; а сани — отходящими от платформы поездами:

Что ему церковные реформы,
Если даже цепь вериг не режется?..
Поезда отходят от платформы —
Это ему даже не мерещится!..

На платформе мы. Над нами ночи чернота,
Прежде чем рассвет забрезжит розовый.
У тебя такая ж обреченность,
Как у той боярыни Морозовой. [Глазков 1989: 413]

Находящиеся на платформе герои ощущают ту же враждебность окружающего мира, что и персонажи суриковской картины, ибо любая форма инакомыслия наказуема в «государстве Российском». Не случайно в тексте преобладают глаголы настоящего времени, поскольку речь идет о том, что происходит всегда. Важно и то, что Глазков делает акцент на одной из важнейших тем Сурикова — утрате внутренней целостности русской истории. Сани и следы полозьев на картине разделяют толпу на две части, лишая ее внутреннего единства. Вопрос о правильности исторического пути будет сопровождать русскую культуру и станет вечным вопросом: «Правильна какая из религий? / И раскол уже воспринят родиной...». Таким образом, разговор о Сурикове становится разговором о судьбах родины.

Одним из самых интересных поэтов, в чьем творчестве последовательно осуществлялся синтез различных видов искусств, был Леонид Губанов. Отмечая экфраситичность стихов Губанова и перечисляя любимые полотна поэта, О. Дарк пишет: «Но особенно Суриков, а из Сурикова — две картины: "Утро стрелецкой казни" (по мотивам которой составляются его образы: "На боярские перстни вышел как на крыльцо...", "Ты наденешь платье темное, как стрелецкие казни") и "Боярыня Морозова", из которой (вот еще губановский парадокс) возникло его варьирующееся определение поэзии: "Поэзия — всегда Морозова / До плахи и монастыря" и, в другом стихотворении, у Музы "взгляд — Морозовой в санях"..." [Дарк].

Созданное в 1964 году и посвященное И. Бродскому стихотворение «Петербург» (в другой редакции «Написано в Петербурге») является текстом о смерти или, точнее, — «текстом смерти». Лев Аннинский очень точно назвал творчество Губанова «мартирологом»: «Реминисценции из классиков прошлого рассыпаны в стихах Губанова — и буквально, и смутными отзвуками. В открытую — борьбу по убиенным советской поры, здесь Мандельштам, Цветаева, Маяковский, Гумилев, Есенин... весь мартиролог XX века» [Аннинский 2009: 189]. Действительно, в «Петербурге» зашифрован трагический путь русских поэтов (Гумилева: «Я умилен, как Гумилев / за три минуты до расстрела»; Блока: «Откуда начинается грусть? / орут стрелки с какого бока? / когда всюду пылают Русь, / и Бог гостит в усадьбе Блока?»); Чехова: «Когда с дороги перед вишнями / Ушедших лет, ослепших лет / совсем сгорают передвижники / и есть они, как будто нет!»); Цветаевой: «Я заколдован, я укутан / санями золотой Цветаевой» и т. д.). Образ саней устойчиво связан в лирике Губанова с семантикой смерти (ср., например: «А мы рассказываем сказки, / И, замаскировав слезу, / Опять сосновые салазки / Куда-то Пушкина везут» [Губанов 2006: 24]). Заметим, что присутствие Пушкина в «Петербурге» угадывается через упоминание «морозки» — вкус этих ягод был

последним в жизни поэта (одновременно «морозка» соотносена с Сергеем Эфроном: «А где твой белый офицер / С морозкой молодой молитвы?»). Образы перетекают один в другой, между ними нет четкой границы: автор отождествляет Марину Цветаеву с боярыней Морозовой, а сама Морозова становится олицетворением поэзии:

Марина! Слышишь, звезды спят,
и не поцеловать досадно,
и марту храп до самых пят,
и ты, как храм, до слез до самых.
Марина! Ты опять не роздана.
Ах, у эпох, как растерях, —
поэзия — всегда Морозова
до плахи и монастыря! [Губанов 2006: 220]

Учитывая словесную (почти хлебниковскую) игру (Марина — март — морила — Морозова — морозка — mors), можно говорить о доминировании темы смерти. В соответствии с законом «тесноты стихотворного ряда» трагическую окраску обретают даже нейтральные слова. Смерть (mors) как бы растворяется в звуковой стихии текста. Автор напрямую отождествляет «поэзию» с «Морозовой», выявляя страшное родство русской речи со смертью. Серебро и снежность первых строк сменяются багрянностью и огнем последних (сирень — серебряно — снег — багровый — кровь — пылают — вишни — сгорают — морозка — гори). Из этого цветового ряда вырывается эпитет «золотой»: «сани золотой Цветаевой» уносит героиню из этого мира в небесный.

Налицо и иконописное колористическое решение. Напомним, что в иконе золотой цвет соотносен с высшей реальностью: «Один только золотой солнечный обозначает центр Божественной жизни, все прочее ее окружение» [Трубецкой 1998: 381]. Не случайно в тексте прочерчена пространственная вертикаль (от «Храма» до «звезд»). В то же время губановский мир амбивалентен, высшая реальность неразрывно связана в нем с низшей («Но пахнет музыкой и матом»), а мысль о грядущем бессмертии подвергается авторскому сомнению («О! Как напрасно я прождал / Пасхальный почерк телеграммы»).

Если лирический герой Николая Глазкова отождествлял себя с образом юродивого, то лирический герой Губанова программно отрывается от него:

Не попрошайка я, не нищенка,
прибитая злосчастной верой,
а Петербург, в котором сыщики
и под подушкой револьверы. [Губанов 2006: 220]

Обратим внимание на неустойчивость пространственных границ в данном тексте — поэтическое пространство соединяет в себе и Царское Село, и Кронштадт, и Петербург, и Москву. Вслед за автором на цветаевских санях читатель совершает путь из революционного Петербурга в «бурлючую» Москву XVII века. Время при этом как бы разворачивается вспять. Одновременно прочерчивается еще один путь — из Царского Села (прошлого) в социализм (настоящее). Важно, что Губанов осмысливает новый строй как новую веру, пришедшую на смену

веры Аввакума. Ироническое приветствие советской эпохи венчает стихотворение: «...снимают колокольни шапки, / приветствуя социализм!..». Таким образом, кромешный путь боярыни Морозовой напрямую связан с путями русской поэзии и русской истории. Так собственно историческая тема перерастает у Губанова в тему философскую.

Подведем некоторые итоги. Как следует из выше сказанного, наиболее востребованными для XX века оказались три картины В. Сурикова — «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове». Именно эти полотна Сурикова обладают смыслопорождающим потенциалом, они не просто изображают определенный исторический момент, но соприкасаются с сущностью русской истории. Скрытые аллюзии на суриковскую живопись образуют самостоятельный текст в русской поэзии XX века (в настоящую работу вошли только тексты, в которых читатель имеет дело с очевидными «живописными цитатами»). Вместе с тем, существует ряд текстов, в которых исследователи усматривают наличие скрытых отсылок к картинам Сурикова. Так, например, неявный «суриковский след» можно увидеть в поэзии О. Мандельштама).

Все поэтические экфрасисы, к которым мы обратились, принадлежат советскому времени (1917–1960-е гг.), вследствие чего сквозной для анализируемых текстов становится проблема сосуществования поэта и власти. Почти все стихотворения объединены сюжетом смерти и воскрешения. «Смутные времена» сопровождают русскую историю на всем ее пути, и гибель Поэта, утверждающего собственную веру, неизбежна. Суриковские персонажи — боярыня Морозова, Меншиков, стрельцы — становятся выражением внутренней позиции лирического героя, как правило, являющегося alter ego автора. Важно и то, что в своем творчестве Суриков решал проблему «массовидного народного человека» [Эфрос 2007: 125], ставшую актуальной и для советской эпохи, когда общество в очередной раз перерождалось в толпу.

Наконец, последнее замечание. Неожиданная актуализация «суриковского текста» произошла в последнее десятилетие в сетевой поэзии. И это заставляет серьезно задуматься над временем, в котором мы живем...

ЛИТЕРАТУРА

- Алленов М. М. Василий Суриков. — М.: Слово, 1997. — 96 с.
- Аннинский Л. А. «В таинственном бреду» // Дружба народов. — 2009. — № 7. — С. 187–195.
- Анучин Д. Н. Сани, ладья и кони как принадлежности похоронного обряда. Археологическо-этнографический этюд. — М., 1890. — 146 с.
- Ахматова А. А. «Узнают голос мой...»: Стихотворения. Поэмы. Проза. Образ поэта. — М.: Педагогика-Пресс, 1995. — 544 с.
- Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. — М.: Республика, 1998. — 448 с.
- Винкурова И. Е. Последние футуристы: «небывалисты» и их лидер Николай Глазков [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. — 2000. — № 3. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/3/vinok.html>.

- Волошин М. А. Собр. соч.: в 17 т. — М.: Эллис Лак, 2003. — Т. 1. — 608 с.
- Волошин М. А. Записные книжки. — М.: Вагриус, 2000. — 176 с.
- Глазков Н. И. Избранное. — М.: Худож. лит., 1989. — 541 с.
- Губанов Л. Г. Серый конь. — М.: Эксмо, 2006. — 384 с.
- Дарк О. И. Холодный мальчик неба. О поэзии Леонида Губанова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://seredina-mira.narod.ru/gubanov-dark.html>.
- Журавлев А. П. Звук и смысл. — М.: Просвещение, 1991. — 160 с.
- Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). — Москва-Тури: «Giulio Einaudi editore», 1996. — 849 с.
- Захарьева И. Цветовые эпитеты в лирике Арсения Тарковского // OPERA SLAVICA, XXIV. — 2014. — № 3. — С. 27–36.
- Зиневич А. Н. Протопоп Аввакум в интерпретации М. Волошина // Мир русского слова. — 2012. — № 1. — С. 59–64.
- Измайлов Р. Р., Кекова С. В. «Ящик с тюбиками» для поэтической палитры: образы живописи и живописцев в творчестве Арсения Тарковского [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. — 2014. — № 6. — Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15603>.
- Кузмин М. А. Стихи и проза. — М.: Современник, 1989. — 431 с.
- Лысов А. Г. «Заключение небывшего цикла». Стихотворение «Последняя роза»: сборный образ творчества Анны Ахматовой [Электронный ресурс] // Сибирские огни. — 2008. — № 1. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/1/ly10.html>.
- Макевнина И. А. Иконописная эстетика цвета в поэзии Варлаама Шаламова // Известия Волгоградского педагогического университета. — 2006. — № 3. — С. 116–121.
- Маковский С. К. Силуэты русских художников. — М.: Республика, 1999. — 383 с.
- Тарковский А. А. Собр. соч.: в 3 т. — М.: Худож. лит., 1991. — Т. 1. — 462 с.
- Трубецкой Е. Н. Избранные произведения. — Ростов н/Д.: Феникс, 1998. — 512 с.
- Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. — М.: Эллис Лак, 1994. — Т. 1. — 640 с.
- Шаламов В. Т. Собр. Соч.: в 6 т. — М.: Книжный Клуб Книголек, 2013. — Т. 3.
- Ширяевец А. В. Избранное. — Куйбышев: Кн. изд-во, 1961. — 198 с.
- Эфрос А. М. Профили: Очерки о русских художниках. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 316 с.

REFERENCES

- Allenov M. M. Vasilij Surikov. — M.: Slovo, 1997. — 96 s.
- Anninskiy L. A. «V tainstvennom bredu» // Druzhba narodov. — 2009. — № 7. — S. 187–195.
- Anuchin D. N. Sani, lad'ya i koni kak prinaldzhnosti pokhoronnogo obryada. Arkheologicheskoe-etnograficheskij etjud. — M., 1890. — 146 s.
- Akhmatova A. A. «Uznayut golos moy...»: Stikhovorenija. Poemy. Proza. Obraz poeta. — M.: Pedagogika-Press, 1995. — 544 s.
- Benua A. N. Istoriya russkoy zhivopisi v XIX veke. — M.: Respublika, 1998. — 448 s.
- Vinokurova I. E. Poslednie futuristy: «nebyvalisty» i ikh lider Nikolay Glazkov [Elektronnyy resurs] // Voprosy literatury. — 2000. — № 3. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/voplit/2000/3/vinok.html>.

- Voloshin M. A.* Sobr. soch.: v 17 t. — M.: Ellis Lak, 2003. — T. 1. — 608 s.
- Voloshin M. A.* Zapisnye knizhki. — M.: Vagrius, 2000. — 176 s.
- Glazkov N. I.* Izbrannoe. — M.: Khudozh. lit., 1989. — 541 s.
- Gubanov L. G.* Seryy kon'. — M.: Eksmo, 2006. — 384 s.
- Dark O. I.* Kholodnyy mal'chik neba. O poezii Leonida Gubanova [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://seredina-mira.narod.ru/gubanov-dark.html>.
- Zhuravlev A. P.* Zvuk i smysl. — M.: Prosveshchenie, 1991. — 160 s.
- Zapisnye knizhki Anny Akhmatovoy (1958–1966).* — Moskva-Turin: «Giulio Einaudi editore», 1996. — 849 s.
- Zakharieva I.* Tsvetovye epitety v lirike Arseniya Tarkovskogo // OPERA SLAVICA, XXIV. — 2014. — № 3. — S. 27–36.
- Zinevich A. N.* Protopop Avvakum v interpretatsii M. Voloshina // Mir russkogo slova. — 2012. — № 1. — S. 59–64.
- Izmaylov R. R., Kekova S. V.* «Yashchik s tyubikami» dlya poeticheskoy palitry: obrazy zhivopisi i zhivopistsev v tvorchestve Arseniya Tarkovskogo [Elektronnyy resurs] // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. — 2014. — № 6. — Rezhim dostupa: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=15603>.
- Kuzmin M. A.* Stikhi i proza. — M.: Sovremennik, 1989. — 431 s.
- Lysov A. G.* «Zaklyuchen'e nebyvshego tsikla». Stikhotvorenie «Poslednyaya roza»: sobornyy obraz tvorchestva Anny Akhmatovoy [Elektronnyy resurs] // Sibirskie ogni. — 2008. — № 1. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/sib/2008/1/ly10.html>.
- Makevnina I. A.* Ikonopisnaya estetika tsveta v poezii Varlana Shalamova // Izvestiya Volgogradskogo pedagogicheskogo universiteta. — 2006. — № 3. — S. 116–121.
- Makovskiy S. K.* Siluety russkikh khudozhnikov. — M.: Respublika, 1999. — 383 s.
- Tarkovskiy A. A.* Sobr. soch.: v 3 t. — M.: Khudozh. lit., 1991. — T. 1. — 462 s.
- Trubetskoy E. N.* Izbrannye proizvedeniya. — Rostov n/D.: Feniks, 1998. — 512 s.
- Tsvetaeva M. I.* Sobr. soch.: v 7 t. — M.: Ellis Lak, 1994. — T. 1. — 640 s.
- Shalamov V. T.* Sob. Soch.: v 6 t. — M.: Knizhnyy Klub Knigovok, 2013. — T. 3.
- Shiryayevets A. V.* Izbrannoe. — Kuybyshev: Kn. izd-vo, 1961. — 198 s.
- Efros A. M.* Profili: Ocherki o russkikh khudozhnikakh. — SPb.: Azbuka-klassika, 2007. — 316 s.

Данные об авторе

Татьяна Вячеславовна Зверева — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории литературы, Удмуртский государственный университет (Ижевск).

Адрес: 426063, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1.

E-mail: tvzver.1968@yandex.ru.

About the author

Tatyana Vjacheslavovna Zvereva, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian Literature and Literature Theory, Udmurt State University (Izhevsk).

УДК 821.161.1-1(Ахматова А.):
821.161.1-1(Бродский И.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-45

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.01

А. М. Сапир
Бар Харбор, США

«ПОБЕДИВШЕЕ СМЕРТЬ СЛОВО»: ТВОРЧЕСКАЯ ПЕРЕКЛИЧКА А. АХМАТОВОЙ И И. БРОДСКОГО

Аннотация. Тема статьи двухаспектная. Аспект 1-й: «Победившее смерть слово» — сегодня, спустя более полувека со дня смерти А. Ахматовой, несколько утратил свою злободневность, хотя и сохранил актуальность в свете постановки вечных вопросов поэзии: что такое поэзия и каково ее назначение в обществе. Аспект 2-й: А. Ахматова и И. Бродский, как участники переключки, воспринимаются и прочитываются иначе, чем вне ее. Это дает возможность переосмыслить их отношение к Слову, Языку, Поэзии — как жизненному призванию, миссии, что в условиях несвободы становилось подвигом. Согласно И. Бродскому, именно такой подвиг совершила А. Ахматова, став голосом «стомиллионного народа», наделив Словом «глухонемую Вселенную». Постановка темы позволила по-новому рассмотреть стихотворение А. Ахматовой «Мужество» и стихотворение И. Бродского «На столетие Анны Ахматовой».

Ключевые слова: стихотворение-памятник; Вселенная; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество.

A. M. Sapir
Bar Harbor, USA

«THE WORD THAT CONQUERS DEATH» (A. AKHMATOVA AND J. BRODSKY: «TWO VOICES ARE EXCHANGING VIEWS»)

Abstract. The purpose of this research is twofold. Aspect 1: «The word that conquers death» - today, fifty years later from the death of Anna Akhmatova, this aspect somehow lost its relevance but although it remained relevant in the light of posing eternal questions of poetry: what is poetry and what is its purpose in society. Aspect 2: Anna Akhmatova and Joseph Brodsky, as participants of so-called «two voices are exchanging views»¹ are perceived and read differently than outside it. Their kinship gives an opportunity to rethink their attitude toward mission of the Word, Speech and also to the vital aim of poetry per se whose existence in a totalitarian regime is a feat. According to Joseph Brodsky, Anna Akhmatova performed a feat, representing the voice of the «hundred-million people» and by «obtained the gift of speech in the deaf-mute space ocean»². The presentation of the topic also allowed to review and give a new interpretation to the poem «The Courage» by Anna Akhmatova and the poem «On The 100th Anniversary of Anna Akhmatova» by Joseph Brodsky.

Keywords: significant poem; Universe; Russian poetry; Russian writers; poetry writing.

Слышится мне на воз-
душных путях
Двух голосов переключки.
А. Ахматова

Ахматова — исключение.
(...) Она была единствен-
ным голосом в течение 40
лет. Это был ее долг, воз-
ложенный на ее плечи исто-
рией, временем.
И. Бродский

«Мне довелось помнить её мужество не одного ка-
кого-нибудь года — десятилетий.

И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.

Слово — не музейная реликвия, и хранить его —
значит творить его. Творить в **нем**, творить **им**, сотво-
рять **его** заново (выделено мной — А. С.). Ахматова —
из тех, кто хранит — сотворяет — русское слово. Ка-
кое мужество, какой подвиг выше этого?

И внукам дадим, и от плена спасём
Навеки!

В 1942 году русское слово спасать приходилось
от немецкого плена. Но разве и сейчас оно не в пле-
ну? И не требует спасения — ежедневного?» [Чу-
ковская 1997, т. 2: 280–281].

Сама Ахматова признавалась, что она только и
делала, что боялась. Замечательно возражение
Л. Чуковской: она боялась, но при этом написала
«Реквием» и многое другое: «Бесстрашие Ахмато-
вой, главным образом, в поэзии, в великой поэзии
(...) Это и есть для поэта самое выразительное бес-
страшие» [Чуковская 1997, т. 2: 280–281].

Переключка Анны Ахматовой и Иосифа Брод-
ского стала возможной, потому что их понимание
СЛОВА совпадало по существу: «Главный долг пи-
сателя перед обществом состоит в том, чтобы пи-

На похоронах А. Ахматовой И. Бродский
услышал: «С уходом Ахматовой кончилось...» —
«Ничто не кончилось, ничто не могло и не может
кончиться, пока существуем мы». Рудольф Баршай,
приводя этот диалог, заключает: «И действительно,
своими писаниями и воспоминаниями Бродский
помог продлить бытие Ахматовой для следующих
поколений, тем самым её «воскрешая» [Цит. по:
Дорман 2013: 11–12].

Итак, Бродский продлил бытие Ахматовой.
Это, в свою очередь, продлило жизнь её СЛОВУ —
«великому русскому слову». Клятву на верность
СЛОВУ она произнесла в военном 1942, ещё до по-
воротной битвы под Сталинградом, в стихотворении
«Мужество», но мужество понадобилось Анне Ах-
матовой на протяжении всей её жизни. Вот как го-
ворит о её жизненном подвиге Лидия Чуковская:

¹ Цит. по [Akhmatova 1990: V. 2 314].

² Цит. по [Brodsky: <https://www.poemhunter.com/poem/on-the-100th-anniversary-of-anna-akhmatova>].

сать хорошо³. Эстетика — это мать этики. Именно это хотел сказать Достоевский, когда утверждал, что красота спасёт мир» [Полухина 2008: 244]. Не могу не привести мнения Дерека Уолкотта, глубоко понявшего отношение И. Бродского к языку и поэзии: «Иосиф был человеком, который жил поэзией. (...) Он очень гордился тем, что он поэт и что его так называют. (...) Он был трудягой, и невозможно отделить его труд от него самого. (...) Он лучший пример поэта-профессионала из всех, кого я знаю» [Цит. по: Полухина 2006, т. 2: 403]. По утверждению Уильяма Уордсворта, умевшего за внешним поведением человека прозревать его духовную сущность, Бродский был **логотенистом** [Полухина 2006, т. 2: 437]. А сам И. Бродский, отвечая на вопрос «Что такое для вас язык?», сказал: «Нечто мистическое. Нечто огромное. Неясно, откуда он взялся. В языке столько, что мы не используем одну десятую его богатства. (...) Мы пришли в язык, а не создали его. Мы открываем язык, каждое поколение открывает язык» [Цит. по: Полухина 2009: 28]. Но и в контексте акмеизма, к которому принадлежала А. Ахматова, мы видим «преимущественное внимание к языку», которое предполагало «особую роль слова», когда «слово становилось высшей реальностью». «Отсюда и особые эпитеты слова: «Божественное», «Пречистое», «священный глагол», «царственное», «каменное», «непоправимое», «неповторимое», а в цикле «Шиповник цветёт» шиповник превратился в слово» [Цивьян 1989: 29–33].

Сказанное даёт нам право утверждать, что оба поэта творили в едином семантическом поле переключки, не закончившейся со смертью одного из них — Анны Ахматовой. Таким образом, цель статьи — увидеть в новом освещении их произведения: «Мужество» А. Ахматовой и «На столетие Анны Ахматовой» И. Бродского, в которых в полной мере раскрылись их личности.

Среди аспектов анализа будет выделен и такой: почему СЛОВО Ахматовой победило в борьбе с огромной репрессивной полицейской машиной, пытавшейся «дезаурировать» её идеи, вымарать её имя из списка живущих и творящих.

Знавшие Ахматову отмечали её «всеотзывчивость» [Тименчик 2014, т. 1: 17]. «Переключка...». Состоять в переключке, слышать ГОЛОСА предшественников, современников и потомков и отвечать на них — естественное состояние поэта и человека А. Ахматовой, осознаваемое ею как дар. Она называла себя «наследницей» и была таковой — наследницей Данте, с которым не расставалась на протяжении всей жизни, наследницей А. Пушкина (именно о том, что наследовала она, читая Пушкина, работая над «Пушкинскими штудиями», всматриваясь в места, где бывал Пушкин, само стихотворение «Наследница»). Мы станем свидетелями её переключек с поэзией Н. Некрасова, В. Маяковского, О. Мандельштама и других современных и живших

прежде. Тем более интересна переключка с И. Бродским, поэтом совсем иного поколения, за которым она видела будущее российской поэзии. И. Бродский видел в ней средоточие «прощенья и любви». Видел личность, способную переродить, сделать лучше общающегося с ней, читающего её. Пушкинский протеизм в Ахматовой естественно дополнялся тем, что Пушкин называл «самостояньем». Только такая личность способна участвовать в переключке на равных. Позиции поэтов нашли самое полное воплощение в стихотворении «Мужество» и «На столетие Анны Ахматовой». Напомню тексты стихотворений.

Мужество

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мёртвыми лечь,
Не горько остаться без крова, —
Но мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесём,
И внукам дадим, и от плена спасём
Навеки!

23 февраля 1942. Ташкент⁴

На столетие Анны Ахматовой

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острее и усечённый волос —
Бог сохраняет всё; особенно — слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.
В них бьётся рваный пульс, в них слышен костный хруст,
и заступ в них стучит. Ровны и глуховаты,
затем, что жизнь — одна, они из смертных уст
звучат отчётливей, чем из надмирной ваты.
Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, — тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей речи дар в глухонемой вселенной.

1989. Лондон⁵

Так получилось, что стихотворение «Мужество» прошло через всю жизнь поэтессы — с момента написания до последних месяцев жизни. В документальном фильме, который демонстрировался в момент получения премии Этна-Таормина (1964)⁶, звучало стихотворение «Мужество».

Казалось бы, стихотворение, написанное в год великого противостояния и содержащее в своём художественном мире все детали этого противостояния, должно быть предано забвению в связи с окончанием войны. Но этого не произошло. Ответ на вопрос «почему?» — в самом стихотворении. «Свободным и **чистым** тебя пронесём...» — вот какими словами предваряются заключительные пафосные слова стихотворения: «И внукам дадим, и от плена спасём / Навеки!»

Эпитет «чистым» заставляет переосмыслить не только все последующие слова стихотворения, но и

³ В статье «To Please a Shadow» Бродский писал: «If a poet has any obligation toward society, it is to write well. Being in the minority, he has no other choice. Failing his duty, he sinks into oblivion» [Brodsky 1987: 359].

⁴ Цит. по [Ахматова 1999, т. 2: 116].

⁵ Цит. по [Бродский 2008, т. 2: 343].

⁶ Сегодня это Международная премия имени Анны Ахматовой.

предыдущие. «Мужество» — это стихотворение не только о войне с фашизмом, точно так же, как «великое русское слово» — не только о Слове. Речь идет о противостоянии цивилизации (христианской — в этом сходились оба — А. Ахматова и И. Бродский) и варварства. В стихотворении, как в «Реквиеме», уже завершённом и хранящемся в надёжном месте — в памяти Л. Чуковской, Ахматова говорит от лица миллионов. Как сказано ею в другом стихотворении, 1923 года: «Я — голос ваш, жар вашего дыхания, / Я — отраженье вашего лица. / Напрасных крыл напрасны трепетанья, / Ведь всё равно я с вами до конца...». Под словом «варварство» Ахматовой подразумевалось многое. Это прежде всего варварство советской эпохи, в которую, вследствие террора в отношении собственного народа (большевистский переворот, узурпация власти, гражданская война, голодомор, раскулачивание, бессудные расправы и уничтожение инакомыслящих и т. п.), было уничтожено до 30 миллионов граждан.

Это жесточайшая цензура, пагубно сказавшаяся на искусстве, литературе, это тот занавес, который отгородил отечественную культуру от западноевропейской. В «Мужестве» таятся не только голоса живых, но и мёртвых писателей. «Сохрани мою речь!..» — вопль и замученного Мандельштама, и множества других. Вот атмосфера, в которой было произнесено прозорливое и победительное слово Ахматовой. В стихотворении «Все ушли, и никто не остался...» она убедительно сказала об этом:

Осквернили пречистое слово,
 Растоптали священный глагол,
 Чтоб с сиделками тридцать седьмого
 Мыла я окровавленный пол.
 Разлучили с единственным сыном,
 В казематах пытали друзей,
 Окружили невидимым тыном
 Крепко слаженной слезки своей.
 Наградили меня немотою,
 На весь мир окаянно кляня,
 Обкормили меня клеветою,
 Опоили отравой меня
 И, до самого края доведши,
 Почему-то оставили там.
 Любо мне, городской сумасшедшей,
 По предсмертным бродить площадям⁷.

Публикация в газете «Правда», органе ЦК ВКП(б), не спасла стихотворение от подозрительности. Ангажированная критика (другой просто не существовало) верно почувствовала, что в стихотворении не тот патриотизм, какой считался официальным, что этот патриотизм по сути «почти ОМОНИМИЧЕН» (по слову Р. Тименчика) произведением государственного реализма. Неприятие стихотворения и разгромная критика его произошли после Постановления ЦК КПСС и доклада А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» в августе 1946 г. Постановления, при жизни А. Ахматовой не отме-

нённого. «Приливы» и «отливы» не заставили поэта что-либо изменить в стихотворении потому, что оно — концептуальное.

Что же подвергалось сомнению или даже полному неприятию в стихотворении? Разнообразным по силе нападкам прежде всего подверглось СЛОВО, во всей его многозначности. Основная претензия, варьируясь, состояла в следующем: в стихотворении будто бы речь идет всего лишь о защите слова, а не Родины, Отечества или страны. Подвергалась нападкам система доказательств, что равносильно развитию сюжета. А в нём — отрицательные сравнения, использованные А. Ахматовой в параллельных конструкциях, поддерживающих и тем усиливающих друг друга:

Не страшно под пулями мёртвыми лечь,
 Не горько остаться без крова...

Вот характерный пример. Эти строчки виделись (слышались?) писателю Л. Никулину, занимавшему позицию «штатного пропагандиста», по-другому:

«Не страшно под пулями мёртвыми лечь,
 Но⁸ («sic!») горько остаться без крова...»
 [Тименчик 2005: 14].

Поражает глухота (если это глухота...). Л. Никулин словно не понимает недопустимости противопоставления «под пулями мертвыми лечь» и «остаться без крова» — того, что одинаково трагично для А. Ахматовой. Его оставляет равнодушным в стихотворении ахматовский лиризм, одушевляющий ее чувство родины. Ощущение опасности, нависшей над «родной землей», ощущение своей земли, уходящей в глубокую даль времен, и земли, которая пребудет, пока жив ее язык (ср. с пушкинским: «Доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит».) «Доколь в подлунном мире...» — так обозначено пространство (слагаемое ХРОНОТОПА) в художественной Вселенной, созданной А. Ахматовой в стихотворении. С одной стороны, оно ограничено, но с другой — стремится к бесконечности. Таково же и время. Его пульсация — нерв стихотворения. Можно заметить движение от «Мы» (читай: наше поколение, нынешнее) — к «внукам» — поколению будущего. От «ныне», происходящего сейчас, — к «навек»; и от образов «часов» и «весов» (меры) — к тому же образу вечности («навек», то есть безмерности). От параллелизма строк «не страшно под пулями мертвыми лечь» и «не горько остаться без крова», заостряющих внимание на возможных жертвах, — к образу того, ради чего приносятся жертвы, — ради спасения «Великого русского слова». «Великое русское слово» и есть «Родная земля». Это движение одушевляется не логикой рассуждений, а

⁷ Это стихотворение было исключено из сборника, подготавливаемого издательством «Советский писатель». Цит. по: Памяти Анны Ахматовой: Стихи, письма, воспоминания. Paris: YMCA-Press, 1974.

⁸ Разнобой в использовании союзов И и НО в строчке «И (НО) мы сохраним тебя...» говорит, во-первых, о разном, существовавшем в публикациях. И, во-вторых, о том, что, зная о нем, и автор, и Л. Чуковская, свидетель написания стихотворения и публикации его в газете «Правда», принимали разные смысловые оттенки союзов.

логикой чувств, душевным движением. В этом огромная притягательная сила стихотворения.

Образ «родной земли» в «Мужестве» прямо соотносится с «родной землей» в одноимённом стихотворении:

Мы крошим и мельчим, громоздим и ворошим
Этот бедный, ничем не замешанный прах.
Мы ложимся в неё и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно своею.
[Ахматова 1999, т. 2, кн. 2: 120].

Стихотворение «Мужество», как истинно художественное целое, обладает удивительной цельной структурой: все элементы ее взаимосвязаны и являют свои смыслообразующие способности только в этой взаимосвязи. Поэтому так важна в стихотворении единая сквозная мелодия, идущая по восходящей. Произведение завершается в тот момент, когда в последней строке, в последнем слове, — «навсегда!» — звучит искомым итогом — единственно возможным. Мы наблюдаем то же восхождение, что и в стихотворении И. Бродского «На столетие Анны Ахматовой»: от угрозы смерти и всеобщего уничтожения к торжеству жизни, от того, что обозримо, от «сегодня» — к вечным и непреложным законам Вселенной.

Л. Чуковская вспоминает, как А. Ахматова, ознакомившись с претензией редактора: «строчка-де не завершена»; «стихотворение следовало бы доработать», — иронизировала по этому поводу: ведь речь шла не просто об укороченной строке, а о ЖАНРЕ стихотворения. Это — единственное и отдельно стоящее — слово скрепляет, словно печать, данную поэтом КЛЯТВУ. Стихотворение — клятва, присяга. Но позволить А. Ахматовой произнести клятву или присягу было нельзя по идеологическим соображениям. Поэт и современник А. Ахматовой С. Спасский в «Письмах о поэзии» назвал стихотворение «Мужество» «словами присяги, данными всей русской литературой» [Спасский 1945: 119]. И тут же последовал окрик Н. Маслина, одного из соавторов доклада Жданова: «Эта попытка автора (С. Спасского) превратить Ахматову в наставницу, в знамя советской поэзии может только повредить развитию современной поэзии и самой Ахматовой» [Цит. по: Тименчик 2014, т. 2: 179].

«Наградили меня немотою...» — это сказано о десятилетиях вынужденной немоты, когда она не могла ответить на клевету, когда ее не печатали, когда искажали и личность, и творчество. Но написанное и даже напечатанное, как стихотворение «Мужество» — в России, «Реквием» — в Мюнхене, говорило само за себя. В пылу полемики А. А. Ахматова даже утверждала, что они с Л. К. Чуковской создали свой, особый жанр — они писали свои произведения не **после** события, а **во время** («В страшные годы ежовщины», как сказано во вступлении к поэме «Реквием»). Так кто же она, А. Ахматова, написавшая «Мужество», «Реквием», «Защитники Сталина» и другие, столь же непохожие на официально признанные произведения? Перед современником была всего лишь альтернатива: Ахматова или «внутренняя эмигрантка» (мнение

официального критика Лелевича. Его статья о поэте названа «Несовременный современник»), или «жила ритмами своего времени» («... Когда я писала их (стихи), я жила теми ритмами, которые звучали в героической истории моей страны. Я счастлива, что жила в эти годы и видела события, которым не было равных») [Цит. по: Тименчик 2005: 404]. Наиболее прозорливые считали, что альтернативой не исчерпывается проблема. Они понимали, что эти произведения — о том, что такое дар и как следует относиться к нему, они понимали, что соприкасаются с отношением к дару как назначению — миссии. Одним из таких прозорливых был А. А. Якобсон⁹. Стихотворение называется «Анна Ахматовой»:

Но, извиваясь от удушья,
Вручая крестной муке плоть,
Россия, как велел Господь,
В ту пору возлюбила душу:
Себе самой могилу рыгь,
Любые вынести глумленья,
Но душу спрятать, душу скрыть
Спасти — живую — от растленья.
Надёжный отыскать сосуд,
Чтоб в нём душа, как хлеб в котомке,
А там — какой угодно суд
Пускай произнесут потомки.
В одной крови себя избить,
В одном дыханье претвориться —
В напернице своей судьбы,
В сестре, избраннице, царице.
Найти такую. И обречь
На муки. И — святынь святей —
Собою заслонив, сберечь
От тысячи смертей¹⁰.

Есть некоторое сходство между стихотворениями Якобсона и Бродского в образной системе, в некоторых сюжетных коллизиях, в пафосе. Я не вполне разделяю слова Якобсона о предназначённости и избранности. В них, мне кажется, несколько преувеличена роль судьбы, а мне представляется, что А. Ахматова действовала более сознательно, исполняя свою миссию. Скупое, но внятно в стихотворении И. Бродского это подчеркнуто: он употребил сравнительную степень прилагательного: «Они (слова) из смертных уст звучат отчетливей, чем из надмирной ваты».

Итак, перед нами важнейшая «реплика» в переключке двух поэтов — стихотворение И. Бродского «На столетие Анны Ахматовой». Я как бы держу в руках оба конца всей **цепи (переключки)** — подобное ощущение испытывал, помнится, герой рассказа А. Чехова «Студент». Это было «духоподъёмное» переживание.

Стихотворение написано в 1989 г., но замысел его возник, как мне представляется, в момент посещения И. Бродским могилы А. Ахматовой в Комаро-

⁹ А. А. Якобсон — поэт и общественный деятель, в течение двух лет он был одним из составителей и редакторов подпольной самиздатской «Хроники текущих событий» (№№ 1–17).

¹⁰ Полностью стихотворение напечатано в книге Л. Чуковской «Записки об Анне Ахматовой» (Т. 2, с. 778–781). Там же рассказано о его трагической судьбе.

ве. Неприятие памятника-надгробия вызывало буквалистское изображение мытарств поэтессы при жизни («загробным китчем» назвал его Бродский). Он приходит к главному выводу: писать об Ахматовой следует, **подчеркивая сделанное ею — ее подвиг.**

И. Бродский словно бы подслушал желание, выраженное А. Ахматовой еще в 1955 г. Это удивительно, потому что они тогда не были даже знакомы. В этом году А. Ахматова открыла для себя арию Дидоны из оперы Пёрселла «Дидона и Эней» (впоследствии она станет любимой и для И. Бродского). Вот эта ария:

Thy hand, Belinda, darkness shades me,
On thy bosom let me rest,
More I would, but Death invades me;
Death is now a welcome guest.
When I am laid, am laid in earth,

May my wrongs create
No trouble, no trouble in thy breast;
Remember me, remember me, but ah! forget my fate.
Remember me, but ah! forget my fate¹¹.

Привожу эти слова по-английски, как их впервые прочла А. Ахматова. Последняя строчка — «Помни меня, но не мою участь» — помогли И. Бродскому сформулировать задачу стихотворения-памятника.

«Deus conservat omnia» (Бог сохраняет всё) — надпись на фронтоне Фонтанного дома, во флигеле которого десятилетия жила Ахматова. Слово «сохраняет» антитетично по отношению к тому ряду предметов, которые с лёгкостью могут быть уничтожены: страница — огнем, зерно — жерновами, усеченный волос — острием секиры. Антитетичны также Бог, который сохраняет, и смерть, буквально витающая в первой строфе. Наконец, выделены Бродским спасаемые Богом **СЛОВА прощенья и любви (особенно слова...)**, перефразируемые И. Бродским, и его собственные слова о ее способности изменить к лучшему человека, и слова самой поэтессы:

Ржавеет золото и истекает сталь,
Крошится мрамор — к смерти всё готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней — царственное слово.
(«Кого когда-то называли люди Царём в насмешку...»,
1945)
[Ахматова 1999, т. 2, кн. 2: 114].

Вот в каком нравственном ореоле входит А. Ахматова в стихотворение. Становится понятно, что стихотворение не о смерти, что оно — надгробие, а памятник. О нем можно сказать словами Горация, взятыми затем А. Пушкиным в качестве эпиграфа к своему «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», — «Eхegi monumentum».

Стихотворение-памятник строится как «расширяющаяся Вселенная» (выражение друга и переводчика Бродского Аллана Майерса). В основании — девиз рода Шереметевых как реализуемая метафора.

Драматизм стихотворения развивается композиционно и сюжетно средствами поэзии и средствами музыки. Сама музыка не звучит, но она присутствует в воображении. Это музыка Пёрселла, композитора XVII в., нерасторжимо связанная с образом А. Ахматовой. Бродский интересовался музыкой барокко ещё до встречи с Ахматовой. Но именно она, возвращаясь из Англии после вручения ей почетной докторской степени, передала Бродскому пластинку с музыкой Пёрселла — подарок английского поэта Стивена Спендера. Бродский слушал музыку месяцами, пока не выучил наизусть. Опера Пёрселла «Дидона и Эней» закрепляла в сознании Бродского связь между музыкой, образом главной героини (в отличие от стихов Вергилия в опере главная героиня Дидона) и образом Ахматовой, какой она виделась ему, прежде всего в любимом им цикле «Шиповник цветет». В нем Ахматова, вписывая себя в далекую историческую эпоху, предстает в образах женщин трагической судьбы, в том числе и Дидоной: «Мне с Морозовою класть поклоны, / С падчерицей Ирода плясать, / С дымом улетать с костра Дидоны, / Чтобы с Жанной на костер опять...» («Последняя роза»).

И. Бродский признавался, что учится композиции у музыки («Это было скорее влияние формальное (...) в области организации стихотворения, но отнюдь не в его содержании» [Петрушанская 2004: 210]). Однако в стихотворении такой плотности мысли «содержание» не осталось нейтральным к последовательности, взаимопроницаемости и взаимозависимости того, что составляет микрокосм и макрокосм стихотворения. И так, уже в первой строфе Ахматова предстает избранницей. Избранницей Бога, сохраняющего «слова прощенья и любви, как собственный свой голос». Затем, как того требует музыка барокко, амплитуда захватываемого стихом пространства ширится. Именно в этой строфе та самая сравнительная степень — «отчетливей» («звучат отчетливей, чем из надмирной ваты»), которое выводит подвиг Ахматовой на новый уровень постижения. «Жизнь одна», и она была служением, преодолением «надмирной ваты». И, если «рванный пульс» несет отпечаток физического состояния страдающей аритмией поэтессы, «ровны и глуховаты» — альтового тембра ее голоса, то все остальные образы: «костный хруст», «заступ в них звучит» — метафорически преобразованное преодоление того, что препятствовало исполнению миссии.

В стихотворении-памятнике, согласно традиции, шестистопный ямб, но, как справедливо заметил Лев Лосев, друг И. Бродского и исследователь его творчества, стихотворный размер также используется как средство изображения героини. Такова воспетая современниками «царственность» Ахматовой, ее похоть на трагических героинь Данте, Расина и Корнеля. В похвосте нет уподобления или подражания. Речь идет о способности А. Ахматовой «воссоздавать и в жизни, и в поэзии некий высший уровень чувств и переживаний» [Цивьян 1989: 30].

Лев Лосев добавляет: «Он (И. Бродский) достигает эффективной экономии средств, материализуя царственность образа Ахматовой в трагедийном размере,

¹¹ Цит. по [Тименчик 2005: 80].

вместо того чтобы разбавлять лапидарный текст стихотворения прямыми сравнениями» [Лосев 1989].

Итак, вторая строфа стихотворения — это образ Ахматовой, в котором на первый план выходит достоинство и готовность во что бы то ни стало исполнить свое назначение. Мы ощущаем движение сюжета, ощущаем расширяющуюся вселенную, пока еще глухонемую. Мы видим смертную женщину, которая на наших глазах обретает готовность исполнить волю Бога — «найти слова» и дать их «глухонемой вселенной». Здесь необходимо показать преемственность (и — соответственно — переключку Ахматовой и её предшественников, прежде всего с Н. Некрасовым и В. Маяковским). Н. Некрасов говорил о «стенаниях» мужика (читай: простого народа), который «создал песню, подобную стону, и навеки духовно почил...» [Некрасов 2014, т. 2: 18]. Отсутствие языка, по Некрасову, есть духовная смерть.

Современник А. Ахматовой, Владимир Маяковский, пишет об улице, которая «корчится, безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать» [Маяковский 1998: 80]. Она «корчится», то есть мучается. Но, как заметила Л. Чуковская, «при первом восприятии поэзия Ахматовой не поражает новизной форм — как, скажем, поэзия Маяковского. Слышатся и Баратынский, и Тютчев, и Пушкин — иногда, реже, Блок. В ритмике, в движении стиха, в наполненности строки, в точности рифмовки. Сначала кажется, что это тропочка, идущая вдоль большой дороги русской классической поэзии. Маяковский оглушительно нов, но при этом не плодоносящ, не плодотворен: он поставил русскую поэзию на обрыв. Ещё шаг — и она распадется. Следовать за ним нельзя — придёшь к обрыву, к полному распаду стиха. Тропочка же Ахматовой оказывается на деле большой дорогой, традиционность ее чисто внешняя, она смела и нова и, сохраняя внешнее обличье классического стиха, внутри него совершает землетрясения и перевороты. (...) Следом за стихом Ахматовой можно идти, не повторяя и не подражая, а продолжая, следуя ей, традицию великой русской поэзии» [Чуковская 1997, т. 1: 135–136].

Преданный Ахматовой читатель ощущал в ее стихах личность, в ее судьбе — подвижничество, в ее жизненном поведении — пример стойкости и несломленности. Когда Ахматова произносила «Мы», когда «кричала» от имени «стоимильонного народа», каждый, кто в этот момент вынужденно молчал, начинал ощущать себя человеком, обретшим речь. Лирическое напряжение ее поэзии, а значит и воздействия, было завораживающим — оно втягивало в свою орбиту. По словам Корнея Чуковского, «сталинская полиция разбила об Ахматову. Обывателю это, пожалуй, покажется чудом — десятки тысяч опричников, вооружённых всевозможными орудиями пытки — напали на беззащитную женщину, и она оказалась сильнее. Она победила их всех. Но для нас в этом нет ничего удивительного. Мы знаем: так бывает всегда. Слово поэта всегда сильнее всех полицейских насильников. Его не спрячешь, не растопчешь, не убьешь» [Тименчик 2015, т. 2: 383].

В третьей, итоговой, строфе стихотворения

И. Бродского завершается *инициация* Анны Ахматовой. Личностные качества, общественное служение сделали её «*vox populi*», и в этом качестве она стала «*vox Dei*». Тема стихотворения, как она видится Л. Лосеву, — «Пресуществление Бога в словах поэта». Ахматова свершила подвиг: благодаря ей «глухонемая Вселенная» обрела *слово, язык, речь*.

Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, — тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей речи дар в глухонемой Вселенной.

На этой высочайшей ноте завершается стихотворение. На высочайшей ноте отзвучала и ария Дидоны из оперы Пёрселла «Дидона и Эней». В день похорон, вспоминает И. Бродский, он поставил иглу на последнюю бороздку — на любимую арию «Remember me!».

А. Ахматова — Великая душа — «душехранительница»¹².

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова А. А. Собрание сочинений: в 6 т. — М.: Эллис Лак, 1999. — 4984 с.
- Бродский И. А., Волков С. М. Вспоминаю Ахматову: диалоги. — М.: Независимая газета, 1992. — 50 с.
- Бродский И. А. Осенний крик ястреба. Собрание сочинений: в 2 т. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 640 с.
- Дорман О. В. Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана. — М.: АСТ; Corpus, 2013. — 353 с.
- Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка: Толково-словообразовательный: в 2 т. — М. Русский язык, 2000. — 1088 с.
- Лосев Л. В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 447 с.
- Лосев Л. В. На столетие Анны Ахматовой (1989) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://silverage.info/na-stoletie-anny-ahmatovoj/14/> (дата обращения: 10.09.2017).
- Маяковский В. В. Библиотека поэзии. — СПб.: Диамант, 1998. — 442 с.
- Некрасов Н. А. Полное собрание стихотворений. — М.: Директ-Медиа, 2014. — 641 с.
- Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. — СПб.: Изд-во «Звезда», 2004. — 352 с.
- Полухина В. П. Большие самого себя. О Бродском. — Томск: ИД СК-С, 2009. — 416 с.
- Полухина В. П. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. — СПб.: Изд-во «Звезда», 2008. — 528 с.
- Полухина В. П. Иосиф Бродский глазами современников. Кн. 2 (1996–2005). — СПб.: Изд-во «Звезда», 2005. — 544 с.
- Тименчик Р. Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.; Toronto: Водолей Publishers, Toronto University Press, 2005. — 784 с.
- Тименчик Р. Д. Последний поэт: Анна Ахматова в 1960-е годы. — М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2014. — 1224 с.
- Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. — М.: Солиас, 1997. — Т. 1. — 544 с.; Т. 2. — 832 с.; Т. 3. — 544 с.

¹² «Анне Андреевне Ахматовой — душехранительнице России» — этими словами Якобсон сопроводил своё стихотворение (см. сноску № 10), которое послал в дар поэтессе [Тименчик 2014, т. 2: 420].

Цивьян Т. В. Кассандра, Дидона, Федра // Литературное обозрение. — 1989. № 6. — С. 29–33.

Akhmatova A. The complete poems of Anna Akhmatova. — Somerville, MA, U.S.A., Zephyr Press, 1990. — 948 p.

Brodsky Joseph. Less than one: selected essays. — New York : Farrar, Straus & Giroux, 1987. — 512 p.

REFERENCES

Akhmatova A. A. Sobranie sochineniy: v 6 t. — M.: Ellis Lak, 1999. — 4984 c.

Brodskiy I. A., Volkov S. M. Vspominaya Akhmatovu: dialogi. — M.: Nezavisimaya gazeta, 1992. — 50 c.

Brodskiy I. A. Osenniy krik yastreba. Sobranie sochineniy: v 2 t. — SPb.: Azbuka-klassika, 2008. — 640 c.

Dorman O. V. Nota. Zhizn' Rudol'fa Barshaya, rasskazannaya im v fil'me Olega Dormana. — M.: AST; Corpus, 2013. — 353 c.

Efremova T. F. Novyy slovar' russkogo yazyka: Tolkovno-slovoobrazovatel'nyy: v 2 t. — M. Russkiy yazyk, 2000. — 1088 c.

Losev L. V. Iosif Brodskiy. Opyt literaturnoy biografii. — M.: Molodaya gvardiya, 2006. — 447 c.

Losev L. V. Na stoletie Anny Akhmatovoy (1989) [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://silver-age.info/na-stoletie-anny-axmatovoj/14/> (data obrashcheniya: 10.09.2017).

Mayakovskiy V. V. Biblioteka poezii. — SPb.: Diamant, 1998. — 442 c.

Nekrasov N. A. Polnoe sobranie stikhotvoreniy. — M.: Direkt-Media, 2014. — 641 c.

Petrushanskaya E. M. Muzykal'nyy mir Iosifa Brodskogo. — SPb.: Izd-vo «Zvezda», 2004. — 352 c.

Polukhina V. P. Bol'she samogo sebya. O Brodskom. — Tomsk: ID SK-S, 2009. — 416 c.

Polukhina V. P. Iosif Brodskiy. Zhizn', trudy, epokha. — SPb.: Izd-vo «Zvezda», 2008. — 528 c.

Polukhina V. P. Iosif Brodskiy glazami sovremennikov. Kn. 2 (1996–2005). — SPb.: Izd-vo «Zvezda», 2005. — 544 c.

Timenchik R. D. Anna Akhmatova v 1960-e gody. — M.; Toronto: Vodoley Publishers, Toronto University Press, 2005. — 784 c.

Timenchik R. D. Posledniy poet: Anna Akhmatova v 1960-e gody. — M.: Mosty kul'tury; Ierusalim: Gesharim, 2014. — 1224 c.

Chukovskaya L. K. Zapiski ob Anne Akhmatovoy. — M.: Soglasie, 1997. — T. 1. — 544 c.; T. 2. — 832 c.; T. 3. — 544 c.

Tsiv'yan T. V. Kassandra, Didona, Fedra // Literaturnoe obozrenie. — 1989. № 6. — С. 29–33.

Akhmatova A. The complete poems of Anna Akhmatova. — Somerville, MA, U.S.A., Zephyr Press, 1990. — 948 p.

Brodsky Joseph. Less than one: selected essays. — New York : Farrar, Straus & Giroux, 1987. — 512 p.

Данные об авторе

Ася Михайловна Сапир — Заслуженный учитель Российской Федерации, одна из создателей гуманитарного лицея № 40, Екатеринбург (Бар Харбор).

E-mail: asyasapir@gmail.com.

About the author

Asya Michailovna Sapir, Honored Teacher of Russian Federation, one of the founders of the Humanities Lyceum № 40, Ekaterinburg (Bar Harbor).

ТРАЕКТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

УДК 821.161.1-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-3

ГСНТИ 16.21.33

Код ВАК 10.02.01

Е. С. Редкина
В. Д. Черняк
Санкт-Петербург, Россия

ОБРАЗ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Аннотация. В статье рассматриваются лексико-семантические особенности создания образа современного города в новейшей русской поэзии. В качестве материала для исследования используются подборки стихотворений русских поэтов, опубликованные в литературных журналах «Новый мир», «Октябрь», «Арион», «Знамя», «Урал», «Звезда», «Новая юность» в период с 2013 по 2018 г. В стихотворениях разных авторов выделяются две тенденции создания образа современного города. Первая тенденция связана с созданием образа города постсоветского, наследующего черты советского. Вторая — с изображением современного развивающегося города, крайне неоднородного социокультурного пространства, характеризующегося повышенной конфликтностью, агрессией и презрением по отношению к западной культуре, господством рыночных отношений в разных сферах жизни.

Контекстуальный анализ позволяет выделить следующие языковые средства создания образа современного города: использование лексем и риторических приемов, свойственных советскому дискурсу, включение в текст советских идеологем наряду с современными клишированными выражениями, воссоздание современных городских социолектов, речевая мимикрия, позволяющая автору дистанцироваться от пейоративного высказывания. «Чужая» речь формирует образ современного городского обывателя, носителя архаичных и примитивных политических и культурных установок. Употребление современными поэтами большого количества бытовых и субстандартных лексем, лексем со значением непригодности для использования, формирует образ ветхого, заброшенного городского пространства, в котором возникновение новых типов социоэкономических отношений разрушительно сказывается на человеке.

Ключевые слова: образ города; города; литературные образы; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; советский дискурс; клише; социолекты.

E. S. Redkina
V. D. Chernyak
St. Petersburg, Russia

MODERN CITY IMAGE IN NEWER RUSSIAN POETRY

Abstract. The article describes the lexical-semantic features of creating a modern city image in newer Russian poetry. The material for analysis is made of the Russian poets selected works published in literary magazines «Novyj mir», «Oktyabr'», «Arion», «Znamya», «Ural», «Zvezda», «Novaya yunost'» in the period from 2013 to 2018. Different authors of poems reveal two tendencies to create a modern city image. The first tendency is related to a post-Soviet city which inherited the traits of the Soviet city. The second tendency deals with a developing modern city image with extremely heterogeneous socio-cultural space, characterized by increased conflict, aggression and contempt for Western culture, as well as the dominance of market relations in different spheres of life.

Contextual analysis allows to distinguish the following linguistic means of creating a modern city image: use of lexical items and rhetorical devices typical of the Soviet discourse, the Soviet ideologemes along with the contemporary clichéd expressions, modern urban sociolects, speech mimicry (which allows the author to distance himself from the pejorative statements). "Borrowed" speech forms the image of a modern town dweller who has archaic and primitive political and cultural attitudes. Substandard lexemes, lexemes with the meaning of unsuitability for use represent a dilapidated and abandoned urban space.

Keywords: image of city; cities; literature images; Russian poetry; Russian writers; poetry writing; Soviet discourse; cliché; sociolect.

Социальные отношения, определяющие жизнь современного города, как столичного, так и провинциального, своеобразно преломляются в различных типах дискурса, прежде всего, конечно, в дискурсе публицистическом. Неблагополучие современного города выразительно представлено и в ряде произведений новейшей отечественной литературы (вспомним, например, «Ненастье» А. Иванова, «Патриот» А. Рубанова, «Текст» Д. Глуховского). Поэтический дискурс, по определению как будто бы менее ориентированный на отражение социальной жизни, в этом аспекте остается малоизученным. Между тем в произведениях современных поэтов образу города принадлежит особое место. Объектом исследования в данной статье является дискурс новейшей русской поэзии, представленный на страницах так называемых «толстых» журналов, представляющих художественные поиски различных авто-

ров. Обращение к широкому спектру текстов позволяет представить своеобразное видение авторами образа современного города.

Городской пейзаж, прежде всего пейзаж городских окраин, мрачен и контрастирует с праздничным, «картинным» фасадом города:

Это родина, детка... Глоток самогонной сивухи, / Это запах Невы, скрип трамваев, дрожанье струны... / И дворовые драки до первой кровянки — «стыкухи»... / Пацаны и шпана с Петроградской родной стороны. / Трубы хлебозавода... Дыхание свежего хлеба... (В. Скобло);

На окраине мира, под небом седым, / Где туманом является пасмурный дым / Из фабричной трубы, где столетья подряд / Прямо в душу смердит жировой комбинат, / Где ютится в домах ровно в пять этажей / Племя полубандитов и полубомжей... (В. Сосновский);

Ничего, / что могло бы нарушить / земной покой. / Лишь фабричные трубы, / чернеющие от сажи, / диаграмму выводят / над площадью заводской (А. Васецкий).

Социальное неблагополучие маркировано описанием дворовой «пацанской» культуры, в котором органично функционирует жаргонная и грубая просторечная лексика. Обращает на себя внимание использование стилистически сниженных номинаций в обозначении жителей города: *пацаны, шпана, полубандиты, полубомжи*. Нанизывание этнонимов-дисфемизмов отражает сложность межэтнических отношений:

Неспешно мелют Мельницы Господни / братву из Люберец и пацанов с Капотни, / не отличая наших, русских, от татар, / мордвы, хачей, жидов и косорылых, — / что тут поделаешь, свободный рынок! (Г. Петухов).

Мрачные фабрики и заводы оказываются слишком близки к частному пространству человека: *«прямо в душу смердит жировой комбинат»*. Семантическое рассогласование слов *душа* и *жировой комбинат* используется как прием, позволяющий вскрыть трагедию несоответствия внутреннего ощущения человека (обозначенного как пространство души) и обстановки, его окружающей, конфликт метафизического и грубо-материального, угнетающего и вульгарного.

Навязчивое присутствие в жизни человека унылой городской панорамы, далекой от романтизированных описаний городских пространств, — своеобразный диалог с литературой советского времени, нередко эстетизировавшей промышленный урбанистический пейзаж. На связь с советской эпохой указывают и упоминания топонимов советского периода, и использование советской риторики в более широком смысле:

Раньше она называлась / улицей Жданова, / а как ещё раньше — не знаю. / Это там, в Кремле, / Сталин — лучше сказать «вожди мирового пролетариата» — / строили планы захвата земного шара, / а здесь люди жили как жили» (А. Щетников);

Неинтересные, слабые книги / Например, советская книжка / Про то, как два советских журналиста / Поехали «в район» / И выявили там так называемые / Злоупотребления / Зло наказано, в итоге / Добродетель как бы торжествует...» (Д. Данилов);

Хвала конструктивизму! Всю мощь его основ / Воочию представил нам зодчий Соколов. / Мы в Горюшке чекистов пьем пиво дотемна, / Но полная восходит над Городком луна (В. Сосновский);

...сколько здесь было барачков / можно только догадываться / предвоенная архитектура / с конструктивизмом уже расправились / амфир ещё впереди / «в воздухе пахнет грозой»;

Мы выстроим и там такую вертикаль, / Такую церетель — запомнится до гроба / Сей памятник Вождю — вон мудро смотрит вдаль... / А кто, поди гадай: Иван ли, Петр ли, Коба?» (А. Щетников).

Идеологемы советского дискурса (выявить злоупотребления, вождь мирового пролетариата, классовая борьба, хвала конструктивизму, памятник

вождю), характеризуются «постоянно повторяющейся языковой структурой», повторением «фиксированных форм языка — фраз, грамматических конструкций, партийных неологизмов, стандартных высказываний» [Юрчак 2014]. Наблюдается своеобразная конвергенция политического и поэтического дискурсов [Баранов, Северская 2017: 28]. Синкретичность языка новейшей поэзии, совмещающей языковые элементы советского дискурса, разных стилистических пластов и современные клишированные слова и выражения, становится приёмом и ведёт к деконтекстуализации, к созданию парадоксов и несоответствий.

Наряду с употреблением клише, характерных для советской риторики, употребляются и современные клишированные выражения. Так, например, в цитированном выше стихотворении В. Скобло одна из строф начинается словами *«Это родина, детка»*, широко распространенными в молодежной среде в разных вариантах (*«Это Путин, детка»*, *«Это Россия, детка»*, *«Это Сочи, детка»* и пр.) для обозначения неких типичных для определенного места явлений.

А. Щетников иронизирует над стереотипным представлением о «глубине» и загадочности русской души:

А тут как раз и мы — все в белом... на коне, / Точнее, лидер наш, но мы с ним всей душой, / Славянской, загадочной вполне, / Отзывчивой... вселенскою... большою.

Автор рефлексии над российской действительностью, в которой неизбежно возникает фигура вождя. Интересно появление образа *лидера в белом, на белом коне*. Использование фразем *весь в белом, на белом коне* точно соответствует достаточно частотным словоупотреблениям в либеральных СМИ. Ср. фрагменты из передач «Особое мнение», представленных на сайте радиостанции «Эхо Москвы»: *«Мы разбирали предвыборный расклад, который у нас сложился в России. И Владимир Путин на белом коне на фоне этих лебедей, раков и щук»* (А. Нарышкин); *«В общем, как бы, В. В. Путин весь в белом на коне в яблоках, Медведев опять в дерьме»* (А. Троицкий); *«И когда американские медиа подняли крик, в этот момент вышел Путин весь в белом и сказал: «Да нет, на ёлку — плиз»»* (А. Венедиктов); *«И Путин на белом коне в белом кимоно выедет весь в белом и скажет: вот, вето накладываю»* (Г. Пасько); *«Послезавтра Путин выйдет во всем белом... И весь в белом продолжит сияющий свой путь»* (В. Шендерович); *«И насколько здесь возможно надеяться... что, может быть, Путин решит выйти весь в белом, сказать «Я всех спас?»»* (Т. Фельгенгауэр). Таким образом, новое клише *«весь в белом / на белом коне»* используется для указания на показное благородство и великодушие.

Пространство провинциального российского города в новейшей поэзии очень часто связывается с ветхостью, убогостью, запустением:

И вот потянул меня город на Волге, / дом с протекающей крышей. / Знакомая набережная.

Гранит уцелелый. / Сиротская пристань, оставшаяся не у дел;

Занесённые безлистые кустики, / выцветшие плакаты, напоминающие о былом, / Мыкаю по захолустью / с запуганным редким жильем (Е. Карасев);

Примет совсем не бережешься. / Овалы луж. Обвалы крыши. / Над жизнью не повременишь / Над временем не посмеешься (М. Маркова).

Актуализируется лексика, связанная с непригодностью для человека жилья и в целом городского пространства, маркирующая отрицательную оценку: *захолустье, протекающая (крыша), обвал (крыши), оставшаяся не у дел (пристань), упавший (забор), пыльные, обычные, убогие (городки), отживающая (улица), смерть (города)* и пр. Любопытно в этой связи появление модуса одобрения, когда парадоксальным образом авторская оценка полуразрушенного, полузаброшенного города тяготеет к положительной:

Я люблю нашу тихую отживающую улицу, / собак нагоняющих ложный страх (Е. Карасев);

И все более и более становится интересным / Все маленькое, ничтожное, убогое... / Маленькие городки и поселки / Пыльные, обычные... (Д. Данилов);

Пересыпано песком захолустье, / тем и дорого, что так безотрадно... (М. Айзенберг);

Смерть пошла на пользу этому городку — / Подновила наличники и перила / И упавший забор поправила, как строку. / Свежевзбитое облако воспарило (Т. Вольтская).

Подобную оценку, при которой обветшание представляется «дорогим» и «интересным», можно понимать как стремление преодолеть разочарование в современном городе, как выход в область эстетики, «эстетики уродства».

Образ современного города отмечен эклектичностью, смешением культурных кодов, сочетанием традиционных русских картин, постсоветской запущенности и новых реалий действительности, воплощающих социально-экономическое развитие, прогресс, ориентацию на западный мир. Так, в стихотворении С. Стратановского описывается, очевидно, офисный центр, названный *бизнес-собором* (с семантически значимой несочетаемостью словообразовательно сопряженных лексем):

Вот он — бизнес-собор: / симбиоз православно-го сна / С липким взглядом завистливым / на небоскребы нью-йоркские, / Бизнес-соты комфортные и прибабасы престижные.

В этой связи уместно процитировать и В. Соснору:

Эйфель был Берцов. Боже-баиня уж из кайф-кафеля. Уйди из Парижа — увидишь ее из Советской страны...

Л. В. Зубова пишет, что Соснора «явно иронизирует над конструкцией с существительным-определением — лексико-синтаксической калькой с английского языка» [Зубова 2010: 91]. Действительно, неологизм «бизнес-собор» провоцирует ироничное отношение читателя, которое поддерживается далее весьма косноязычным окказиональным прилагательным *нью-йоркские*. Употребление последнего,

наряду с просторечной лексемой *прибабасы*, призвано, вероятно, имитировать речь малообразованных людей, стремящихся воссоздать на родине образ западного мира и испытывающих при этом зависть и неприязнь к нему.

Неприятие российским обывателем западной действительности представлено в стихотворении В. Скобло следующим образом:

Зеленоград и Сколково — какие имена!.. / Для немца — просто смерть такое производство, / А нашим — хоть бы хны... Ликует вся страна, / Что Запад кризис ждет и полное банкротство.

Автор прибегает к нарочито тенденциозным высказываниям, используя прием речевой мимикрии:

Хайтек по-ихнему, по-русски фуеык — / Мобильник и ГОНАСС отечественной сборки...

Просторечная лексема *по-ихнему* и неологизм *фуеык*, стилизованный под «народное» словообразование, делают очевидным саркастическое отношение автора к позиции тех, чью маску, основанную на невежественном презрении к Западу и желании превзойти его экономически, он примеряет. Стремление к подражанию Западу выглядит неуместным на фоне общего социального неблагополучия:

Промзоны короб жестяной, / здесь люди крепкие, как гвозди, / что от звонка и до звонка ишачат, чтобы вдруг не спиться, / и называют ЖСК / как европейские столицы, / стесняясь мира и труда, / висящего чугуном грузом. / И Ленин илет нас в никуда / Помытым гипсовым картузом (Л. Колесник).

Здесь вновь появляется отсылка к советскому прошлому: упоминается Ленин, однотипные памятники которому установлены в любом городе, описывается городской промышленный пейзаж, используется клише «мир и труд». Советское прошлое тяготит жителей города, которые стремятся избавиться от его навязчивого присутствия, присваивая жилищным комплексам престижные имена европейских столиц. На фоне безрадостной картины повседневной жизни подобный социальный жест выглядит, скорее, беспомощным, и потому нелепым.

Характерным является также включение в текст заимствований, называющих те предметы и явления, которые вошли в активный обиход сравнительно недавно и в каком-то смысле являются символами эпохи:

Жиреющие мальчики / о тендерах тряндят. / Ни матери, ни мачехи / подзолы не родят. / Грузинцы, встретив азера, / «Братуха!» говорят. / Посланцы Средней Азии / сметаю все подряд... (О. Хлебников).

Тендеры в тексте являются маркером времени, типичной формой представления предложений на экономическом рынке. Однако в контексте заимствование *тендер*, востребованность в речи которого может пониматься как знак экономического развития, используется в сочетании с просторечным глаголом *тряндеть*, что переводит разговор о тендерах из делового обсуждения в пустую болтовню, далекую от профессионализма. Интересно, что сами герои названы «мальчиками». Это делает саму ситуацию похожей на игру детей «во взрослых», игру в серьезность. Показательно и уже отмечавшееся выше использова-

ние неполиткорректных этнонимов, символизирующих социальную разобщенность города.

Процесс торговли, которая является доминантой современного города, в новейшей поэзии изображается малоосмысленным, всепоглощающим и бесцельным:

ночной охранник в бизнес-центре / сторожит вселенную... / погашены огни, царит ультрафиолетовый свет. / золотые трусики луны брошены на небоскреб. / бокс, секс, футбол. соскреби краску с пространства, / с ночных деревьев: точно всадники без седла — / увидишь символы, понятные лишь программисту. / протяжно шипит ночная дорога, / ищут интернет, как пенопласт, / природа не терпит пустоты, / и ей порядком надоело отсутствие Господа. / будь же ты благословенна, планета, / где есть вай-фай. разломишь флешку, как хлеб, / с друзьями, которых нет (Д. Бизнюк).

Главной характеристикой пространства становится пустота. Перечисление нерядоположенных по смыслу слов (*бокс, секс, футбол*) соответствует, вероятно, разрозненным услугам и вещам, являющимся предметами торговли. Бизнес-центр предстает как отдельный мир, в котором сконцентрированы все вещи, нужные для обособленной от внешнего мира жизни. Обособленность этой «вселенной» от реального мира поддерживается ощущением искусственности. Базовые человеческие потребности удовлетворяются извращенными способами: *флешка* заменяет хлеб, *вай-фай* — друзей, настоящие впечатления — набор символов, код программирования.

Рефлексия над утратой подлинных ощущений и утратой языка в новейшей поэзии — отнюдь не единичное явление:

рукописи не гоят / двоичное кодирование текстовой информации / инвариантно относительно огня... (Е. Бунимович).

Налаженная, бесперебойно функционирующая система торговли, сопровождаемая техническим обслуживанием, либо исключает присутствие человека, либо подчиняет его себе.

В стихотворении Д. Каменщикова моделируется неправдоподобная, анекдотическая ситуация, позволяющая показать две параллельные реальности, сосуществующие в современном городском пространстве:

Никита Киоссе ушёл из MBAND и купил киоск, / торгует просроченным спиртом и шаурмой, / хотел торговать шавермой, но не срослось...

Никита Киоссе — поп-певец, участник шоу «Хочу к Меладзе!» группы MBAND, упоминаемой в тексте, перемещается автором из мира шоу-бизнеса в совершенно иное социальное пространство. Комичную интонацию с первых строк задает противопоставление синонимов *шаверма* и *шаурма*. В тексте стихотворения городская жизнь распадается на две реальности, соответствующие двум этапам жизни героя. Атрибутами светской жизни становятся *selfie-палка, iPhone, Барвиха* и *Пхукет*, маркеры праздности, беззаботного времяпрепровождения; атрибутами «новой» социальной жизни героя — шаурма и сломанный мотороллер:

его мотороллер чихает и барахлит, / но надо доставить еду — чаевых срубить, / хотя этот перец опять ему нахамит, / а это ведь он хотел ему нагрубить....

В тех фрагментах текста, где автор описывает торговлю, используются жаргонизмы, воссоздается развязный тон устной речи: *не срослось, срубить чаевых, этот перец*. При употреблении заимствований автор использует трансплантацию иноязычных слов, хотя слова *селфи-палка* и *айфон* уже весьма распространены в транслитерированном варианте. Можно предположить, что избранный вариант написания позволяет изобразить мир гламура более чужеродным для повседневной городской жизни и показным. В стихотворении представлены два образа, соответствующие двум типам городской жизни, — светский и «рыночный». Тем не менее, ни один из них не является хоть сколько-нибудь осмысленным и ориентированным на достижение конкретных целей, не имеет в своей основе никаких ценностей, кроме денег и удовольствий, пусть и совершенно разного характера.

Таким образом, в новейшей русской поэзии отчетливо намечаются две тенденции в создании образа города. Первая направлена на изображение постсоветского города, наследующего черты города советского. А. Володина отмечает, что в советском современном наблюдателя привлекает «экзотичность и романтическое, максималистское обаяние утопии» [Володина 2011]. Характерным в таком случае является использование лексических средств и риторических приемов, связанных с советским курсом, «сталкивание риторического бессознательного советской эпохи» [Арсеньев 2013], идеологем, клише, с современными клишированными выражениями, разнородной со стилистической точки зрения лексикой. Вторая тенденция сводится к изображению города, кажущегося современным и развивающимся. Создается неоднозначный образ, который можно назвать пародийным по отношению к самому себе: ветхость и запущенность городского пространства, криминализованная обстановка, социальная неустроенность сочетаются со стремлением соответствовать неким западным образцам и одновременным презрением к Западу, а овладение новыми (по отношению к советской эпохе) типами социально-экономических и культурных отношений оказывается поверхностным и бессмысленным. Аксиологически значимой является категория престижа. Стилистически маркированная лексика воссоздает своеобразие городских социолектов. При этом авторы дистанцируются от высказываний, представляющих «чужую» речь, речь среднестатистического городского жителя — носителя довольно архаичных и примитивных социально-культурных и политических установок. По словам А. Б. Пенсковского, «говорящий, отрицательно оценивая тот или иной объект, доводит эту отрицательную оценку до предела тем, что исключает объект из своего культурного и / или ценностного мира и, следовательно, отчуждает его, характеризуя его как элемент другой, чуждой ему и враждебной ему (объективно или субъективно — в силу собственной враждебности)

культуры, другого — чуждого — мира» [Пеньковский 2011: 17].

ЛИТЕРАТУРА

Арсеньев П. «Выходит современный русский поэт и кагбэ намекает»: к прагматике художественного высказывания // Новое литературное обозрение. — 2013. — № 124. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/19a-pr.html> (дата обращения: 10.01.2018).

Баранов А. Н., Северская О. И. Образы России в метафорах и метонимиях в современном политическом и социально-поэтическом дискурсах // Языковая личность: аспекты изучения: сборник научных статей памяти члена-корреспондента РАН Юрия Николаевича Караулова. — М., 2017. — С. 28–33.

Володина А. Вторая международная конференция «Советский дискурс в современной культуре» // Новое литературное обозрение. — 2011. — № 108. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/vo50.html> (дата обращения: 10.01.2018).

Зубова Л. В. Языки современной поэзии. — М., 2010. — 384 с.

Пеньковский А. Б. Очерки по русской семантике. — М., 2004. — 464 с.

Юрчак А. Критическая эстетика в период распада империи // Транслит: очарование клише. — 2014. — № 12. — Режим доступа: <http://tr-lit.livejournal.com/185558.html> (дата обращения: 10.01.2018).

Источники

Айзенберг М. Но посмотри на муравьев // Знамя. — 2018. — № 1. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/13/no-posmotri-na-muravyov-pr.html> (дата обращения: 15.01.2018).

Близнюк Д. Субмарина для двоих // Новая юность. — 2017. — № 4. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2017/4/submarina-dlya-dvoih.html (дата обращения: 12.01.2018).

Бунимович Е. Пространство элементарных событий // Новый мир. — 2017. — № 7. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2017/7/prostranstvo-elementarnyh-sobytij.html (дата обращения: 12.01.2018).

Васецкий А. Сонная великанша // Октябрь. — 2017. — № 1. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2017/1/sonnaya-velikansha.html> (дата обращения: 12.01.2018).

Вольтская Т. Стихи // Звезда. — 2017. — № 11. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2017/11/stihi.html> (дата обращения: 12.01.2018).

Данилов Д. Дикая реальность // Октябрь. — 2015. — № 1. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2015/1/2d.html> (дата обращения: 12.01.2018).

Каменищikov Д. Тринадцать бьет // Урал. — 2017. — № 11. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2017/11/trinadcat-bet-pr.html> (дата обращения: 12.01.2018).

Карасев Е. Дороги, посыпанные солью // Новый мир. — 2017. — № 7. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2017/7/dorogi-posypannye-solyu.html (дата обращения: 12.01.2018).

Колесник Л. Смотреть и не ржать // Новый мир. — 2017. — № 6. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2017/6/smotret-i-ne-rzhavet-pr.html (дата обращения: 12.01.2018).

Маркова М. Из беспощадного огня // Новый мир. — 2016. — № 1. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2016/1/iz-beshpashadnogo-ognya.html (дата обращения: 12.01.2018).

Петухов Г. Царство мертвых денег // Октябрь. — 2013. — № 7. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2013/7/2p.html> (дата обращения: 12.01.2018).

Скобло В. Посмотри мне в глаза // Урал. — 2015. — № 10. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2015/10/5az.html> (дата обращения: 12.01.2018).

Сосновский В. Стихи // Звезда. — 2013. — № 8. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/8/5s.html>.

Стратановский С. Иди туда // Новый мир. — 2013. — № 6. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/6/1s.html (дата обращения: 12.01.2018).

Хлебников О. // Арион. — 2014. — № 1. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/2014/1/10x.html> (дата обращения: 12.01.2018).

Щетников А. Матрос колет орехи чёрным биноклем // Знамя. — 2017. — № 11. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/11/matros-kolet-orehi-chyornym-binoklem.html> (дата обращения: 12.01.2018).

REFERENCES

Arsen'ev P. «Vykhodit sovremennyy russkiy poet i kagbe namekaet»: k pragmatike khudozhestvennogo vyskazyvaniya // Novoe literaturnoe obozrenie. — 2013. — № 124. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/19a-pr.html> (data obrashcheniya: 10.01.2018).

Baranov A. N., Severskaya O. I. Obrazy Rossii v metaforakh i metonimiyakh v sovremennom politicheskom i sotsial'no-poeticheskom diskursakh // Yazykovaya lichnost': aspekty izucheniya: sbornik nauchnykh statey pamyati chlenakorrespondenta RAN Yuriya Nikolaevicha Karaulova. — M., 2017. — S. 28–33.

Volodina A. Vtoraya mezhdunarodnaya konferentsiya «Sovetskiy diskurs v sovremennoy kul'ture» // Novoe literaturnoe obozrenie. — 2011. — № 108. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/vo50.html> (data obrashcheniya: 10.01.2018).

Zubova L. V. Yazyki sovremennoy poezii. — M., 2010. — 384 s.

Pen'kovskiy A. B. Ocherki po russkoy semantike. — M., 2004. — 464 s.

Yurchak A. Kriticheskaya estetika v period raspada imperii // Translit: ocharovanie klishe. — 2014. — № 12. — Rezhim dostupa: <http://tr-lit.livejournal.com/185558.html> (data obrashcheniya: 10.01.2018).

Ayzenberg M. No posmotri na murav'ev // Znamya. — 2018. — № 1. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/13/no-posmotri-na-muravyov-pr.html> (data obrashcheniya: 15.01.2018).

Bliznyuk D. Submarina dlya dvoikh // Novaya yunost'. — 2017. — № 4. — Rezhim dostupa: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2017/4/submarina-dlya-dvoih.html (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Bunimovich E. Prostranstvo elementarnykh sobytij // Novyy mir. — 2017. — № 7. — Rezhim dostupa: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2017/7/prostranstvo-elementarnyh-sobytij.html (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Vasetskiy A. Sonnaya velikansha // Oktyabr'. — 2017. — № 1. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/october/2017/1/sonnaya-velikansha.html> (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Vol'tskaya T. Stikhi // Zvezda. — 2017. — № 11. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2017/11/stihi.html> (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Danilov D. Dikaya real'nost' // Oktyabr'. — 2015. — № 1. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/october/2015/1/2d.html> (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Kamenshchikov D. Trinadtsat' b'et // Ural. — 2017. — № 11. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/ural/2017/11/trinadcat-bet-pr.html> (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Karasev E. Dorogi, posypannye sol'yu // *Novyy mir*. — 2017. — № 7. — Rezhim dostupa: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2017/7/dorogi-posypannye-solyu.html (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Kolesnik L. Smotret' i ne rzhavet' // *Novyy mir*. — 2017. — № 6. — Rezhim dostupa: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2017/6/smotret-i-ne-rzhavet-pr.html (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Markova M. Iz besposhadnogo ognya // *Novyy mir*. — 2016. — № 1. — Rezhim dostupa: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2016/1/iz-besposhadnogo-ognya.html (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Petukhov G. Tsarstvo mertvykh deneg // *Oktyabr'*. — 2013. — № 7. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/october/2013/7/2p.html> (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Skoblo V. Posmotri mne v glaza // *Ural*. — 2015. — № 10. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/ural/2015/10/5az.html> (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Sosnovskiy V. Stikhi // *Zvezda*. — 2013. — № 8. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/8/5s.html>.

Stratanovskiy S. Idi tuda // *Novyy mir*. — 2013. — № 6. — Rezhim dostupa: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/6/1s.html (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Khlebnikov O. // *Arion*. — 2014. — № 1. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/arion/2014/1/10x.html> (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Shchemnikov A. Matros kolet orekhi chernym binoklem // *Znamya*. — 2017. — № 11. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/znamia/2017/11/matros-kolet-orehi-chyornym-binoklem.html> (data obrashcheniya: 12.01.2018).

Данные об авторах

Елизавета Сергеевна Редкина — аспирантка кафедры русского языка, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург).

Адрес: 191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48.

E-mail: red.elizaveta@gmail.com.

Валентина Данииловна Черняк — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русского языка, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург).

Адрес: 191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48.

E-mail: vdcher@yandex.ru.

About the authors

Valentina Danilovna Chernyak, Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of the Russian Language, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg).

Elizaveta Sergeevna Redkina, Post-graduate Student of Russian Language Department, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg).

УДК 821.161.1-311.1(Маканин В.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-8,444

ГСНТИ 17.07.41

Код ВАК 10.01.08

А. В. Малькова
Т. Л. Рыбальченко
Томск, Россия**ИСТОРИЯ ПУБЛИКАЦИИ РОМАНА В. МАКАНИНА «ИСПУГ» / «ОБСТРЕЛ»:
РОЖДЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕКСТА**

Аннотация. Публикация романа В. Маканина «Испуг» сопровождалась трансформацией первоначального замысла и состава текста. История возникновения новой жанровой целостности свидетельствует о характерной для писателя стратегии к циклизации малых жанров, ансамблевого объединения самостоятельных текстов или создания сверттекста, организованного персонажным и проблемно-тематическим центром. В статье выделяются два этапа создания новой целостности. Замысел «книги» (цикла) рассказов «Высокая, высокая луна», сопровождавшийся публикацией самостоятельных рассказов, воплотился в текст романа «Испуг» (2006), в котором рассказы-главы обрели романную семантику — частная жизнь индивида в ситуации приближающейся смерти и в обстоятельствах ломки социальной системы. Доминирующая коллизия романа «Испуг» онтологическая — возвращение природных влечений (эроса) как сопротивление смертности и социальной детерминированности. Второй этап связан с трансформацией романной структуры в «новой авторской редакции» романа с названием «Обстрел» (2014). Рассматриваются изменения текста романа: 1) включение или исключение глав-рассказов, сюжетных эпизодов, изменение финалов рассказов; 2) перекомпоновка глав (двухчастная композиция); 3) изменение паратекста: переименование всего романа и глав; исключение эпиграфов. Изменения текста романа выявляют редукцию содержания романа от онтологического к социально-психологическому, в частности, констатируется усиление сюжета лечения от сомнамбулизма (преодоления власти природы над человеком). В теоретическом аспекте индивидуальный опыт Маканина подтверждает правоту идей «открытого произведения» (У. Эко) и «от произведения к тексту» (Р. Барта).

Ключевые слова: романы; текстовые ансамбли; ремейки; сиквелы; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

А. V. Malkova
T. L. Rybalchenko
Tomsk, Russia**THE PUBLISHING HISTORY OF THE NOVEL «FEAR» / «FIRE» BY V. MAKANIN:
THE BIRTH AND TRANSFORMATION OF THE TEXT**

Abstract. The publication of the novel by V. Makanin «Fear» was accompanied by the transformation of the initial concept and composition of text. The history of the occurrence of a new genre integrity indicates the writer's characteristic strategy for the cyclization of small genres, the ensemble of independent texts or the creation of a supertext, organized by a character and problem-thematic center. The article highlights two stages of creating a new integrity. The idea of the «book» (cycle) of stories «High, high moon», accompanied by the publication of independent stories, gave rise to the novel «Fear» (2006), where the stories were united to reveal semantics of a novel — private life of an individual in the situation of approaching death and in the circumstances of the breakdown of the social system. The dominant conflict of the novel «Fear» is ontological — the return of appetite (Eros) as resistance to mortality and social determinism. The second stage is associated with the transformation of the novel structure in the «new author's edition» of the novel called «Fire» (2014). The article discusses changes in the text of the novel: 1) the inclusion or exclusion of chapters-stories, the plot of the episodes, changing the endings of stories; 2) re-composition of chapters (two-part composition); 3) change of paratext: renaming of the all the novel and the chapters, with the exception of epigraphs. The changes in the text of the novel reveal reduction in the content of the novel from ontological to socio-psychological, in particular, the strengthening of the plot of treatment for somnambulism (overcoming the power of nature over man). From the point of view of theoretical aspect individual experience confirms the correctness of Makanin's ideas of «an open text» (U. Eco) and «from work to text» (R. Bart).

Keywords: novels; text ensemble; remake; sequel; Russian literature; Russian writers; writing.

После публикации художественного произведения работа автора над текстом не прекращается, «обычно каждое новое издание сопровождается некоторой переработкой» [Томашевский 1928: 123]: изменение, сокращение или расширение текста меняет семантику, фиксируя процесс познания реальности автором.

В современной филологии текст понимается как сложноорганизованная, но не жестко завершенная автором система (текст-ризома у Ж. Делеза и Ф. Гваттари; текст-карта у Ж. Деррида; интертекст у Ю. Кристевой [Делез, Гваттари 2010; Деррида 2003; Кристева 1993] и др.), подверженная изменениям смыслов в восприятии читателей (по Р. Барту, это превращает «произведение» в текст или в «открытый текст» у У. Эко [Барт 1989; Эко 2004]).

Нарративное продолжение текста (сиквел, мидквел, риквел), ремейк — «современная переработка классического текста» [Черняк 2015: 141], объединение самостоятельных текстов в новое единство и другие формы продолжения жизни текста — неизбежно меняют семантику исходного текста реципиентами, актуализируя потенциальные смыслы произведения. Исследователи говорят о «сверттекстах», «интегрированных текстах, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих не замкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [Меднис 2003]. Так, топологический «кавказский текст», объективно сложившийся в русской литературе, обнаруживают и в прозе В. Маканина [Гринберг 2000; Волкова 2012; Шульженко 2013]). Но важнее рецептивной (про-

блемно-тематической связи) изменение текстового единства самим писателем, соединение ранее написанных произведений в новые циклы и композиционные ансамбли.

Для Маканина работа над текстом — это продолжение познания и интерпретации бытия: «Писательство — это когда с каждым текстом твоя жизнь начинает сближаться с этим словом в совершенно новом качестве. Наступает отдельная жизнь твоих произведений» [Боченков 2002]. В этом высказывании констатируется и отделение текста как материализованного суждения от творца («отдельная жизнь произведения»), и как продолжение диалога с текстом. Герменевтический круг познания жизни продолжается не только в создании нового варианта, но и во включении текста в новые связи с прежними и новыми текстами.

Т. Климова заметила «пристрастие автора к навязчивым зеркально-симметричным сюжетам и мотивам, к эмблематичности и повторяемости ситуаций» [Климова 2010: 12]. Переиздания — это возможность собрать написанные тексты в «образно-мотивные ансамбли, жанрово-стилевые метанарративы» [Климова 2010: 12]. Происходит существенная корректировка смысла при включении или исключении сюжетных эпизодов, изменении финалов (например, рассказ 1995 года «Кавказский пленный» [Маканин 2009] в переиздании 2008 года заканчивается не убийством пленного, а его спасением, бегством), изменении паратекста («Кавказский пленный» переименован в «Пленный»; «Повесть о Старом Поселке» и повесть «Валечка Чекина» [Маканин 1974] переименованы в «Провинциал», «Провинциалка» [Маканин 2012]).

Мы обращаем внимание на такой способ работы с текстами при переиздании, как включение текстов в более сложную структуру, в которой редуцируется самодостаточность произведений. Маканину свойственно создание новых «ансамблей», организованных, как правило, образом центрального персонажа. Например, «Ключарев-роман» [Маканин 2001] состоит из рассказа «Ключарев и Алимускин» (1977); «Повести о Старом Поселке» (1974); повестей «Голубое и красное» (1982), «Лаз» (1991); «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» (1993). «Светик-роман» [Маканин 2001], состоящий из повестей «Старые книги» (1975); «Погоня» (1975), объединен образом центральной героини. Обратим внимание, что автор видит новый ансамбль не как композиционное единство, а как целостность, называя его «роман».

Материал статьи ограничен историей публикации романа «Испуг»: его возникновение из опубликованных ранее рассказов, изменение состава и паратекста. Новая целостность организована не только образом персонажа, не только тематической, но и нарративной связью. Замысел книги «Высокая, высокая луна» в 2006 году осуществляется в форме романа «Испуг», а в 2014 году «новая авторская редакция» [Маканин 2014] романа издана под названием «Обстрел». При этом меняется состав ранее опубликованных и новых рассказов. Новый состав и композиция изменили содержание романа.

Публикация романа «Испуг» вызывала неоднозначные оценки. А. Агеев прочитал роман как «дешевую, хотя и со специфическим душком эротичности» [Агеев 2007: 192] с набоковскими («лолитовскими») реминисценциями. М. Амусин интерпретирует эротический сюжет «Испуга» как отсылку «к русскому эротическому дискурсу» («Крейцера соната» Л. Н. Толстого, «Яма» А. И. Куприна и др.) [Амусин 2010: 112]. Центрального персонажа романа критики и литературоведы характеризуют как «сладо-страстника» (О. Новикова) и «сатириана» (М. Амусин), но истоки образа видят и в новой российской реальности (вариант «Homo Sovieticus»-а, «плута» — М. Амусин). М. Амусин, выделяя сюжеты «эротического поединка», трактует коллизию романа как старческий бунт против онтологических законов, фрейдистскую ситуацию эроса, побеждающего танатос. А. Немзер «революционный сюжет» обстрела Белого дома прочитал как гротескный «кадр душещипательной исторической кинушки» [Немзер 2006].

История публикации частей и их соединения в романе «Испуг» выявляет изменение замысла. В журнале «Новый мир» как части книги «Высокая, высокая луна» с 2001 по 2006 гг. публиковались рассказы: «Однодневная война» (2001, № 10), «Неадекватен» (2002, № 5), «За кого проголосует маленький человек» (2002, № 5), «Без политики» (2003, № 8), «Долгожители» (2003, № 9), «Могли ли демократы написать гимн» (2003, № 10), «Боржом» (2003, № 11), «Коса — пока роса» (2004, № 11). В 2006 году рассказы «Нимфа» (№ 9), «Старики и белый дом» (№ 9) публикуются в «Новом мире» как главы романа «Испуг», а в издательстве «Гелиос» выходит книга «Испуг» [Маканин 2006], в аннотации названная романом и состоящая из некоторых ранее опубликованных в журнале рассказов. В новый текст включены рассказы «Неадекватен», «За кого проголосует маленький человек», «Нимфа», «Боржом», «Белый дом без политики», «Старики и белый дом» и не внесены составляющие историю центрального персонажа Алабина рассказы «Однодневная война», «Долгожители», «Без политики» и повесть «Коса — пока роса». Кроме того, в «Испуг» включены истории второстепенных персонажей: приятелей Алабина (Гоши Гвоздева — «Старость, пятая кнопка», Петра Ивановича — «Боржом», «Мои воровские ночи», «Петр Иванович в высоком полете»), расширена история родственника Алабина Олежки, вернувшегося с войны в Чечне (главы «В утробе», «Танки проехали»).

Возможность перекомпоновки рассказов об Алабине может объясняться повторяемостью сюжетной ситуации: поиск / преследование женщины как сопротивление старению. Эпизоды ночной жизни Алабина вписаны в социально-политическую ситуацию начала 1990-х годов. Новый текст фиксирует «незавершенное движение времени» [Бахтин 2000: 227], соединяя частный сюжет с социально-историческим.

Повторяющаяся «романная» ситуация — ночные сомнамбулические блуждания старика Алабина в поиске молодой женщины. Традиционный сюжет

поиска героем невесты превращён в череду событий, движимых не то влиянием природных сил (лунной ночи), не то навязчивой идеей поиска женщины, когда социальные правила теряют силу и индивид следует инстинктам и желаниям. Очевидно, что поведение старика воспринимается окружающими и даже им самим как безумие, но оправдывается психологическим расстройством — лунатизмом (лат. *lunaticus* — безумный, одержимый).

Герой романа — старик, пенсионер, дачник — выключен из социальной системы и одержим манией подглядывания за молодыми соседками по даче в полнолуние. Связь с ночным миром корректирует мифологический сюжет о преследовании сатиром нимф. В античных мифах влечение к нимфам не ограничено ночным состоянием мира. Каждая глава романа строится по повторяющейся сюжетной схеме, что исключает случайность событий, свидетельствует как о природном влиянии, так и о рефлексивном поведении, о личном выборе: «Старику Алабину нравилось вернуться туда, где был. Он из тех, кто себя повторяет. Кто любит ступить в свой собственный след» [Маканин 2006: 353].

Первая фаза поиска женщины — дневная: Алабин высматривает объект влюбленности, напрашивается в гости, чтобы изучить «географию дачи», получить информацию об отъезде мужа. Иногда Алабин заранее договаривается с женщиной о ночном визите. Вторая фаза — ночной визит, овладение спящей женщиной, которые, в отличие от нимф, дарят старику ласку. Некоторые, подобно нимфам, защищаются, иные жалеют старика, советуют пройти лечение. Когда женщина пугается, принимая старика за вора или маньяка, Алабин оправдывается «ошибкой», «стариковским плутанием». Третья фаза — расставание: связь прерывает либо возвращение мужа, либо окончание дачного сезона, либо лечение старика в психбольнице.

Аллюзивный фон сюжета романа широк, это не только диалог с «Лолитой» В. Набокова («„Лолита“ — испытанный, твердый бренд») [Маркова 2011: 159]), но и с сюжетом Дон Жуана, в варианте сиквелов Д. Самойлова «Старый Дон Жуан» и Э. Радзинского «Продолжение Дон Жуана» [Климова 2017]. По мнению большинства исследователей (М. Амосина, А. Немзера, А. Агеева), мифологическая основа романа «Испуг» — «всплохи эллинских мифов» [Амосин 2010: 121] о похотливом сатире. Миф о сатире проявляется в подглядывании героя за женщинами, однако сцены обладания наполнены психологическими и телесными подробностями, отдалают от мифа и дают основание обличать автора в непристойности. Отсылки к сатурнической версии эроса есть и в сюжете лечения от мании / безумия. Алабин добровольно посещает тренинги «сатирмэнов» (в главе «Нимфа»), чтобы сублимировать влечение эстетическими реакциями. Картины с изображением сатира и нимфы, пересказ мифа о сатире Марсии должны освободить Алабина от власти инстинктов. Но они вводят эстетическую оценку ситуации мифа: непреодолимое влечение безобразного (сатира) к прекрасному и совершенному (нимфе) не порочно, а витально, поскольку

проявляет природную сущность человека. Культурой же эта сущность редуцируется, сатир — несовершенное существо, который лишен возможности стать совершенным, сблизиться с божественными существами. Нимфы — девы, проявление одухотворённых природных сил, остаются недоступными для несовершенного сатира.

Мифологическая ситуация трансформирована: главным героем становится не полный сил природный дух, а старик, не недоовоплотившееся существо, а окультуренный человек. Но и нимфы выступают в профанном виде, не недоступные божества, а позволяющие овладеть собою женщины: одни разыгрывают неосознанность действий, другие осознанно обманывают.

Трансформация романа «Испуг» в варианте с названием «Обстрел» 2014 года связана, по нашему мнению, с изменениями взглядов писателя на социальные события начала 1990-х годов, лежащих в основе романной ситуации. В одном из интервью Маканин признался: «90-е явились как самостоятельные драматические подмостки» [Переяслова, Погорелая 2013: 141], которые в романе «Испуг» он изобразил как вакханалию («Старикашка, похоже спятил. Старикан был нагой и улыбался... <...> Прыгал как балерун через валяющуюся битую мебель... Через обломки кирпичей и бетона. Как козел» [Маканин 2006: 334]). Социально-политическая ситуация не привлекает Маканина как отсутствие жизнедеятельности: «...если бы я сейчас хотел писать о власти, я бы с удовольствием написал о Горбачеве — о том, как он отдавал власть, как постепенно и щедро (и слегка сварливо) он выпускал ее из рук» [Маканин 2013]. Мы не предлагаем прочитывать сюжет о старике как аллессию и антитезу социально-исторической ситуации 1990-х годов. Однако в романе «Обстрел» можно видеть психологическое объяснение утраты воли к жизнестроению, но когда пограничная ситуация (старость) обострила влечение к жизни, это влечение получило трагикомическую форму.

Столкновение антропологического и социального в романе «Обстрел» стало не фабульным, а конструктивным принципом, определив двухполюсность и двухчастность романа. В изображении человека, сопротивляющегося смерти, акцент ставится на социально-политической ситуации, сделавшей индивида беззащитным, «явив идеально обобранного героя» [Маканин 2004], как это сформулировал сам Маканин в статье о редукции романного героя в литературе XX века. В «Обстреле» нет столкновения индивида с властью, но намечена коллизия лишённой инициативы толпы, временно испытывающей волю к жизни и социальным установкам, в которых смена персон власти не меняет положения индивида. Человек неизбежно осознаёт свою ничтожность перед властью, а индивид — перед толпой. Социальные обстоятельства, в которых старик Алабин предстаёт наблюдающим, подавляют не угрозой его жизни, а равнодушием к природной сущности человека и жизни как таковой.

Коррекция названия («Обстрел») экзистенциальную семантику «испуга» редуцирует до социаль-

но-психологической: утрата адаптации героя получает социальное объяснение: обстрел Белого дома в 1993 году. Однако социальный дискурс в романе «Обстрел» не развёрнут, он вынесен в другой сборник «Одnodневная война» [Маканин 2010], в который автор включил публицистические тексты 1990-х годов (эссе «Квази», «Ракурс», «Сюжет усреднения») и рассказы из задуманной книги «Высокая, высокая луна» («Одnodневная война», «Долгожители», «Могли ли мы придумать новый гимн»), не вошедшие в роман «Испуг». Смещение семантики ранее написанных текстов можно увидеть в коррекции названий рассказов, хотя в аннотации утверждается редукция политических акцентов («сделал рассказ для книжного издания менее политизированным» [Маканин 2010]). Рассказ «Могли ли демократы придумать новый гимн» получил название «Могли ли мы придумать новый гимн». Автор переакцентирует проблему личности (социума) и власти, направляя внимание к социальному человеку, к его готовности воспеть новые цели и «новую песню о главном». Название сборника 2010 года «Одnodневная война» более точно отражает случайность социально-политического переворота в 1991 году.

Возможно, и первая, «провокационная» [Маканин 2006] публикация романа, вызвавшая «обвинения в упрощении, пошлости, эротизме» [Маканин 2014] послужила поводом для «новой авторской редакции» [Маканин 2014], к редукции эротики.

Многочисленные ситуации блуждания центрального персонажа в поисках женщины (в романе «Испуг» двенадцать глав) в «Обстреле» сводятся к двум ситуациям (ситуации спасения женщины во время обстрела Белого дома и лечения в психбольнице центрального персонажа от «неадекватности»). Важны изменения композиции: в романе «Испуг» события начинаются с лечения Алабина в психиатрической лечебнице, а заканчиваются обстрелом Белого дома; в редакции 2014 года очередность изображения событий обратная: события первой части («Любовная линия») посвящены обстрелу Белого дома, вторая часть («Неадекватен») показывает лечение главного героя. Отметим парадоксальность в наименовании частей, в которых социально-политическая ситуация «обстрел» сводится к «любовной линии» (эротическому поиску), к «неадекватности» (уходу в мнимое лечение).

В романе «Испуг» история Алабина имеет два центра — интимный и социальный, что соответствует классической структуре романа: 1) поиск женщины и лечение от сатириза («Неадекватен», «Нимфа», «Боржоми», «Мои воровские ночи», «Мордобой»); 2) невольное участие в обороне Белого Дома в 1993 года («Белый дом без политики», «Старики и белый дом»).

Роман «Испуг» более близкий к традиционной форме ещё и потому, что история главного героя соотносена с историями персонажей второго плана (главы «В утробе», «Старость пятая кнопка», «Танки проехали», «Петр Иванович в высоком полете»), хотя нельзя говорить о полифонической или поликонфликтной структуре романа, так как истории второстепенных персонажей — лишь варианты истории

Алабина, а их самих можно назвать «двойниками» центрального персонажа, в которых Алабин как нарратор видит собственное отражение. Истории второстепенных персонажей в романе «Обстрел» редуцируются, лишая роман вариативности сюжетных положений и двойничества в системе персонажей.

Из «любовной» коллизии романа «Испуг» убираются главы, изображающие не только сюжет борьбы за женщину («Мои воровские ночи»; «Мордобой»), но и неудачные похождения старика («заплутания») Алабина к Агате, к Шуре Чираевой). Глава «Мои воровские ночи» включает социальный сюжет приватизации, воровского разгула с негласным законом: «Мы тебя не трогаем — ты нас не видишь» [с. 229]; «пикнешь — пришибем» [Маканин 2006: 231]. Однако социально проблемная глава «За кого проголосует маленький человек» с рассуждениями о «великой игре Свободы» или «свобода великой Игры» [Маканин 2006: 76], об обмане невыполненных ожиданий изымается из романа «Обстрел». Зато на первый план выдвинулась история лечения героя, стремление врачей подавить природное желание, заговорить, испугать пациента, чтобы тот «не бросал вызов... не лез со своей флейтой в чужую пригретую постельку» [Маканин 2006: 127]. Доминирующей ситуацией в романе «Обстрел» становится не поиск женщины, а возможность проявления интенции к жизни, сопротивление подавлению сознания и тела.

В «Обстреле» локус дачи, доминирующий в «Испуге» с семантикой «земли, природы, культурной памяти» [Лотман 2002: 321], уходит на второй план. Центральным локусом становится Белый дом, место власти, а в 1993 году — место борьбы за власть.

В романе «Обстрел» изымается система эпиграфов («Сползает по крыше старик Козлодоев» Б. Гребенщиков [Маканин 2006: 201]; «Человек думает и рассказывает о красоте. В конце-то концов» Поль Валери [Маканин 2006: 7]), которые уточняли цель романа «Испуг» как исследование не физиологии старости, а влечения к природному, телесному началу жизни, которое в новой композиции получает статус «неадекватности».

Работа В. Маканина над романом «Испуг» — пример авторской переакцентировки смысла не в создании новых вариантов канонического текста, а в создании новой связи частей. Первоначальный замысел книги-сборника, связанный героем, темой, мотивами, в новой композиции (и составе) частей обретает романную структуру. Социальные рассказы, не вошедшие в роман «Испуг», в разножанровом сборнике «Одnodневная война» приобретают автономность. Редуцированная версия романа «Обстрел» утрачивает кумулятивную структуру сюжета, повторяющиеся ситуации сведены, как правило, к одной, что более отчётливо обозначает коллизию (интимная — социально-политическая — социокультурная, связанная с лечением природного медициной и искусством). Изменения текста выявляют редукцию смыслов от антропологического к социально-психологическому, от природного в человеке к социальной детерминированности.

ЛИТЕРАТУРА

Агеев А. Гражданин убегающий // Новый мир. — 2007. — № 5. — С. 192–196.

Амусин М. Панацея от испуга // Вопросы литературы. — 2010. — № 1. — С. 104–124.

Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 413–424.

Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Эпос и роман. — М.: Академия, 2000. — С. 194–233.

Боченков В. Маканин В.: Литература идет от пророков // Русское поле. — 2002. — № 12. — Режим доступа: <http://moloko.ruspole.info/node/652> (дата обращения: 09.11.2017).

Волкова В. Пространственно-временная модель концепта «война» в «кавказской прозе» В. Маканина // Новое литературное обозрение. — 2012. — № 116. — С. 124–129.

Гримберг Ф. Кавказский текст русской культуры // Континент. — 2000. — № 104. — С. 56–68.

Делёз Ж., Гваттари Ф. Введение: ризома // Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. — Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. — С. 6–46.

Деррида Ж. Деконструкция: тексты и интерпретации. — Минск: ЭКОНОМПРЕСС, 2003. — 320 с.

Иванова Н. Случай Маканина // Знамя. — 1997. — № 4. — С. 215–220.

Климова Т. Метанарративные стратегии прозы В. Маканина // Вестник Томского государственного университета. — 2010. — № 340. — С. 12–16.

Климова Т. Деструктивный эрос в системе авторских идентификаций в прозе В. Маканина // Вестник Бурятского государственного университета. — 2017. — Вып. 3. — С. 169–178.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. — 1993. — № 4. — С. 5–24.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 285 с.

Лотман Ю. М. Камень и трава // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. — СПб, 2002. — С. 320–324.

Маканин В. Испуг. — М.: Гелиос, 2006. — 416 с.

Маканин В. Обстрел. — М.: Эксмо, 2014. — 256 с.

Маканин В. Кавказский пленный. — М.: Эксмо, 2009. — 448 с.

Маканин В. Повесть о старом поселке. — М.: Советский писатель, 1974. — 352 с.

Маканин В. Провинциал и Провинциалка. — М.: Эксмо, 2012. — 331 с.

Маканин В. Линия судьбы и линия жизни: Романы. — М.: Центрполиграф, 2001. — 602 с.

Маканин В. Художник Н. // Новый мир. — 2013. — № 4. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/4/m8.html (дата обращения: 09.11.2017).

Маканин В. Однодневная война. — М.: Эксмо, 2010. — 352 с.

Маканин В. Ракурс. Одна из возможных точек зрения на нынешний русский роман // Новый мир. — 2004. — № 1. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/1/makan11.html (дата обращения: 09.11.2017).

Маркова Т. Жанровый эксперимент или игра в поддавки (к вопросу о выборе писательской стратегии) // Вестник Челябинского университета. — 2011. — № 33. Филология. Искусствоведение. — Вып. 60. — С. 158–160.

Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. — Новосибирск: НГПУ, 2003. — Режим доступа: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?1835> (дата обращения: 12.03.2018).

Мелетинский Е. М. Лунарные мифы // Мифологический словарь / глав. ред. Е. М. Мелетинский. — М.: Большая энциклопедия. 1990. — С. 672.

Немзер А. Дают — бери! Маканин достроил свой роман // Время новостей. — 2006. — № 228. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/makanin.html> (дата обращения: 09.11.2017).

Немзер А. Полное олуние: О повести В. Маканина «Коса — пока роса» // Время новостей. — 2004. — № 217. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/makanin-kosa.html> (дата обращения: 09.11.2017).

Новикова О., Новиков В. Сладострастие потеснили сердечность, или нет? // Звезда. — 2007. — № 3. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/3/no13.html> (дата обращения: 09.11.2017).

Переяслова М., Погорелая Е. С точки зрения времени... Интервью с В. Маканиным // Вопросы литературы. — 2013. — № 1. — С. 136–150.

Томашевский Б. В. История печатного текста // Томашевский Б. Писатель и книга. Очерк текстологии. — Москва — Ленинград: Прибой, 1928. — С. 69–141.

Черняк В. Ремейк // Черняк В., Черняк М. Массовая литература в терминах и понятиях. — М.: Флинта, 2015. — С. 141.

Шульженко В. Кавказский текст «нулевых годов» XXI века: Литература в поисках реальности // Вопросы литературы. — 2013. — № 4. — С. 54–78.

Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике. — СПб.: Академический проект, 2004. — 384 с.

REFERENCES

Ageev A. Grazhdanin ubegayushchiy // Novyy mir. — 2007. — № 5. — S. 192–196.

Amusin M. Panatseya ot ispuga // Voprosy literatury. — 2010. — № 1. — S. 104–124.

Bart R. Ot proizvedeniya k tekstu // Bart R. Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika. — M.: Progress, 1989. — S. 413–424.

Bakhtin M. M. Epos i roman (O metodologii issledovaniya romana) // Bakhtin M. M. Epos i roman. — M.: Akademiya, 2000. — S. 194–233.

Bochenkov V. Makanin V.: Literatura idet ot prorokov // Russkoe pole. — 2002. — № 12. — Rezhim dostupa: <http://moloko.ruspole.info/node/652> (data obrashcheniya: 09.11.2017).

Volkova V. Prostranstvenno-vremennaya model' kontsepta «voyna» v «kavkazskoy proze» V. Makanina // Novoe literaturnoe obozrenie. — 2012. — № 116. — S. 124–129.

Grimberg F. Kavkazskiy tekst russkoy kul'tury // Kontinent. — 2000. — № 104. — S. 56–68.

Delez Zh., Gvattari F. Vvedenie: rizoma // Delez Zh., Gvattari F. Tysyacha plato: kapitalizm i shizofreniya. — Ekaterinburg: U-Faktoriya; M.: Astrel', 2010. — S. 6–46.

Derrida Zh. Dekonstruktziya: teksty i interpretatsii. — Minsk: EKONOMPRESS, 2003. — 320 s.

Ivanova N. Sluchay Makanina // Znamya. — 1997. — № 4. — S. 215–220.

Klimova T. Metanarrativnyye strategii prozy V. Makanina // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. — 2010. — № 340. — S. 12–16.

Klimova T. Destruktivnyy eros v sisteme avtorskikh identifikatsiy v proze V. Makanina // Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. — 2017. — Vyp. 3. — S. 169–178.

Kristeva Yu. Bakhtin, slovo, dialog i roman // Dialog. Karnaval. Khronotop. — 1993. — № 4. — S. 5–24.

Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta. — M.: Iskusstvo, 1970. — 285 s.

Lotman Yu. M. Kamen' i trava // Lotman Yu. M. Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury. — SPb, 2002. — S. 320–324.

Makanin V. Ispug. — M.: Gelios, 2006. — 416 s.

- Makanin V.* Obstrel. — М.: Eksmo, 2014. — 256 с.
- Makanin V.* Kavkazskiy plenny. — М.: Eksmo, 2009. — 448 с.
- Makanin V.* Povest' o starom poselke. — М.: Sovetskiy pisatel', 1974. — 352 с.
- Makanin V.* Provintsial i Provintsialka. — М.: Eksmo, 2012. — 331 с.
- Makanin V.* Liniya sud'by i liniya zhizni: Romany. — М.: Tsentrpoligraf, 2001. — 602 с.
- Makanin V.* Khudozhnik N. // Novyy mir. — 2013. — № 4. — Rezhim dostupa: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/4/m8.html (data obrashcheniya: 09.11.2017).
- Makanin V.* Odnodnevnyaya voyna. — М.: Eksmo, 2010. — 352 с.
- Makanin V.* Rakurs. Odnazh iz vozmozhnykh tochek zreniya na nyneshniy russkiy roman // Novyy mir. — 2004. — № 1. — Rezhim dostupa: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/1/makan11.html (data obrashcheniya: 09.11.2017).
- Markova T.* Zhanrovyy eksperiment ili igra v poddavki (k voprosu o vybere pisatel'skoy strategii) // Vestnik Chelyabinskogo universiteta. — 2011. — № 33. Filologiya. Iskuststvovedenie. — Vyp. 60. — S. 158–160.
- Mednis N. E.* Sverkhsteksty v russkoy literature. — Novosibirsk: NGPU, 2003. — Rezhim dostupa: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?1835> (data obrashcheniya: 12.03.2018).
- Meletinskiy E. M.* Lunarnye mify // Mifologicheskiy slovar' / glav. red. E. M. Meletinskiy. — М.: Bol'shaya entsiklopediya. 1990. — S. 672.
- Nemzer A.* Dayut — beri! Makanin dostroil svoy roman // Vremya novostey. — 2006. — № 228. — Rezhim dostupa: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/makanin.html> (data obrashcheniya: 09.11.2017).
- Nemzer A.* Polnoe olunenie: O povesti V. Makanina «Kosa — poka rosa» // Vremya novostey. — 2004. — № 217. — Rezhim dostupa: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/makanin-kosa.html> (data obrashcheniya: 09.11.2017).
- Novikova O., Novikov V.* Sladostrastie potesnili serdechnost', ili net? // Zvezda. — 2007. — № 3. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/3/no13.html> (data obrashcheniya: 09.11.2017).
- Pereyaslova M., Pogorelaya E.* S tochki zreniya vremeni... Interv'yu s V. Makaninym // Voprosy literatury. — 2013. — № 1. — S. 136–150.
- Tomashhevskiy B. V.* Istoriya pechatnogo teksta // Tomashhevskiy B. Pisatel' i kniga. Ocherk tekstologii. — Moskva — Leningrad: Priboy, 1928. — S. 69–141.
- Chernyak V.* Remyek // Chernyak V., Chernyak M. Massovaya literatura v terminakh i ponyatiyakh. — М.: Flinta, 2015. — S. 141.
- Shul'zhenko V.* Kavkazskiy tekst «nulevykh godov» XXI veka: Literatura v poiskakh real'nosti // Voprosy literatury. — 2013. — № 4. — S. 54–78.
- Eko U.* Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike. — SPb.: Akademicheskiy proekt, 2004. — 384 с.

Данные об авторах

Алина Викторовна Малькова — аспирант кафедры Истории русской литературы XX века, Томский государственный университет (Томск).

Адрес: 634050, Россия, г. Томск, проспект Ленина, 34а.

E-mail: malkova-alina@list.ru.

Татьяна Леонидовна Рыбальченко — кандидат филологических наук, доцент кафедры Истории русской литературы XX века, Томский государственный университет (Томск).

Адрес: 634050, Россия, г. Томск, проспект Ленина, 34а.

E-mail: talery.48@mail.ru.

About the authors

Alina Viktorovna Malkova, Post-graduate Student, Department of History of the 20th Century Russian Literature, Tomsk State University (Tomsk).

Tatyana Leonidovna Rybalchenko, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of History of the 20th Century Russian Literature, Tomsk State University (Tomsk).

СОВРЕМЕННОЕ РОССИЙСКОЕ КИНО: СТРАТЕГИИ АНАЛИЗА ПСЕВДОДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ

УДК 791.43(47)
ББК Ц374.3(2)6-7

ГСНТИ 17.07.25

Код ВАК 10.01.08

Т. А. Михайлова
Боулдер, США

МОЖЕТ ЛИ ПСЕВДОДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ ИЗМЕНИТЬ ИСТОРИЮ? (ФИЛЬМ АЛЕКСЕЯ ФЕДОРЧЕНКО «ПЕРВЫЕ НА ЛУНЕ»)

Аннотация. В статье анализируется псевдодокументальный фильм Алексея Федорченко «Первые на Луне» (2005). В фильме Федорченко альтернативная история вырастает из совмещения различных исторических дискурсов. С одной стороны, этот фильм, рассказывающий о полете советских космонавтов на Луну в 1930-е годы, может быть воспринят как попытка реванша за поражение СССР в «космической гонке» и, конечном счете, Холодной войне. Любовное квазидокументальное изображение 1930-х годов дополняет этот аспект фильма, свидетельствуя о ностальгии по утраченному величию. С другой стороны, альтернативная история советской космической программы раскрывает в альтернативном прошлом те же модели, что и те, которые действуют в «реальной» советской истории — прежде всего, саморазрушительный характер советской системы, забрасывающей самые привлекательные проекты и уничтожающей своих самых талантливых представителей. Тем не менее, альтернативная история в «Первых на Луне», по преимуществу, прокладывает «третий путь», не совпадающий полностью ни с ностальгическим, ни с разоблачительным дискурсом. Кинодискурс фильма Федорченко «дополняет» и тот, и другой дискурс, стремясь к максимальной полноте в репрезентации прошлого во всех его противоречиях. С точки зрения этого подхода статья предлагает свой взгляд на природу постмодернистского жанра альтернативной истории и на его соотношение с псевдодокументальным жанром в постсоветском кино и литературе.

Ключевые слова: постсоветское кино; псевдодокументальность; ностальгия; саморазоблачение; альтернативный путь; российское киноискусство; кинофильмы; Космос; Луна.

T. A. Mikhailova
Boulder, USA

CAN PSEUDO-DOCUMENTARY CHANGE HISTORY? (ALEXEY FEDORCHENKO'S FILM «FIRST ON THE MOON»)

Abstract. The paper analyzes Alexey Fedorchenko's 2005 mockumentary «First on the Moon» that depicts the fictional story of a Soviet landing on the Moon in the 1930s. Fedorchenko's alternate history dwells on the fusion of different modalities and historically charged discourses. On the one hand, one may interpret this film as a revanche for the lost space race with the U.S., and, by default, for the defeat in the Cold War. The loving depiction of the 1930s through the prism of quasi-documentary footage, also contributes to this aspect of the film, as a testimony to the nostalgia for the past Soviet glory. On the other hand, the alternative history of the Soviet space program reveals same patterns that one may detect in its "real" counterpart, first and foremost, the self-destructive character of the Soviet system, its abandonment of its most exciting projects and extermination of its most talented representatives. The alternative history in First on the Moon predominantly offers a «third path» between conflicting discourses of Soviet nostalgia and anti-Soviet critique through a logic of «replenishment» that attempts to restore the volume and complexity lost to either of the competing ideological discourses back to the Soviet past. From this standpoint, I will pose questions about the nature of the alternative history as a postmodernist genre and its correlation with mockumentary as a genre in post-Soviet film and literature.

Keywords: post-Soviet cinema; pseudo-documentation; nostalgia; self-exposure; an alternative path; Russian cinematography; movies; Space; Moon.

В данной статье анализируется вышедший на экраны в 2005 году псевдодокументальный фильм (mockumentary) Алексея Федорченко «Первые на Луне», в котором изображается выдуманная история высадки советских космонавтов на Луну в 1930-х годах. Альтернативная история Федорченко основывается на сплаве различных модальностей и исторически обусловленных дискурсов. С одной стороны, фильм может интерпретироваться как реванш за проигрыш Соединенным Штатам в космической гонке и, по большому счету, за поражение в Холодной войне. С другой стороны, по ходу изложения материала я попытаюсь доказать, что придуманная Федорченко история советской космической программы 1930-х годов обнаруживает те же самые модели, которые проступают и в ее исторически-реальной версии — это, прежде всего, саморазрушительный характер советской системы, пренебрежение самыми привлекательными проектами и фи-

зическое уничтожение своих самых талантливых представителей. Тем не менее, мне кажется, что альтернативная история в фильме «Первые на Луне» находится между двумя противоположными позициями — ностальгией по советскому героизму и критическому отношению к нему. Фильм стремится представить ситуацию во всей ее сложности и объеме. С этой точки зрения я хотела бы описать альтернативную историю как постмодернистский жанр в его соотношении с жанром псевдодокументалистики в постсоветском кино и литературе.

В своей статье «История как средство пропаганды в России Путина» Мигель Васкес Линан пишет, что «политизация истории в пропагандистских целях для оправдания современной политики является древним приемом», и что «прошлое используется для создания национальной идентичности. Вместе с другими центральными элементами, такими как язык и религия, история играет огромную

роль в построении современных наций» [Liñán 2010: 167–178]. Неудивительно, что «эра Путина» в истории современной России, прежде всего, характеризуется попытками государства пересмотреть историю и превратить ее в чрезвычайно упрощенный, непротиворечивый, приятный и легко управляемый идеологический товар широкого потребления. Современные тенденции в российской истории, как древней, так и новой, создают впечатление прогулки по минному полю; примечательно, что созданный в 2009 году комитет по борьбе с «фальсификацией истории» был распущен, и взамен ему были созданы так называемые «научные роты» — военные подразделения, предназначенные для борьбы с «фальсификацией истории». Представление как российской, так и советской истории в виде цепи великих побед и грандиозных свершений помогло Путину и его идеологам создать новую гибридную идентичность для постсоветского гражданина, основанную на обновленных дискурсах национализма, империализма и исключительности. Однако новые учебники по истории обладают меньшим, чем телевидение и кино, потенциалом как средством укрепления нации. Видео-риторика путинского времени легко заметна в таких недавно вышедших на экраны блокбастерах как «1616: Хроники смутного времени» режиссера В. Хотиненко, «Тарас Бульба» В. Бортко, «9 рота» и «Сталинград» Ф. Бондарчука, «Утомленные солнцем — 2» Н. Михалкова, «Викинг» А. Кравчука, «София» А. Васильева, «28 панфиловцев» Андрея Шальопы и Кима Дружинина и др. Идеологические интересы государства поддерживаются, главным образом, через распределение средств, и поэтому те режиссеры, которые не следуют официальному подходу к истории, не получают недостающих денег для съемок своих фильмов.

На первый взгляд кажется, что фильм Алексея Федорченко «Первые на Луне» принадлежит к тем фильмам, которые трактуют историю в соответствии с государственными ожиданиями. Повествование об успешной высадке советских космонавтов на Луну в 1938 году порождает — пускай в пространстве альтернативной истории — ситуацию, в которой Советский Союз на тридцать лет опередил Америку в космической гонке и утвердил лидирующее положение России перед Западом. Бюджет фильма в один миллион долларов — это редкий случай, когда государство финансирует проект, достаточно сложный и экспериментальный для того, чтобы не претендовать на роль блокбастера. По словам самого Федорченко, сказанным в его интервью «Искусству кино», «Наши фильмы рассчитаны на <...> я точно не знаю, максимум на пять процентов зрителей. Поэтому думать много о прокате смысла нет» [Закревская 2015]. Мне кажется, что эти 5% зрителей являются либо кинокритиками, либо киноведами, так как количество статей и интервью, посвященных фильму «Первые на Луне», поистине огромно. Однако, несмотря на огромное количество критических откликов, многие вопросы, касающиеся жанра, метода и отношения Федорченко к советской истории, остаются без ответа.

Александр Прохоров приводит несколько попыток разных авторов определить жанр фильма в своей статье о «Первых на Луне» в американском интернет-журнале «Кинокультура»: «Обращаясь к западной жанровой культуре и пытаясь установить “родственников фильма” в западном кинематографе, критики создали немало неологизмов — таких как *насмешка над документом* (Матизен, там же) *документальная драма (постмодернистская мистификация)* (рекламный плакат); *мокьюментари* — все они являются неуклюжими кальками или заимствованиями из английского языка [Prokhorov 2005]. Пол Симпсон, автор «Краткого справочника по культовым фильмам» (2010), называет фильм «Первые на Луне» «умной псевдодокументальной / альтернативной историей, которая рассказывает о тайной высадке советских космонавтов на Луну в сталинские тридцатые годы» [Simpson 2010]. Сам Федорченко предпочитает, чтобы его фильм не называли «мокьюментари». Он настаивает, что по своему жанру фильм «Первые на Луне» является документальной сказкой для взрослых, которая не высмеивает идею или документ, а скорее представляет параллельный мир или параллельную реальность. «Жанр, в котором я работаю, называется документальная сказка. Включая “Первых на Луне”. Это не мокьюментари, это сказки для взрослых. В них нет насмешки над вымыслом, над документом, это действительно параллельный мир, параллельная реальность. “Первые на Луне” — это драма, а мокьюментари предполагает по названию насмешку или стеб над реальностью. У нас же такого и в помине не было — и в задаче, и в реализации. Это псевдоисторическая драма, а проще — сказка» [Сазонов 2012].

Конечно, режиссер фильма может не соглашаться с критиками, потому что любой перевод английского слова «mockery» на русский язык не полностью передает значение термина «mockumentary» — документальная фикция, обманчивый документ и т. п. Однако как жанр «псевдодокументальный фильм» происходит от «документального фильма»; первый противопоставляется второму и в какой-то степени дискредитирует его, но, тем не менее, остается с ним в постоянном диалоге. Если документальный фильм «играет привилегированную роль в обществе, по определению, претендуя на то, что он представляет социально-исторический мир наиболее точно и правдиво» [Roscow, Height 2001: 6], псевдодокументальный фильм подвергает сомнению и отвергает саму претензию на точность изображения и правдивость, вместо этого создавая параллельную реальность, о которой говорит Федорченко. Джейн Роскоу и Грейг Хайт, авторы первого исследования жанра мокьюментари, цитированного мной выше, утверждают, что «целью псевдодокументального произведения является пародия представлений и ожиданий, связанных с фактуальным дискурсом, «насмешка» над культурным статусом общепринятых правил и условностей документального произведения. Умышленно используя общепринятые правила и условности, создатели псевдодокументальных фильмов пытаются по-своему прокомментировать некоторые аспекты современной культуры —

либо любовно пропародировать культурный статус популярных образов, либо выразить критику определенной политики или программы».

Критики, пишущие об этом фильме, иногда забывают отметить, что он представляет собой часть трилогии, или, по словам Федорченко, тетралогии, в которую входят его документальные фильмы, снятые до «Первых на Луне», но вышедшие в прокат гораздо позднее. Частями трилогии являются документальные фильмы «Давид» (2002) — история о еврейском мальчике, который чудом пережил Вторую мировую войну, и «Дети белой могилы» (2003) — рассказ о насильственном переселении чеченцев, немцев, корейцев, украинцев и поляков в Северный Казахстан. Третий фильм, который Федорченко начал снимать до «Первых на Луне», но отложил съемки на более позднее время, назывался «Баный день» — он закончил его в 2008-м году. Каким образом «Первые на Луне» вписывается в этот ряд документальных фильмов?

Фильм «Первые на Луне» получил премию за лучший документальный фильм на Венецианском кинофестивале, и если члены жюри прекрасно понимали фантастичность сюжета, то некоторые почитатели и критики абсолютно искренне верили, что «Первые на Луне» — это документальный фильм, содержащий ранее неизвестные кадры¹. По мнению Роскоу и Хайт, «псевдодокументальный фильм рассчитан на знающего и медиа-грамотного зрителя» (52), который знаком «с правилами и условностями документального жанра» (52). Отсутствие такой грамотности может объяснить готовность, с которой некоторые зрители приняли фильм Федорченко за правдивую историю; из-за редкости и уникальности проекта немногие люди смогли правильно понять его условность и встроенную политическую карикатуру. В одном из своих интервью Федорченко так прокомментировал это явление: «Киноподготовленный зритель видит обманку за 10–15 минут. Мы так и планировали. Там даже есть специальные “флажки“, чтобы было видно: это игровая картина. Начиная с первых кадров нашей советской хроники. Там все эпизоды достаточно гэговые, проницательному взгляду очевидно: такого быть не могло» [Малюкова 2005]. Однако все это мало помогло, и даже наличие титров с именами актеров не помешало некоторым зрителям поверить, что фильм основан на реальных событиях.

Не только несколько наивные западные зрители и русские националисты не понимают, что фильм Федорченко — нечто более сложное, чем прославление советских времен. Юлия Васильева, профессор киноведения и средств массовой коммуникации в университете Монаша (Австралия), упорно обвиняет Федорченко в его рабском отношении к ком-

мунистическому прошлому страны и реваншистскому подходу к истории. Она заявляет, что Федорченко «изо всех сил пытается приукрасить противоречия сталинской эры, стереть все воспоминания о негативных моментах и избежать оценок и критических заявлений» [Vassilieva 2008]. Дарья Кабанова, представляющая более сбалансированный подход к фильму Федорченко, называет фильм «повествованием о тоталитаризме и государственном контроле» [Kabanova 2012: 78], объясняя его появление «ностальгическим направлением в постсоветской культуре, которая принимает форму поиска национального прошлого и его места в новой российской культурной традиции» (84).

В то же время некоторые кинокритики восприняли этот фильм как критику псевдодокументальной истории великих советских достижений и побед. Для Марты Фишер, например, ясно, что фильм Федорченко рассказывает о советской истории, построенной на человеческих костях; об успехах, построенных на жизнях миллионов людей; что он любовно изображает повседневную жизнь, контролируруемую всевидящим оком (и камерами) НКВД. Она пишет, что «если смотреть фильм Федорченко, обладая некоторым знанием советской истории, то он превращается в обвинение советской власти в ее стремлении уничтожить все лучшее и самое яркое, что можно было обнаружить в этой стране» [Fischer 2006]. И действительно, великие герои, отобранные для участия в лунном проекте, — это лучшие из лучших советских людей, увлеченные летчики и спортсмены, готовые выполнить любое героическое задание. Даже лилипут Михаил Рощин принадлежит к этим новым советским гигантам, которых Федорченко считает крупнее и мощнее наших современников. Почти все эти люди пропадают без следа по ходу фильма. Одних уничтожает НКВД, другие, как главный герой Иван Харламов, просто исчезают.

В одном из своих первых интервью о фильме «Первые на Луне» Борису Долинго, писателю-фантасту из Екатеринбурга, Федорченко высказался предельно четко и откровенно. Отвечая на один из вопросов Долинго, он сказал: «Это кино не о том, кто был первым на Луне. Мы делали фильм о поколении наших дедов, представляя их Титанами. Фильм о красивых, умных и сильных людях, *которые использовали своей страной в качестве расходного материала* [курсив мой — Т. М.]. А Луна — лишь повод. Это мог быть фильм о строительстве Днепрогэса или сверхглубокой шахты — потому что фильм, в первую очередь, о ПЕРВОПРОХОДЦАХ» [Долинго 2005]. Он повторил эту мысль, очевидно, важную для него, в своем интервью ресурсу Pravda.ru: «...этот фильм о том, как настоящие герои, титаны, сильные, умные, честные люди, *оказываются расходным материалом для своей Родины* [курсив мой — Т. М.]. Луна в фильме, конечно, не цель, а лишь мотив, средство» [Новикова 2005].

По словам Федорченко, только 5% всего кино-материала, вошедшего в «Первые на Луне», являются оригинальной хроникой сталинского времени, а все остальное — искусная имитация. Почему же для него так важно было не использовать готовые кадры,

¹ «Первые на луне» часто появляется в списке рекомендуемых к просмотру фильмов, выложенных в интернете российскими националистами. Например, весьма сомнительная Школа информационного анализа и менеджмента полагает, что «этот фильм вошел в число наиболее глобальных и значимых проектов Свердловской киностудии... способных повлиять на ход мировой истории и повысить авторитет нашей страны в глазах мировой общественности». URL: <http://analysisclub.ru/index.php?page=schiller&art=2215>.

а вместо этого пойти по весьма трудному пути съемок старой кинокамерой на старой пленке, иногда замедляя скорость движения пленки, и т. д. и т. п.? В чем состояла его цель: создать впечатление настоящего документального материала или показать, что «фактическая правда» и «историческое знание» могут искажаться по воле автора, тем самым становясь средством идеологической манипуляции?

Изучая возможные источники, которые Федорченко мог использовать для своего фильма, я наткнулась на снятый в 1937 году документальный фильм «Богатыри Родины». Обнаруживается ряд поразительных совпадений в видеориторике этих двух фильмов. Перед началом вступительных титров на экране появляется посвящение фильма сталинским соколам, героям Родины и двадцатой годовщине Октябрьской революции. Эти слова, как и сами титры, движутся по экрану на фоне скульптуры Мухиной «Рабочий и колхозница», над которой кружится целый рой самолетов. Количество этих самолетов огромно, и эта картина мощно реализует главный мотив фильма: советские люди сильны как боги — у них есть крылья, они могут летать, они завоевали небо, и героем может стать каждый.



Рис. 1 (URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=BR0n50ZMano>)

Этот образ использовался и в последующих выпусках «Союзкиножурнала», но подвергся значительным изменениям в первые годы войны — например, см.: Союзкиножурнала, № 104 за 6 ноября 1941 г.:



Рис. 2 (URL:

https://www.youtube.com/watch?v=W_6vzKniGt8)

Вместо монумента Мухиной в центре кадра здесь располагается Кремль. Образ Спасской башни выступает в качестве напоминания как о древней истории Российского государства, так и о его славе, одновременно являясь символом государственной власти. Таким образом, заменив фигуры рабочего и колхозницы на кремлевскую башню, военная пропа-

ганда возвращается к визуальной риторике незыблемой и вечной власти государства.



Рис. 3 (URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=kH1NChwSU3g>)

Вступительные титры хроники, с которой начинается фильм «Первые на Луне», относятся к выпуску «Союзкиножурнала» за ноябрь 1936 года. Однако Федорченко выбирает изображение начала сороковых годов, а не более раннее, что было бы исторически правильнее. Наиболее интригующим моментом здесь, однако, является то, что он увеличивает и ретуширует первоначальное изображение. Часы на кремлевской башне у Федорченко показывают пять часов, что не совпадает с оригиналом (12:00), а под часами мы видим изображение святого, отсутствующее на исходной картинке. Таким образом, Федорченко обозначает «сдвиг по времени», который относит зрителей как к более раннему периоду (когда было создано изображение святого Георгия), так и к настоящему (когда изображение святого восстановили на кремлевской башне).

Итак, почему режиссер отдает предпочтение символу авторитарной власти перед ориентированным на человека, более демократичным символом? В конце концов, кремлевская башня ассоциируется с кремлевским жителем, находящимся во главе государства — в данном случае со Сталиным. Это не простое совпадение. Федорченко создает действующий на подсознание текст, который подчеркивает тоталитарную суть советского государства через систему тонких, а иногда неуловимых визуальных комментариев.

Фильм «Первые на Луне» вовлекает зрителя в игру на узнавание, основанную на визуальном тексте, в котором сосуществует несколько противоположных модальностей. Наиболее очевидной из них является визуальное повествование с включением узнаваемых маркеров сталинской эры — таких, как сияющие улыбки, гигантские индустриальные проекты, парады и герои. Количество заимствований из каталога культурных идиом сталинских времен в фильме Федорченко бесконечно. Он пробуждает в памяти зрителей историческое и культурное прошлое, вставляя в повествование хорошо известные образ(ц)ы; в то же время, он относится к ним критически, приглашая зрителей поступать таким же образом.

Одним из интереснейших примеров является его заимствование из фильма Г. Александрова «Светлый путь» (1940). Федорченко заново создает сцену с Таней Морозовой, стахановкой и главной героиней фильма, в которой она смотрит на свое отражение в зеркале после награждения орденом за героический труд. Героиня Федорченко Надя пока-

зана почти в том же положении, что и Таня; она смотрит на свой значок ГТО точно так же, как Таня любовалась своим орденом, но на ее лице лежит тень печали, как будто она предчувствует свою преждевременную смерть. В фильме много таких заимствований, и таким образом Федорченко под видом документальной хроники успешно создает постмодернистский бриколаж.



Рис. 4

Значительная часть этого культурного и исторического бриколажа связана с образами зарубежных стран, в которых одетые в лохмотья и экзотически выглядящие люди пытаются объяснить журналистам, что они видели или слышали о ярком метеорите, падающем с неба (предполагаемое приземление Харламова). Эти кадры вызывают в памяти воспоминания из застойных времен, когда телепрограмма «Клуб кинопутешествий» служила окошком в зарубежную жизнь, «на страны и людей, о которых мы слышали на уроках географии». Федорченко вводит в кадр представителей псевдокоренных народов Чили и Таиланда только для того, чтобы запустить процесс «узнавания». Думаю, Федорченко использует популярные видеообразы из советского прошлого для создания зон *искусственного* комфорта у зрителей. Вместе с тем, он пытается создать у зрителя ощущение неуверенности, страха и беспокойства на почти бессознательном уровне, используя те же самые образы и приемы, которые обычно применяются для создания чувства комфорта и узнавания.

В своей книге «Вера и сопротивление: динамика современных интеллектуальных дебатов» (*Belief and Resistance: Dynamics of Contemporary Intellectual Controversy*) Барбара Герштайн Смит описывает «физическое недомогание: «воздействие постоянного шума или беспорядка, приток адреналина, ощущение тревоги, дисбаланса или хаоса, остаточное чувство тошноты и беспокойства», которое возникает как результат попытки разрушения фундаментальных и до настоящего момента глубоко укоренившихся внутренних убеждений человека [Southgate 2005: 67]. Федорченко бросает вызов удобным «историческим» убеждениям зрителей с помощью многочисленных эпизодов, в которых его

герои, люди, животные и птицы подвергаются различным тестам, по своей сути являющимися пытками. Например, первый эпизод, вызывающий в памяти славное имя отца советского освоения космоса Циолковского, изображает группу жизнерадостных юных пионеров, которые весело сажают утенка в центрифугу и начинают безжалостно его вращать. Этот эпизод прерывается показом широких, счастливых улыбок, и вызывает у зрителей чувство сострадания к бедному утенку, который выглядывает замученным и напуганным после такого «полета».

Следующее вращение центрифуги, представленное зрителю, происходит вместе с главными героями — космонавтами, которые бесконечно тренируются для предстоящего космического полета. Когда они показаны в тесных тренировочных модулях, нельзя не почувствовать стесненности пространства и недостаток воздуха. В другом эпизоде, когда Ивана Харламова обливают холодной водой, на коже зрителя появляется ощущение обжигающего холода. При этом кажется, что это мы поливаем его ледяной водой, так как рука направлена от зрителей; так Федорченко делает нас своего рода сообщниками в издевательствах над героями.



Рис. 5

Федорченко упорно создает образы, которые вызывают у зрителей ощущение беспокойства и дискомфорта. Например, когда он помещает в центр кадра обезьянку, основной ассоциацией, появившейся в сознании зрителя, является сцена распятия Христа. Фигура Рощина, стоящего перед обезьяной, только усиливает эту ассоциацию, и единственной разницей между обезьяной и космонавтом является то, что человек идет на эти муки по своей воле, а обезьяну распинают насильно.



Рис. 6

Даже эпизод с пьяным поросенком, отправленным в полет на ракете (эта сцена является еще одним заимствованием из фильма «Богатыри Родины», в котором летчики берут в полет поросенка), застав-

ляет зрителя почувствовать свою сопричастность к происходящему даже в большей степени, чем ему хотелось бы допустить. Федорченко удается создать это чувство дисбаланса и дискомфорта с помощью умелого монтажа эпизодов.

Каждый момент, который мог бы восприниматься как великая победа, сополагается с подрывающим это ощущение аффективным контекстом. Например, сцена с ученым (которого играет Олег Лоевский), который обещает создание нового советского человека, способного выдержать столкновение с автомобилем, вызывает не что иное, как ощущение ужаса. Грудная клетка, в которой ребра заменены на стальные прутья, переключается с известной строкой: «Гвозди бы делать из этих людей. Крепче бы не было в мире гвоздей!». Просверленный и укрепленный шурупами череп напоминает черепа жертв сталинских репрессий из массовых захоронений, в которых видны отверстия от пуль.



Рис. 7

Таким образом, поначалу доверчивый зритель может испытать очарование и умиротворение приятными картинками улыбающихся людей, которые украшают визуальную историю сталинской эпохи. Однако этот же самый зритель чувствует постоянное беспокойство, вызываемое более или менее очевидными аффективными сигналами тревоги и дискомфорта. Поэтому фильм необходимо понимать как изображение кровавых сталинских времен с помощью визуальных дискурсов, созданных самой этой историей и призванных скрыть ее бесчеловечность. Советские мемы создают художественную вуаль, закрывающую глаза зрителя и заставляющую его поверить в то, что Федорченко восхваляет прошлое, в то время как его намерения и оценки являются абсолютно противоположными.

Некоторые из самых выразительных сцен фильма сняты в живой и одновременно сдержанной манере; так, отравление газом Надежды Светлой (имя героини, конечно, символично) изображается как обычное упражнение из комплекса ГТО. Зритель становится свидетелем не только убийства Надежды; в это же время в глубине кадра происходит убийство еще нескольких людей. Зрители даже не осознают этого, так как все происходит очень быстро и в темном месте. Федорченко, однако, соединяет эти убийства в глубине сцены в параллельный сюжет, который становится более важным, чем действие на переднем плане. Очевидно, режиссер полагает, что реальная история совершается на заднем плане, завуалированная позитивными образами переднего плана. Он предполагает, что зритель окажется способным к двойному видению, что он сумеет сконцентрировать свое внимание на деталях, которые поначалу могут показаться незначительными,

но в итоге оказываются важнейшими компонентами кадра (в этом отношении псевдодокументальный фильм Федорченко переключается с видеостилем Алексея Германа-старшего).



Рис. 8

По словам Джона Маккензи, «...альтернативная история, в конечном счете, функционирует как выражение и отражение широко распространенных, часто повторяющихся культурных опасений по поводу национальной, религиозной и культурной идентичности» [McKenzie 2009: 1]. Эта характеристика объясняет смысл альтернативной истории в «Первых на Луне». Федорченко вряд ли пытается создать фиктивные документы, подтверждающие превосходство СССР в космической гонке. Скорее, он пытается спровоцировать переоценку и критическое осмысление истории.

Однако было бы упрощением интерпретировать «Первые на Луне» просто как осуждение тоталитарного прошлого. Для Федорченко прошлое неразрывно связано с настоящим, и прежде всего его фильм обращен к современной эпохе. Именно в этой точке Федорченко сходит с проторенного пути, описанного Г. Розенфельдом в статье об альтернативной истории. По мнению Розенфельда, «фантастические сценарии демонстрируют превосходство прошлого над настоящим и тем самым выражают чувство недовольства сегодняшним положением дел. Кошмарные сценарии, напротив, рисуют прошлое, которое намного хуже сегодняшнего дня и, таким образом, вызывают чувство удовлетворенности современным положением» [Rosenfeld 2002: 91]. Сценарий Федорченко, по которому живут его герои и вся страна, напоминает бесконечный кошмар, скрывающийся под маской бодрости и веселья. Его картина современности немногим отличается от прошлого. Сцены из дня сегодняшнего содержат те же маркеры, что и ситуации, относящиеся к 1930-м годам: насилие, вездесущая тайная полиция, убийства, социальная стратификация общества и т. д.

Приемы Федорченко минималистичны. Иногда трудно заметить, как ему удается вставить маркер насилия в короткий и, кажется, лишенный драматизма эпизод, связывая настоящее со злодеяниями прошлого. Например, на экране появляется человек, сидящий за компьютером. Мы видим спину этого человека, и видим, что он играет в жесткую компьютерную игру, в которой один герой избивает другого до тех пор, пока тот не падает на пол в лужу крови. В то же самое время, когда мы смотрим это компьютерное убийство, хорошо поставленный женский голос сообщает: «Трудно поверить в то,

что это происходило в тридцатые годы, а не сегодня». И только после того, как мы услышали эти слова, камера отворачивается от компьютерного экрана и показывает пожилую женщину, которая рассматривает рисунок ракеты.

Точно так же, единственный выживший член лунного экипажа Фаттахов постоянно читает модели огромных жуков, придавая современной сцене отчетливый кафкианский оттенок. Ничто не изменилось с тех времен, когда «органы» распоряжались всем; даже старый и большой осведомитель КГБ имеет достаточно власти, чтобы заставить журналиста, ведущего расследование, зашнуровать ему ботинок. Показательна также сцена убийства Супруна, конструктора космического корабля, через тридцать лет после запуска ракеты и его успешного побега из СССР, — ведь это значит, что физическое уничтожение людей практиковалось и в оттепельные шестидесятые годы. Таким образом, «Первые на Луне» наводит на парадоксальную мысль о том, что даже альтернативная история — такая как космический полет в 1930-е годы — все равно не смогла бы ничего изменить. Все остается на своих местах, несмотря на радикальный отход от подлинности фактов.

Если это так, то соответствует ли на самом деле фильм Федорченко жанру альтернативной истории? Маккензи определяет общие приемы, которые устанавливают основные параметры глубинной основы альтернативной истории (2). Он выделяет четыре художественных приема, которые регулярно повторяются в большинстве текстов альтернативной истории (4). Первый прием — предположение о том, что будущее более непредсказуемо и случайно, чем прошлое. Однако прошлое у Федорченко, изображенное на примере такой хорошо знакомой темы, как исследование космоса, так же непредсказуемо, как и будущее. Фильм превращает в загадку то, что, кажется, всем хорошо известно: кто же первым совершил полет на Луну. В этом смысле фильм эксплуатирует как конспирологические представления об истории, столь популярные в постсоветской России, так и вполне обоснованные подозрения, что многое преднамеренно скрывается от общественности; что документы обрабатываются и изменяются, и что узнать настоящую историю весьма непросто в условиях государственного контроля за информацией.

Второй художественный прием, выделяемый Маккензи (вслед за Розенфельдом), — это «точка расхождения» альтернативной истории с известной нам исторической реальностью: «...насколько мелкие переменные в исторической хронике могут поменять весь ход исторических событий» [McKenzie 2009: 4]. Однако, как упоминалось выше, в фильме Федорченко ход истории парадоксальным образом не меняется, несмотря на успешный запуск советской ракеты на Луну в 1930-х годах. Это грандиозное событие не становится точкой бифуркации ни для государства, ни для героев фильма.

Последние два приема, о которых говорит Маккензи, являются второстепенными по отношению к двум первым. К ним относятся, во-первых, правило «минимальных поправок», согласно которому работы в русле альтернативной истории долж-

ны предпочитать «темы, которые предполагают минимальное вмешательство в историческую хроника» [McKenzie 2009: 5]. В фильме Федорченко полет на Луну был скрыт советским руководством и представлен как неудача, в то время как он был нераспознанным успехом.

Вторым вспомогательным художественным приемом альтернативной истории является «тенденция находить историческую константу, изменяя внутри нее второстепенный элемент или серию элементов, которые, создавая складку в истории, вместе с тем не подрывали бы неизменность избранного момента или процесса» [McKenzie 2009: 6]. В «Первых на Луне» сталинизм и его механизмы представляются константами, в то время как успешный полет на Луну оказывается всего лишь «складкой», не влияющей на работу этих механизмов.

Причины отклонения фильма «Первые на Луне» от основных характеристик жанра альтернативной истории, вместе с сохранением второстепенных художественных приемов, указывают на сложность этого фильма. Федорченко создал захватывающий и гипнотизирующий сюжет, способный породить немало интерпретаций и подходов. Он может восприниматься как детективная история, как научно-фантастическое повествование или как метакомментарий к современной российской истории. Для Федорченко насилие будет живо до тех пор, пока люди не перестанут избегать сложных подходов к истории: «Наш фильм и об этой нашей специфической особенности — слепоте по отношению к прошлому. Один из героев говорит: “Все уже было, и этот огромный опыт не пригодился никому“. То есть все всегда начинаем сначала. И если наш герой полетел в космос, то его все равно забыли, а буквально через 20 лет в космос снова запускаются бактерии и крысы» [Малюкова 2005].

Фильм Федорченко одновременно решает взаимно противоположные задачи. Он демонстрирует, как можно сфабриковать историческую правду; однако, с помощью сфабрикованной документалистики режиссер раскрывает трагическое содержание прошлого. Он развенчивает советские исторические мифы, точно копируя видеориторiku советского мифотворчества. Аналогичным образом фильм «Первые на Луне» является примером функционирования альтернативной истории, проблематизируя саму возможность существования такого жанра в постсоветской культуре. Однако в то же время Федорченко создает выдающееся произведение альтернативной истории, которое демонстрирует невозможность изменить советскую историю; историю, которая, по свидетельству фильма «Первые на Луне», бесконечно воспроизводит свои жестокие исторические модели — безразлично, на реальном или вымышленном материале.

ЛИТЕРАТУРА

Долинго Б. Мечты об альтернативном настоящем [Электронный ресурс] // Если. — 2005. — № 11. — Режим доступа: <http://sv-scena.ru/Buki/YEsli-2005-11.html> (дата обращения: 18.02.2018).

Закревская А. Алексей Федорченко: Я не разбрасываюсь такими историями [Электронный ресурс] // Искусство

кино — 2015 — № 1. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2015/01/aleksey-fedorchenko-ya-ne-razbrasyvayus-takimi-istoriyami> (дата обращения: 18.02.2018).

Малокова Л. Гиперболюид инженера Мюнхгаузена [Электронный ресурс] // Новая газета. — 2005. — 14 сентября. — Режим доступа: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2005/09/15/24443-giperboloid-rezhissera-myunhgauzena> (дата обращения: 18.02.2018).

Новикова И. Фильм «Первые на Луне»: СССР освоил Луну на 31 год раньше, чем США [Электронный ресурс] // Pravda.ru. — 2005. — 28 сентября. — Режим доступа: <https://www.pravda.ru/world/asia/28-09-2005/52114-luna-0/> (дата обращения: 18.02.2018).

Сазонов А. Режиссер Федорченко: Большие жертвы приносятся, могут и быка убить [Электронный ресурс] // Сноб. — 2012. — 20 ноября. — Режим доступа: <http://snob.ru/selected/entry/54897?preview=print> (дата обращения: 18.02.2018).

Fischer M. New Directors? New Films Review: *First on the Moon* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://news.moviefone.com/2006/03/21/new-directors-new-films-review-first-on-the-moon/> (дата обращения: 18.02.2018).

Kabanova D. Mourning the Mimesis: Aleksei Fedorchenko's *First on the Moon* and the Post-Soviet Practice of Writing History // *Studies in Slavic Culture*. — 2012. — № 10. — P. 75–93.

Liñán M. V. History as a propaganda tool in Putin's Russia // *Communist and Post-Communist Studies*. — 2010. — Vol. 43. — Issue 2, June. — P. 167–178.

McKenzie J. Paper presented at National Communication Association. — 2009. — January 1. — P. 1.

Prokhorov A. The Redemption of Lunar Reality: Aleksei Fedorchenko's *First on the Moon* (Pervye na lune), 2005 [Электронный ресурс] // Kinokultura. — 2006. — № 11. — Режим доступа: <http://www.kinokultura.com/2006/11r-firstmoon2.shtml> (дата обращения: 18.02.2018).

Roscow J., Height G. *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. — Manchester: Manchester University Press, 2001. — P. 6.

Rosenfeld G. Why do we ask “What if?": Reflections on the function of alternative history // *History and theory*. — 2002. — Issue 41 (December). — P. 91.

Simpson P. *The Rough Guide to Cult Movies*. — London: Rough Guides, 2010.

Southgate B. Postmodernism and historical inquiry: Spoiled for choice // *Historically Speaking*. — 2005 — Vol. 6. — № 3, January/February. — P. 67.

Vassilieva J. *First on the Moon: The Totalitarian Echo in New Russian Cinema* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rouge.com.au/12/moon.html> (дата обращения: 18.02.2018).

REFERENCES

Dolingo B. *Mechty ob alternativnom nastoyashchem* [Elektronnyy resurs] // *Esli*. — 2005. — № 11. — Rezhim

dostupa: <http://sv-scena.ru/Buki/YEsli-2005-11.html> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Zakrevskaya A. Aleksey Fedorchenko: Ya ne razbrasyvayus' takimi istoriyami [Elektronnyy resurs] // *Iskusstvo kino* — 2015 — № 1. — Rezhim dostupa: <http://kinoart.ru/archive/2015/01/aleksey-fedorchenko-ya-ne-razbrasyvayus-takimi-istoriyami> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Malyukova L. Giperboloid inzhenera Myunhgauzena [Elektronnyy resurs] // *Novaya gazeta*. — 2005. — 14 sentyabrya. — Rezhim dostupa: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2005/09/15/24443-giperboloid-rezhissera-myunhgauzena> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Novikova I. Fil'm «Pervye na Lune»: SSSR osvoil Lunu na 31 god ran'she, chem SShA [Elektronnyy resurs] // *Pravda.ru*. — 2005. — 28 sentyabrya. — Rezhim dostupa: <https://www.pravda.ru/world/asia/28-09-2005/52114-luna-0/> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Sazonov A. Rezhisser Fedorchenko: Bol'shie zhertvy prinisyatsya, mogut i byka ubit' [Elektronnyy resurs] // *Snob*. — 2012. — 20 noyabrya. — Rezhim dostupa: <http://snob.ru/selected/entry/54897?preview=print> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Fischer M. New Directors? New Films Review: *First on the Moon* [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://news.moviefone.com/2006/03/21/new-directors-new-films-review-first-on-the-moon/> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Kabanova D. Mourning the Mimesis: Aleksei Fedorchenko's *First on the Moon* and the Post-Soviet Practice of Writing History // *Studies in Slavic Culture*. — 2012. — № 10. — P. 75–93.

Liñán M. V. History as a propaganda tool in Putin's Russia // *Communist and Post-Communist Studies*. — 2010. — Vol. 43. — Issue 2, June. — P. 167–178.

McKenzie J. Paper presented at National Communication Association. — 2009. — January 1. — P. 1.

Prokhorov A. The Redemption of Lunar Reality: Aleksei Fedorchenko's *First on the Moon* (Pervye na lune), 2005 [Elektronnyy resurs] // *Kinokultura*. — 2006. — № 11. — Rezhim dostupa: <http://www.kinokultura.com/2006/11r-firstmoon2.shtml> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Roscow J., Height G. *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. — Manchester: Manchester University Press, 2001. — P. 6.

Rosenfeld G. Why do we ask “What if?": Reflections on the function of alternative history // *History and theory*. — 2002. — Issue 41 (December). — P. 91.

Simpson P. *The Rough Guide to Cult Movies*. — London: Rough Guides, 2010.

Southgate B. Postmodernism and historical inquiry: Spoiled for choice // *Historically Speaking*. — 2005 — Vol. 6. — № 3, January/February. — P. 67.

Vassilieva J. *First on the Moon: The Totalitarian Echo in New Russian Cinema* [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.rouge.com.au/12/moon.html> (data obrashcheniya: 18.02.2018).

Данные об авторе

Михайлова Татьяна Алексеевна — преподаватель кафедры немецких и славянских языков и литератур, Университета штата Колорадо (Боулдер).

Адрес: Dept. of GSLL, McKenna 228D, UCB 276, Boulder CO 80309-0276, USA.

E-mail: tatiana.mikhailova@colorado.edu.

About the author

Mikhailova Tatiana Alekseevna, Senior Lecturer of Russian Studies, Department of Germanic and Slavic Languages and Literature, University of Colorado (Boulder).

УДК 791.43.03
ББК ШЗ74.3(2)6-7

ГСНТИ 17.07.25

Код ВАК 10.01.08

Т. А. Круглова
Екатеринбург, Россия

ВПЕРЕД ИЛИ НАЗАД К МЕЧТЕ: О КИНОФИЛЬМЕ А. ФЕДОРЧЕНКО «ПЕРВЫЕ НА ЛУНЕ»

Аннотация. Жанр документальной мистификации (mockumentary) исследуется в статье на примере одной из первых версий жанра в российской истории кино: кинофильме А. Федорченко «Первые на луне» 2005 года. Специфика данной версии рассмотрена сквозь призму разных типов отношения к советскому проекту в начале 2000-х годов. В центре анализа грани и оснований мистификации находится проблема доверия: к самому проекту, к мотивам действий тех, кто его осуществлял, к способам трансляции и репрезентации проектов. Целью данной статьи является поиск ответов на вопрос о том, как связана история советского проекта со способами его репрезентации: документами, кинохроникой, свидетельствами, художественными форматами, пропагандой. Применяется метод сопоставления способов осуществления советской индустриализации (мобилизация), специфики социалистического производства (растратный тип экономики) и способов представления результатов осуществления проектов (фальсификация статистики, показ достижений, снятие противоположности между фактом и художественным образом). Показана роль органов безопасности и режима секретности в решении проблемы доверия информации о прошлом. Ставится вопрос о месте жанра документальной мистификации внутри постмодернистской парадигмы и делается вывод о том, что эстетическая позиция режиссера А. Федорченко фиксирует выход за пределы концептуализма и отказ от иронической формы дистанции по отношению к советскому прошлому.

Ключевые слова: документальная мистификация; российское киноискусство; кинофильмы; российские кинорежиссеры; советская индустриализация; социалистический реализм.

Т. А. Kruglova
Ekaterinburg, Russia

TOWARDS THE DREAM (OR BACKWARDS): ON ALEXEY FEDORCHENKO'S FILM «FIRST ON THE MOON»

Abstract. The genre of documentary mystification (mockumentary) is investigated in the article with use of one of its first versions in the Russian film history — Alexey Fedorchenko's film "First on the Moon" (2005). The film is considered through the lens of the typology of the attitudes towards the Soviet civilizational project that existed in 2000s. The analysis is centered around the problem of trust, first, towards the Soviet project, second, towards the motives of its proponents, third, towards the ways in which this project was represented and popularized. The article aims to link the history of the Soviet project with the ways it was represented in the documents, documentary film, the testimonies, artistic representations and propaganda. The method of comparison is applied to the strategies of Soviet industrialization (mobilization), the socialist manufacturing (embezzlement-oriented type of economy) and the socialist reporting (statistics falsification, achievements demonstration, erasure of the opposition between a fact and an artistic image). The role of the secret services and the secrecy-based regime in the problem of trust towards the information about the past is considered. The question about the place of the genre of documentary mystification in the postmodern paradigm is raised and the conclusion is drawn that the aesthetic position of the film director is marked by an abandonment of conceptualism and refusal to maintain the ironic distance towards the Soviet past.

Keywords: pseudo-documentary; Russian cinematography; Russian film directors; Soviet industrialization; socialist realism.

Введение в проблему

Кинофильм «Первые на луне» ставит перед зрителем и исследователем множество вопросов. Первый блок вопросов связан с проблемой советского порыва в будущее, судьбой социалистической идеи, мечтой о новом человеке. Как относиться к советскому проекту, поставившему себе задачу невыполнимой прежде дерзости, небывалую по замыслу и невыполнимую в пределах человеческих сил? С чем в данном случае мы имеем дело: утопическим порывом к невозможному, обреченному на провал, или с великим подвигом, цена которого не так важна, как значима память о героических усилиях и жертвах во имя высшей цели? В чем смысл истории полета на Луну в контексте советской индустриализации и истории террора 1930-х годов?

Второй блок вопросов связан с жанровой спецификой фильма, чаще всего определяемой как мокьюментари (mockumentary) — документальная мистификация. Что является предметом мистификации в фильме А. Федорченко: сам факт полета, наличие космических программ и практик их реализации в 1930-е годы в СССР, наконец, возможность

существования таких героев, как, например, Иван Харламов? Какими художественными задачами авторов вызвано обращение к жанру, ставящему под сомнение понятие исторической правды, коллективной памяти, основанной на реальных событиях, жанру, подрывающему доверие к документу? И, наконец, кто является той инстанцией, которая вносит сомнение в подлинность повествования и подрывает доверие к изложенным фактам: автор фильма, секретные службы, язык кинематографа?

Целью данной статьи является попытка обнаружения места пересечения этих двух блоков вопросов, поиск ответов на вопрос о том, как связана история советского проекта с жанром документальной мистификации.

1. Полет на Луну как метафора проекта осуществления невозможного

Поиск ответов на первый блок вопросов начнем с интерпретации финала фильма. Название статьи продиктовано песней, исполняемой на титрах кинофильма Алексея Федорченко «Первые на Луне». Место песни (композитор Сергей Седельников) в

структуре произведения очень важно, как эпилога и финального аккорда, это позволяет разглядеть в песенном тексте один из возможных ключей к разгадке смысла фильма. Рефрен песни — «вперед, мечта», и то, как мечта трактована и в песне, и в фильме, — повод для внимательного анализа.

Песня написана на стихи («В ответ») Валерия Брюсова [Брюсов 1979], поэта Серебряного века, когда весь культурный ландшафт был заполнен предчувствиями и ожиданиями чего-то невероятного и мощного, то ли катастрофы, то ли всемирного обновления. Мечта здесь предстает в новом качестве, значения этого традиционного культурного концепта освобождены Брюсовым от предыдущих коннотаций: легкости, полета, свободы, счастья. Это раньше мечтать — значило «думать до сладкой тьмы» [Брюсов 1979], «петь на воле» [Брюсов 1979], «весенним свежим утром» [Брюсов 1979]. Теперь мечта — это «верный вол», совершающий работу под действием «тяжелого кнута» [Брюсов 1979]. Лирический герой не разрешает себе расслабиться («нельзя нам мига отдохнуть» [Брюсов 1979]), он императивно принужден к работе мечты («неволей, если не охотой» [Брюсов 1979], «трудись, пока не лег туман» [Брюсов 1979]), не может самовольно остановиться, так как «нам кем-то высшим подвиг дан, и спросит властно он отчета» [Брюсов 1979].

Ключевое значение концепта «мечта» — «невозможное», этим она отличается, например, от плана, проекта или другой целерациональной деятельности. «Невозможное» в фильме — сложно устроенный концепт, включающий в себя несколько слоев значений. Первый слой: невозможное, значит неправдоподобное, то, чего с высокой степенью достоверности не было и быть не могло. То, что нам известно о научном, технологическом и производственном уровне СССР в конце 1930-х годов, не позволяет принять космический полет как свершившийся факт. Но это событие невозможно с рациональной точки зрения, а с позиции тотальной мобилизации, сверхнапряжения всех ресурсов, подключения пропагандистских машин, наконец, применения насилия — вполне вероятно. Тот, кто знает историю советских проектов в разных областях: освоения целины, покорения Севера, строительства индустриальных гигантов, не должен удивляться тому обстоятельству, что при низком техническом уровне первых пятилеток ракета действительно могла полететь уже в 1938 году, ведь в истории индустриализации страны происходили события, с трудом объяснимые с рациональной точки зрения.

Если в первом случае речь шла о сталинской военно-бюрократической мегамашине и ее масштабных проектах, то второй слой значений концепта «невозможное» связан с образом «настоящего советского человека». «Настоящий человек» — квинтэссенция семантического ядра советской культуры, так как репрезентирует неразрывную связь между мифом и фактом, как это сделано в «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого, с реальным летчиком Алексеем Маресьевым. В фильме настоящий советский человек — Иван Харламов. Он обладает героической внешностью (летчика, рабочего,

солдата), приближенной к эстетике плаката. Его облик настолько безупречен и очищен от всего лишнего, что делает его фигурой почти мифологической, советской версией сверхчеловека. Мифологический контекст усилен и тем, что в 1946 году след Ивана Харламова обнаруживается в цирке, где он исполняет роль одного из самых популярных и сакральных героев русской истории — святого князя-воина Александра Невского.

Все, что с Харламовым происходит после падения ракеты, поражает воображение своей фантастичностью: практически в одиночку, без поддержки он совершает невероятное по длительности и опасности путешествие из Чили до Волги, переплывает океан, проходит пешком весь Китай, воюет в Монголии, работает в Ульяновском цирке. Вот один из отзывов на тему «что могли наши люди»: «Фильм — своего рода иносказательный памятник советскому ВПК, невидимому подвигу десятков тысяч людей. Советский космонавт, якобы побывавший на Луне в 30-х — это символ, метафора всего того, что было сделано в СССР впервые в мире, но о чем по понятным причинам не попало в газеты, или же попало, но оказалось настолько преждевременным, что было забыто. Иван Харламов — это и Алексеев с его "Каспийским монстром", это и Лавочкин с его "Бурей", это и Куприянович, который ходил по Москве с мобильным телефоном в 1957 году, это и Китов, предложивший в 1958 году покрыть Союз сетью Интернет, это масса людей, из которых мы знаем лишь немногих. Именно поэтому мы так готовы верить и в довоенный космический рейс. Фильм — памятник времени, когда люди стали титанами, бросившими вызов небу» [<http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/5044/forum/>].

Индустриальный контекст «невозможного события». Вся первая часть фильма, включающая в себя подготовку полета на Луну, показывает трудную работу осуществления мечты. Полет на Луну предстает как совокупный труд ученых, военных, инженеров, простых рабочих. Четверо отобранных комиссией космолетчиков заняты постоянными тренировками, они практически лишены досуга и личной жизни. Все участники процесса не только не тяготеют тяжестью поставленной задачи, наоборот, готовы работать на пределе сил. В последних сценах, предшествующих запуску ракеты, возникает образ огромной мегамшины [Мэмфорд 2001], состоящей из работающих станков, движущихся паровозов, механизмов, а главное — из человеческих тел, которые являются самыми надежными деталями социальной мегамшины. Квинтэссенцией образа сращения человека и машины стала сцена с кузнецом Пименовым, который показан подобием титанов, древних богов, вступающих в схватку друг с другом. Здесь человек — герой советской индустриализации, ударник, не человек-винтик древнеегипетских строек, а победитель в поединке с машиной: механизм может устать или сломаться, а новый человек — нет.

Описание процесса подготовки полета, как оно было сделано выше, казалось бы, позволяет трактовать авторскую позицию режиссера в русле хорошо

известной и весьма влиятельной традиции советского производственного фильма. Действительно, образы стахановцев, напряженный труд на благо советской Родины, энтузиазм («страха не было, внутри все кипело», — вспоминает один из космолетчиков, Ханиф), подчинение жизни рекордам — все это мощно и выразительно было многократно показано, например, в фильме М. Швейцера «Время, вперед!» по роману В. Катаева о строительстве Магнитогорского комбината в период первых пятилеток. Но Федорченко, умело используя знакомые образы, расставляет собственные акценты. В этой части киноповествования *перемежаются фрагменты, снятые в пропагандистских целях, для киноальманахов, рассчитанных на массовое потребление, и фрагменты, функционирующие в качестве документа для служебного пользования*. В итоге производственные сцены лишаются того привлекательного флера, который неизменно сопровождает художественные версии индустриализации, с их эстетизацией труда, поэтизацией техники и скорости, героической формой подачи человеческих действий. Привычных нам визуальных мотивов энтузиастического подвига мы в фильме Федорченко не обнаруживаем, как будто режиссер пренебрег огромными возможностями кино съемки и запасом наработанных предшественниками метафор: ракурсами, показывающими масштаб и необъятность сделанного, динамикой кадра и многими другими приемами, передающими пафос, ритм и темп преобразования мира. И хотя голос комментатора сообщает нам цифры, свидетельствующие о грандиозности проекта, — 1,5 миллиона человек участвуют в организации космического полета — авторы удерживаются от соблазна дать нам панораму события, вызвать чувство величия и сильной патетической эмоции. Неудивительно, что та часть зрителей, которая искушена техническими возможностями современного кинематографа, осталась недовольна, предъявив авторам претензии в том, что они использовали такие «скромные» и неэффективные эстетической точки зрения средства.

Эти недоумения преодолеваются, если мы найдем позицию, и, соответственно, точку зрения, с которой была снята часть сюжета о подготовке полета и запуска ракеты. Для начала определим, от какой позиции отказывается режиссер, изображая один из возможных проектов эпохи великих строек и индустриальных гигантов. Советское искусство периода расцвета социалистического реализма фокусировалось вокруг темы нового человека, который должен возникнуть в результате полностью пересмысленной роли труда в жизни человека. Для этого была разработана новая концепция труда. Социалистический труд самим устройством производственной системы социализма — доминирование экстенсивной и растратной экономики — был выведен за пределы материальной заинтересованности и результативности: его *целью было воспроизводство советского образа жизни*. Реализация этой цели имела последствия и для самой трудовой деятельности, и для всей сферы культуры. *Труд становился процессом бесперебойной растраты человеческих и природных ресурсов, дискурсом «бесконечного»,*

своеобразной заменой трансцендентного, способом его присвоения и утилизации [Круглова 2005]. Иначе говоря, широко употребляемая в общественной риторике идеологема «освоение» (земель, материалов, природных ископаемых) на деле означала их простое расходование, распыление, приведение в негодность. В советской стране индустриальный проект во многом так и остался проектом, что выразилось в огромном количестве так называемого «недостроя», «нулевого цикла», объектов, так и не окупивших затраты на свое сооружение, сданных с недоделками, просто некачественных, не соответствующих техническим стандартам, часто непригодных к эксплуатации. В фильме «Первые на Луне» на фоне заросшего космодрома, бункеров, залитых бетоном, звучит фраза «как будто и не было ничего». И дальше: «Теперь кажется, что и времени того не было...». А о главном герое — Иване Харламове — сказано: «Как будто человек не жил, никто не слышал о нем», и по сюжету след Харламова теряется, он буквально полностью исчезает в пространстве и истории. Машины, ракеты, люди, киноплёнки, документы — все исчезло и растворилось, ушло в небытие, подверглось энтропии.

Мотив жизни по законам растратной экономики вытекает из характера советской модернизации, которая, по мнению многих исследователей, несла в себе архаизирующие черты. Оттуда же, из архаики, всплывают и актуализируются в жизни и искусстве мотивы трактовки *труда как жертвы*, и это непосредственно вплетается в героину трудового подвига: «Рационализм, который был востребован в эпоху первых пятилеток, оказался абсолютно непригодным для поэтизации труда в высоком сталинизме, который „поглощал“ технический дискурс, превращал „социалистический труд“ в магию, в своего рода „триумф воли“ » [Добренко 2007: 227]. Но, с другой стороны, в этих невыносимых условиях участники стройки обретают высший смысл жизни, раскрывают свои лучшие качества, а главный герой ощущает себя на пике самореализации. Подобные события и составляют содержание основной фабулы соцреализма (кинофильмы «Семеро смелых», «Карьера Димы Горина», «Комсомольск», «Высота», «Как закалялась сталь» и т. п.).

Как мы видим, эта концепция и идеология труда требует яркой и насыщенной эстетизации, рождающей у адресата чувство глубокой причастности к чему-то сакральному, прекрасному и возвышенному. Федорченко выбирает другой путь: он, с одной стороны, дает нам стилизацию старых художественных фильмов 1930-х годов с их идеологическим посланием, обрамленным эстетикой светлого, наивного, энтузиастического и чистого отношения к миру социалистического строительства. С другой стороны, он монтирует эти кадры и сцены с другими, снятыми совсем в другой эстетике — документов секретных служб, кадров любительской кинокамеры, скрытой съемки: то есть таких медиа объектов, которые не предназначены для публичного показа и лишены эстетической функции. *Возникает двойная оптика: мы видим одновременно и парадную сторону, и внутреннюю «кухню» системы. И*

эти взгляды дают нам информацию, подвергающую сомнению все, что мы видим. Это парадоксальный ход: оба взгляда — убедительны, каждый по-своему, но в столкновении они создают проблему, некую трудность восприятия и конкретного события, да и всей советской эпохи. Решение этой проблемы и есть главная задача, которую должен решить для себя зритель.

Контекст секретности, террора и государственной безопасности. *Органы безопасности — главный двигатель сюжета от начала и до финала, организатор художественной интриги фильма.* Идея космического полета, как известно, мотивирована в СССР, когда бы это ни происходило, интересами военно-промышленного комплекса и поэтому находится под курированием госбезопасности. С подготовкой к войне связана атмосфера абсолютной секретности и повышенной бдительности, дело происходит в 1937–1938 годах. Благодаря работе групп слежения сохранились свидетельства о том, что все эти люди были. Но в то же время роль спецслужб амбивалентна по отношению к исторической памяти. Они сохраняют истину, но они же и уничтожают ее: в истории остаются свидетельства уничтожения участников проекта, они, включая конструктора Федора Супруна, исчезают бесследно. Нам подробно показывают, как жгут пленки, буквально заметая следы. Логика такой амбивалентности понятна: победоносные успешные события получают гласную поддержку и включаются в символический капитал социалистического строительства, а неудачи, ошибки и провалы вычеркиваются из истории вместе с людьми, к ним причастными. Большой террор объясняется исследователями как симптом провалов гигантских планов индустриализации и коллективизации [Гудков 2004]. Компании против «вредителей», «диверсантов», поиски внутренних врагов должны были прикрасить неудачи политиков, управленцев, пропагандистов, экономические просчеты, развернуть мобилизационный проект от мотивации энтузиазмом к мотивации страхом. Именно поэтому нам понятно, почему Иван Харламов обречен остаться «неизвестным» героем: его подвиг, и прежде всего — его жизнь после полета, не только не нужны власти, но даже опасны. Девушка — медработник психиатрической больницы, где находится Иван на спецлечении, адекватно оценивает грозящую ему опасность, не отправляя его письма в вышестоящие органы. Власть нуждается в героях, но она избавляется от них, если они нарушают установленную картину мира. После кадров умерщвления оставшихся космолетчиков и преследования в течение многих лет Федора Супруна у нас не остается сомнений в том, как поступили бы с Иваном, если бы он нашелся.

Событие может быть подлинным, если оно доказано. Доказательная база обнаруживается в архиве ГПУ/НКВД, в километрах пленки слежки за всеми участниками проекта. *Архивы служб, чьи функции — государственная безопасность, секретны, и именно это вызывает доверие к хранимым документам.* И в советское время, а тем более в постсоветское, было хорошо известно о фальсификации в

официальной статистике, о том, что средствам массовой информации нельзя полностью доверять. Информация, идущая от власти к людям, была под подозрением или сомнением, так как слишком тесно была связана с идеологией, интересами правителей, враждующих группировок, наконец, зависела от конъюнктуры текущего политического момента. Но верилось, что где-то есть тайные хранилища настоящей, объективной правды, истины для посвященных, для узкого круга. Предполагалось, что власть дифференцирует информацию: одна — для всеобщего пользования, а другая — для себя: ведь должны же люди, которые управляют страной и принимают важнейшие решения, знать, как обстоит дело на самом деле.

То, что Федорченко сделал ставку на эти источники, очень важно, так как это существенно влияет на идею всего фильма. Представим себе, что режиссер пошел по пути, проложенному фильмами этого жанра до него. А это значит, что фальсифицированный полет на Луну стал бы по сюжету сенсацией, облетевшей все информационные агентства мира, о нем написали бы все советские газеты, главного конструктора и космолетчика наградили бы высшими правительственными наградами, пионеры бы в их честь называли свои отряды: ликование, победа над Западом, праздник, гордость за социалистическое отечество. Мы знаем, как это презентуется, по истории с успешным запуском первого спутника и первого космонавта. Именно такой ход был использован в фильме «Хвост виляет собакой» (США, 1997), где разыгранная в средствах массовой информации и телевидения вымышленная война с вымышленными террористами помогла в важной политической игре. Этот фильм разоблачал манипулятивные ресурсы власти, опирающейся на симулятивные способы трансляции. Собственно, и рождение жанра мокьюментари в начале 2000-х годов было вызвано неуклонно таявшим доверием обывателей к медиа как к носителю объективной информации, что является одной из сторон более «глобального процесса: обесценивания документа. Двадцатый век давал для этого бесконечное множество поводов. Знаменитые фотографии из горячих точек оказывались постановками. Душераздирающие дневники беженцев сочинялись от а до я в уюте буржуазных квартир. Фальсификация, подлог стали настолько привычными, что любая, самая дикая конспирологическая теория находит множество поклонников, и обыватель задается вопросом: а был ли, собственно, Холокост? А не подделали ли средневековые рукописи? А высадка на Луну — не удачная ли телепостановка? Традиционная картина мира более ненадежна» [Зельвенский]. То, что нам ничего неизвестно об этой космической операции в СССР в 1938 году через официальные исторические документы, действует на нас методом от противного, так как именно эти источники заинтересованы в искажении истинных фактов. Фильм Федорченко — не о манипуляции общественным сознанием в СССР с помощью машины пропаганды, так как власть выбирает противоположный путь — сокрытия и уничтожения свидетелей и следов. Событие космиче-

ского полета в контексте фильма — подлинное, а поведение власти направлено на то, чтобы изгнать его из публичной памяти.

Таким образом, опора на секретные источники работает на установку доверия, особенно в контексте открытия архивов КГБ после 1991 года. Для многих историков именно эти документы стали базой для описания действительных процессов, происходящих во всех сферах жизни: экономике, строительстве, производстве, науке, образовании, художественной культуре. Картина, открывшаяся в результате этих изысканий, поражает своим несоответствием той реальности, которая представала со страниц учебников и научных монографий советского времени. Протоколы допросов, доносы, справки, свидетельские показания — огромный объем документов, целью которых в большинстве случаев была как раз мистификация, создание преступления, которого не было. Но при этом, те же самые документы, прочитанные под другим углом зрения, становятся, невольно для их создателей, источниками для понимания и объяснения способа существования системы, работы машины государственного террора. Кроме того, дела подследственных, конфискованные при обыске личные вещи, книги, письма, дневники, рисунки, — часто это единственные следы их жизни, сгинувшей где-то в лагерях без места захоронения.

Контекст потомков, или взгляд из будущего.

Все, происходящее в фильме, рассказано некой группой наших современников, проделавших большую работу по восстановлению исторической истины и извлечения из забвения персонажей прошлого. Подобная деятельность имеет много адептов в нашем обществе, историки, краеведы, члены общественных организаций, волонтеры занимаются огромной работой памяти. Нам дано убедиться, какой огромный труд был проделан энтузиастами в поисках следов события и его участников. Эти люди — тоже главные герои фильма, хотя в основном — невидимые. В их пылкости проглядывает не только жажда истины, не просто любознательность, но, прежде всего, желание понять и по возможности примерить на себя судьбу этих людей. Об этом свидетельствует тщательная реконструкция ракеты и эксперимент с ее запуском: потомки хотят проверить подлинность того, что снято или записано, окончательно вынеся вердикт: это было. Они в точности, в кабинетных стенах, в границах небольшого учреждения, с горсткой энтузиастов, пытаются воспроизвести то, на что были потрачены огромные ресурсы, труд миллиона людей и движущая ими мечта. Контраст между историческими периодами, несоизмеримость мечты и проверки ее на реализуемость — назначение эпизодов с нашими современниками. Макет против реальной вещи, научный эксперимент — против жизни и смерти, расчет и любопытство — против утопии. Смысл финала с запуском макета очевиден: мини-ракета взорвалась, опыт не удался, истина так и не установлена, вопрос о том, был и ли не был полет на луну остался без ответа. Точнее — он остался предметом веры.

Контекст документальной мистификации.

Еще раз обращаем внимание на то, что в фильме Федорченко многие зрители увидели историю про манипуляцию сознанием: «Кинопрофессионалы, разумеется, догадаются сразу, что перед ними — типичный розыгрыш. Те же, кто уверяет, что не могут отличить реальную хронику от инсценированной, сами притворяются или плохо разбираются в кинематографе. Однако настоящей, остроумно придуманной и фантазийно исполненной мистификации, можно сказать, катастрофически не достаёт в фильме Федорченко. Он, как бывший документалист, добросовестно воспроизводит довольно банальные приёмы хроникального расследования исторических фактов, особенно неудачно монтируя современные цветные интервью с теми людьми, кто был причастен к полёту на Луну, будто бы состоявшемуся 16 марта 1938 года, и эпизоды, посвящённые поиску следов космонавта Ивана Харламова, который умудрился вернуться на Землю. Отдельные забавные находки в ретро-эпизодах... увы, не компенсируют впечатления, что тебя не столь уж «дико развели». Так — всего лишь попытались слегка надуть» [Кудрявцев 2009]. Последнее высказывание свидетельствует, что зрители основное удовольствие получают от чувства превосходства, удовлетворения от того, что не поддались розыгрышу, сумели разглядеть обман. Этот сегмент зрителей оценивает фильм с точки зрения представленных и обыгранных в нем возможностей мистификации, и это вполне в русле спроса на современную индустрию виртуальных развлечений, игр с симулякрами и удовольствия от визионерских эффектов.

Жанр мокьюментари, примененный к раннему советскому периоду, получает новые возможности, так как сама *«советская система постоянно занималась производством широкомасштабных иллюзий со значительной долей мистификации и фальсификации»* [Круглова 2009]. Эффективности процесса способствовала природа кинематографа как «фабрики грез». С. Эйзенштейн создал основы киноэстетики, в которой художественный образ и документальный факт соединяются. Кинофильмы «Октябрь» и «Броненосец Потемкин» сняты по принципу «как если бы некий анонимный оператор снял на пленку эти события» [Полевой 1996].

2. Трактовка жанра мокьюментари авторами фильма: проблема границы постмодернистской парадигмы.

Фильм «Первые на Луне» вполне поддается трактовке в контексте эстетики концептуализма — одного из самых влиятельных направлений искусства, рожденного в недрах постмодернизма. Легко обнаруживаются его признаки: создание симулякров — копий несуществующих объектов, несомненная ирония в ряде эпизодов (например, инструктаж пользователей камерой для слежки), представление о реальности как о тексте, в данном случае — советском кинематографическом метатексте. Но «реакции зрителей обсуждения на форумах заставляют сомневаться в чистоте постмодернистской ориентации авторов. На наш взгляд, их позиция обнаруживает, что постмодернизм

уже сделал свое дело, и теперь может умереть» [Круглова 22.09.2005].

Присутствие концептуалистской эстетики обнаруживается, прежде всего, в *проблематизации позиций автора и адресата*. «Адресату трудно понять текст не потому, что он сложно устроен (в этом отношении многие как классические, так и модернистские произведения искусства структурно и семантически сложнее, чем постмодернистские), а потому, что он сам вовлекается в игру, правила которой часто неизвестны ему до конца» [Круглова 22.09.2005]. Во время многочисленных обсуждений выявились зрители, которые испытали шок от того, что в титрах были указаны фамилии актеров, игравших «документальных» персонажей. Оказалось, что они воспринимали фильм неадекватно и почувствовали себя обманутыми. «Позиция автора также неустойчива: автор находится как бы на границе между внутри — и внеаходимостью, в промежутке между реальностями прошлого и настоящего, он еще принадлежит советскому дискурсу в пространстве своей памяти и личного опыта, но уже живет внутри иного культурного поля, где действуют другие правила» [Круглова 22.09.2005]. Между восприятием исторического документа и личной памятью находится медиум — просмотренные зрителями советские художественные фильмы, хроника и фотографии. «Персонажи «Первых на Луне» воспринимаются как герои кинофильмов 1930-х годов, и это неизбежно, так как в самом советском кинематографе хроника, документ, художественная условность и идеологический заказ так слились, что адресату, далекому от этого времени, невозможно уже отличить действительность от ее визуальной репрезентации» [Круглова 2009].

Таким образом, фильм Федорченко — о природе социальной мистификации и о судьбе культурных мифов: «Зрители, которые поверили в буквальность показанных событий как в исторически достоверное сообщение, оказались внутри советского мифа, а те, кто испытал эстетическое удовольствие от «розыгрыша», уверенно почувствовали себя вне его власти» [Круглова 22.09.2005]. *Вопрос, возникающий у зрителя: «было ли все показанное на самом деле?» становится основным предметом художественного осмысления.*

В традиционном режиме художественного восприятия вопрос доверия адресата к содержанию произведения искусства можно разделить на два варианта. К первому можно отнести произведения, условно трактуемые как реалистические. Они вызывают доверие потому, что «построены согласно типизации, это значит, что все показанное могло быть с очень большой долей вероятности» [Бранский 1999]. Изнутри этой эстетики факт полета на Луну не должен вызывать никаких сомнений только в том случае, «если его достоверность подтверждена другими, нехудожественными источниками» [Бранский 1999]. Второй вариант — произведения с откровенно заявленной установкой на игру и вымышленность — фикциональность. Система художественной условности должна быть опознана адресатом, и тогда факт полета на Луну будет оцениваться по законам художе-

ственного вымысла, и тогда степень его исторической достоверности перестанет быть важной.

Постмодернизм пытается найти некий третий путь между верой в истину-документ и подозрением в постоянных манипуляциях. Вооруженные постмодернистским скепсисом современные зрители не позволят больше себя обмануть никакими «великими иллюзиями», утопиями и несбыточными мечтами. «Но и постмодернистская реакция — не та, которая заложена авторами. На наш взгляд, в *стратегию творческого коллектива заложен принципиальный спор не только с наивной, но и с иронической и скептической позициями*. Перед нами не миф и не документ, а точное, правдивое повествование о том, что без мифа жизнь невозможна. Со «старых» киноплёнок перед нами предстают лица людей, освещенных верой в то, что все, что они делают, правильно, хорошо и необходимо» [Круглова 22.09.2005].

Авторы моделируют взгляд человека из нашей, постсоветской, современности, где произошла демифологизация советской системы, на мир людей, для которых миф и есть их жизнь. Происходит встреча двух оптик, настроенная на понимание, а не на разоблачение, и это позволяет увидеть советскую действительность стереоскопично. Благодаря этому у нас возникает избыточность видения: мы наблюдаем, но не судим. «Приемы хроникальности для того и нужны, чтобы обеспечить позицию невмешательства иной точки зрения и видимость отсутствия интерпретации. Но в то же время мы видим то, чего не замечают персонажи: слежку, которая ведется за ними, отравление газом, методы психиатров, о которых не писали в советской прессе. Мы видим и фасад мифа, и его изнанку. Это не значит, что мы умны и свободны, а люди той эпохи — наивные «винтики», просто мы живем после них, и наше преимущество проистекает из знания о том, чем все закончилось» [Круглова 22.09.2005].

Перед нами продуктивная попытка достижения художественной объективности после постмодернизма. Нам была поведана история о том, какие невероятные способности демонстрировали советские люди, чего они страстно хотели и как много могли. Цена этого — огромное напряжение человеческих ресурсов всей страны. Ответ на вопрос «что же было на самом деле» фильм дает, но для такого адресата, который способен понять чужую веру не только как заблуждение, а ее преданных адептов — не только как невинно обманутых людей. Авторами фильма нам дана возможность сохранить к этим людям уважение, несмотря на то, что мы не можем разделить их систему ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

- Бранский В. Реалистический идеал и метод // Бранский В. Искусство и философия. — СПб, 1999. — С. 251–262.
 Брюсов В. В ответ (1902) // В. Брюсов. Стихотворения, лирические поэмы. — М.: Московский рабочий, 1979.
 Гудков Л. Тоталитаризм как концептуальная рамка // Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997–2002 годов. — М.: НЛЮ, «ВЦИОМ-А», 2004.
 Добренко Е. Политэкономия соцреализма. — М.: Новое литературное обозрение, 2007.

Зельвенский С. Мocumentary: история вопроса // Сеанс. — № 32. Недостаточно реальности. — Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/>.

Круглова Т. А. Реализм и иллюзионизм // Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. — Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2005. — С. 310–318.

Круглова Т. А. Репрезентация или фальсификация: к проблеме «реалистичности» соцреализма // Урал. истор. вестник. / Рос. академия наук; Урал. отделение; Ин-т истории и археологии. — 2009. — № 1 (22).

Круглова Т. А. Прощай, постмодернизм! // СК — Новости. — 22.09.2005. — № 12 (215).

Кудрявцев С. Документальная мистификация. — 11.03.2009. — Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/review/906827/>.

Мамфорд Льюис. Миф машины. Техника и развитие человечества / пер. с англ. Т. Азаркович, Б. Скуратов (1 глава). — М., 2001 // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. — 25.06.2010. — Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/>.

Мокьюментари. — Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/article/2198557/>.

Полевой В. Реалии, утопии и хамеры искусства 20 века // Москва/Берлин. 1900-1950: Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино. — Москва; Берлин; Мюнхен, 1996. — С. 15–20.

Обсуждение на форуме. — Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/5044/forum/>.

REFERENCES

Branskiy V. Realisticheskiy ideal i metod // Branskiy V. Iskusstvo i filozofiya. — SPb, 1999. — S. 251–262.

Bryusov V. V otvet (1902) // V. Bryusov. Stikhotvoreniya, liricheskie poemy. — М.: Moskovskiy rabochiy, 1979.

Gudkov L. Totalitarizm kak kontseptual'naya ramka // Gudkov L. Negativnaya identichnost'. Stat'i 1997–2002 godov. — М.: NLO, «VTsIOM-A», 2004.

Dobrenko E. Politekonomiya sotsrealizma. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.

Zel'venskiy S. Mocumentary: istoriya voprosa // Seans. — № 32. Nedostatochno real'nosti. — Rezhim dostupa: <http://seance.ru/n/32/>.

Kruglova T. A. Realizm i illyuzionizm // Sovetskaya khudozhestvennost', ili Neskromnoe obayanie sotsrealizma. — Ekaterinburg: Gumanitarnyy universitet, 2005. — S. 310–318.

Kruglova T. A. Rerezentatsiya ili fal'sifikatsiya: k probleme «realistichnosti» sotsrealizma // Ural. istor. vestnik. / Ros. akademiya nauk; Ural. otdelenie; In-t istorii i arkhologii. — 2009. — № 1 (22).

Kruglova T. A. Proshchay, postmodernizm! // SK — Novosti. — 22.09.2005. — № 12 (215).

Kudryavtsev S. Dokumental'naya mistifikatsiya. — 11.03.2009. — Rezhim dostupa: <https://www.kinopoisk.ru/review/906827/>.

Mamford L'yuis. Mif mashiny. Tekhnika i razvitie chelovechestva / per. s angl. T. Azarkovich, B. Skuratov (1 glava). — М., 2001 // Elektronnaya publikatsiya: Tsentr gumanitarnykh tekhnologiy. — 25.06.2010. — Rezhim dostupa: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/>.

Mok'yumentari. — Rezhim dostupa: <https://www.kinopoisk.ru/article/2198557/>.

Polevoy V. Realii, utopii i khamery iskusstva 20 veka // Moskva/Berlin. 1900-1950: Izobrazitel'noe iskusstvo, fotografiya, arkhitektura, teatr, literatura, muzyka, kino. — Moskva; Berlin; Myunkhen, 1996. — S. 15–20.

Obsuzhdenie na forumе. — Rezhim dostupa: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/5044/forum/>.

Данные об авторе

Татьяна Анатольевна Круглова — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский гуманитарный институт, Уральский федеральный университет им. Первого президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620075, Россия, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: tkruglova@mail.ru.

About the author

Tatjana Anatolievna Kruglova, Doctor of Philosophy, Professor, Department of Philosophy History, Philosophical Anthropology, Aesthetic and Culture Theory, Ural University for the Humanities, Ural Federal University (Ekaterinburg).

УДК 791.43.03
ББК Щ374.0,4

ГСНТИ 17.07.25

Код ВАК 10.01.08

Л. М. Немченко
Екатеринбург, Россия

МОКЬЮМЕНТАРИ: СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМОВ А. ФЕДОРЧЕНКО И М. МЕСТЕЦКОГО)

Аннотация. Рассматриваются особенности жанра «мокьюментари» как жанра, возникшего на границе игрового и неигрового кино. Смысл и назначение «мокьюментари» лежат в самой природе кино, которое развивалось и как точное следование реальности, документу (линия Люмьеров), и как аттракцион (линия Мельеса). И в том, и в другом случае кино обладает возможностями имитации реальности. Мокьюментари представляет собой имитацию документа, поэтому рассматривается как вариант художественной провокации.

В западно-европейском и американском кинематографе жанр мокьюментари приобретает популярность в середине прошлого века, что совпало с техническими возможностями производства фальсификаций, в первую очередь, медийных, следствием чего стала распространяться подозрительность к документу как таковому.

В отечественном кинематографе жанр начинает развиваться в 90-е гг. прошлого века в контексте переоценки советской идеологии и мифологии. В статье исследуются и общие, и особенные черты жанра, характерные для отечественного фильма.

Анализ семантики и прагматики фильмов Алексея Федорченко и Михаила Местецкого осуществляется на основе культурологического и киноведческого анализа.

Исследуемый материал важен и для понимания эвристичности особого жанра кино, и для формирования установки на критическое отношение к любому нарративу.

Ключевые слова: кинофильмы; мокьюментари; российское киноискусство; российские кинорежиссеры.

L. M. Nemchenko
Ekaterinburg, Russia

PSEUDO-DOCUMENTARY: SEMANTICS AND PRAGMATICS (BASED ON A. FEDORCHENKO'S AND M. MESTETSKY'S FILMS)

Abstract. The article is devoted to the genre of pseudo-documentary, often referred to as «mocumentary», that appeared on the border of fiction and non-fiction films. The meaning and purpose of «mocumentary» lies in the very nature of cinema. There were two lines in the history of cinema — Lumiere's line as a strict adherence to reality and Méliès' line, when the film is understood as an attraction. Mocumentary is a version of the art of provocation and, in fact, it can simulate reality. «Mocumentary» is a version of the art of provocation.

Popularity of «mocumentary» in the Western cinematography grew in the middle of the previous century, which happened at the same time there appeared technical possibilities of the production of fraud in the media, the consequence of which is to spread suspicion on the document itself.

In Russia this cinema genre begins to develop in the 90-ies of the XXth century in the context of the reassessment of the Soviet ideology and mythology. The article explores both general and special features of the genre characteristic of the national film.

The analysis of semantics and pragmatics of Alexey Fedorchenko's and Mikhail Mestetsky's films is carried out on the basis of culturological and cinematic analysis.

The studied material is important for understanding the heuristics of a special genre of cinema, and for the creation of a critical attitude to any narrative.

Keywords: films; mocumentary; Russian cinematography; Russian film directors.

«Документом в кино становится все, что угодно»¹

Разделение кино на игровое и документальное (линии Люмьеров и Мельеса) всегда носило относительный характер. Возникнув как техническая возможность воспроизводить «какое угодно пространство», «пространство виртуальной сочетаемости, воспринимаемое как локус чисто возможного» [Делез 2004: 168–169], кино преследовало разные цели: от предельной точности, объективности в репрезентации реальности до конструирования воображаемых миров. При этом фильмы всегда оставались таким «изображением видимого, при котором воспроизведенный образ на уровне восприятия оказывается практически неотличим от самой видимой реальности, при котором воспроизведенный образ на уровне восприятия оказывается практически неотличим от самой видимой реальности» [Аронсон

2003: 62]. В результате, как замечает Аронсон, «не имеет значения, документальный фильм мы смотрим или художественный» [Аронсон 2003: 62], ибо документом может в результате стать и «то, чего не видит глаз» [Вертов 1966: 53]. Иными словами, кино превращает в документ не только архивные фотографии, записи, но и любое изображение, которое со временем выполняет функцию архивации видимого (к примеру, Москва в игровом фильме А. Роома «Третья Мещанская» или Париж Годара). Самый радикальный защитник документального кино Дзига Вертов писал, что в кино «исходным пунктом является использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство» [Вертов 1966: 53], киноглаз видит то, «чего не видит глаз» [Вертов 1966: 75]. Таким образом, кино, по определению, больше, чем человеческое видение, документальным становится все то, что зритель принимает через ощущение подлинности.

¹ Аронсон О. Метакино. М.: «Ад Маргинем», 2013. С. 62.

На особую чувственность эффекта документального указывает Зара Абдуллаева: «эффект документального — в игровых и документальных фильмах — связан с особой чувственностью самопроявляющейся «физической реальности», которую Э. Кракауэр называл «реальностью кинокамеры». Иначе говоря, той реальности, которая как бы лишена авторского вмешательства или, напротив, предполагает новые отношения между реконструкцией (воспоминаний, событий) и вымыслом». [Абдуллаева 2011: 64].

И игровое и документальное кино могут пользоваться одними и теми же методами конструирования реальности — использование хроники, интервью, устных свидетельств, авторитетных мнений. Последнее представлено Вуди Алленом в фильме «Зелиг», когда он для создания эффекта убедительной документальности мокьюментари начал фильм титром: «создатели этого документального фильма выражают благодарность...», потом шли кадры хроники, а потом на экране появилась Сьюзен Зонтаг. Апелляция к научным данным сбила, в свою очередь, с толку советских телезрителей в 1991 году во время известной программы Сергея Курехина и Сергея Шолохова «Ленин — гриб». Любопытно, что не привыкшие еще к фейковым новостям ленинградские коммунисты отнеслись к передаче серьезно и пришли жаловаться в обком партии. Сергей Шолохов рассказывал, что «нагоняй от старых большевиков получила заведующая отделом идеологии обкома партии Баринаова. На следующий день после эфира к ней пришли и спросили: правда ли, что Ленин — гриб? Она сказала: «Неправда». Большевики возмутились: «Как же! А вчера по телевизору сказали, что гриб». На что госпожа Баринаова выдала сакраментальную фразу: «Он не гриб, потому что млекопитающее не может быть растением»». [Шолохов].

Мокьюментари как художественная провокация

Жанр мокьюментари означает дословно «документальную подделку», от (англ. mock «подделывать», «издеваться») + documentary «документальный»). Мокьюментари — это своеобразная рефлексия о двойственной природе кино, которое, с одной стороны, есть имитация реальности, а с другой, сама кинореальность зачастую замещает реальность физическую (мы говорим «лебешевский пейзаж», березы Урусевского и т. п.). В мокьюментари отражаются особенности и киноусловности, и киноправды. Попадая под воздействие кинореальности, субъект восприятия зачастую не отдает себе отчета, что перед ним лишь преобразованный поток света, из которого рождается кинореальность. Вот на этом эффекте «заражения» работает «мокьюментари».

Желание представить подделку документа в виде киноправды опирается на игровую природу искусства, в целом, и на его провокативную природу, в частности. Если семантически мокьюментари работает с корпусом традиционных текстово-документов (фотография, хроника, интервью), то прагматически жанр направлен на удивление воспринимающего, фильм заставляет с подозрительностью отнестись к предложенным псевдодокументам,

дает возможность получить удовольствие от изобретательности автора фальсификации. Известный фотограф и медиафилософ Валерий Савчук отмечал: «Артпровокация, возможно, на сегодняшний день, самый действенный способ воздействия на художественный процесс. Мало того, что она даёт импульс к сопротивлению, движению, она удивительным образом несёт в себе, я бы сказал, артпозитив» [Савчук].

Мокьюментари как провокативное действие всегда направлено на установленный порядок, регламентированный каноном или традицией, вносящее хаос в сложившиеся структуры. В провокативном способе общения автор предполагает наличие определенных установок воспринимающего, с ними он и «работает», нарушая важнейшее условие традиционной художественной коммуникации, когда «объект должен отличаться или поразительностью, или необычностью, или новизной для субъекта, но он должен быть своего рода «знакомым незнакомцем»...» [Еремеев 1971: 181]. Необычность, новизна — необходимое, но недостаточное условие для провокации, для нее (провокации) нужна активная реакция публики, которая может происходить и на уровне индивидуального изумления / оскорбления, и в режиме коллективных действий (суды над художниками, общественные кампании).

Мокьюментари находится в одном семантическом и прагматическом рядах со скандалом, троллингом, эпатажем, о чем говорят названия публикаций: «Троллинг в театре: мелкое хулиганство или художественный прием?» [Крымов], «От скверны к профанации. Оксана Мороз о мокьюментари» [Палванзаде].

Жанр мокьюментари на сегодняшний день имеет свою историю². Однако при всем многообразии и непохожести произведений, решенных как мокьюментари (к примеру, «Зелиг» Вуди Аллена и «Первые на луне» Алексея Федорченко), мы можем выделить некоторые приемы конструирования жанра: во-первых, использование настоящих архивных фото и видеоматериалов, стилизация под архивные материалы, во-вторых, наличие стилистики репортажа с приглашением реальных персонажей, в-третьих, апелляция к авторитетным экспертам (реальным или вымышленным).

Основными приемами смыслообразования жанра являются абсурдизация и деконструкция. Все эти стратегии основаны на явном или скрытом пародировании исследуемого явления, прагматикой которого является установление дистанции «фамильярной близости» (Бахтин). При провокативном пародировании, характерном для мокьюментари, «...стирается повседневно-онтологическая граница между игрой и серьезным делом... ликвидируется безопасная дистанция между фантазией и действительностью, становится зыбко-неопределенным соотношение между серьезным и блефом» [Слотердайт 2001: 16].

Провокация мокьюментари распространяется в поле прагматики художественного текста как нару-

² См. Зельвенский С. Mocumentary: история вопроса // Сеанс. 2007. [Электронный ресурс]. <http://seance.ru/n/32/mocumentary/mocumentary/> (дата обращения 22.02.2018)

шение системы ожиданий воспринимающего субъекта, производимое автором. Как замечает Дмитрий Крымов, «провокация в первую очередь бьет на эмоцию — человек начинает чувствовать себя обиженным, а то и оскорбленным. Но когда эмоции остынут, на смену им придет размышление. О себе, о жизни» [Крымов].

Как замечает Е. Хохлова, мокьюментари конструируется с помощью диссонанса между содержанием и формой, смысл и назначение которого «привлечь внимание зрителя, заставить подумать над тем, что правда, а что нет, иными словами, пробудить критическое отношение к тому, что ему говорят и показывают» [Хохлова 2013].

Мокьюментари, демифологизируя документы, воспроизводит и конструирует современные мифы. Работа с мифами снимает оппозицию правды / вымысла, ибо миф не предполагает сомнения по поводу предложенной истории или способа ее объяснения.

Предметное поле мокьюментари находится в пространстве прошлого и настоящего, при этом настоящее и прошлое представлено как не реальное, фальсифицированное, но возможное.

Мокьюментари как сотворение мифа — «Первые на луне» и «Ноги атавизм»

В 2005 году на Свердловской киностудии режиссером Алексеем Федорченко был снят фильм «Первые на луне». С одной стороны, перед нами попытка вернуться к исторической правде на основе архивных киноматериалов, помеченных грифом «секретно», с другой — реализованный опыт социальной мистификации, отсюда и обида некоторых зрителей на автора, ибо они так верили в происходящее на экране, а фамилии актеров в титрах эту веру разрушили. Известно, что даже Алексей Герман, художник, создавший наиболее достоверные фильмы о советском времени, не всегда мог отличить хроникальный документ от его фальсификации.

Предложенный режиссером материал лежит в пространстве дискурса история / кино, и то, и другое — результаты теоретического конструирования, основанного на фактах. Как только факт становится предметом рефлексии (научной / художественной), он попадает в поле воображаемого, здесь и начинается процесс мифологизации. Фильм демонстрирует амбивалентность мифа, а фестивальная судьба фильма — его собственную амбивалентность, то есть на международных и отечественных кинофестивалях «Первые на луне» номинировался и получал награды и как художественный (игровой) фильм, и как документальный. В фильме соединились две линии кинематографа — люмьеровская, ориентированная на факт, физическую реальность, приносящая радость узнавания, присутствия здесь и сейчас, и мельесовская, творящая волшебную реальность в павильоне, заставляющая удивляться изобретательности трюков, доставляющая удовольствие от обмана. Каждая из этих линий выработала определенный код доступа, задавала адресату свой режим восприятия, свои алгоритмы расшифровки художественной информации. В фильме А. Федорченко рамки ни того, ни другого послания однозначно не определены, поэтому после просмотра

остается странное ощущение дезориентации. Отсутствие однозначности (было / не было) дает возможность находиться и внутри, и снаружи мифа. Автор определил жанр, в котором он работал, как жанр «документальной фантастики», тем самым предложил новый режим прагматики художественного объекта. Прагматическое поле фильма вызывает ряд вопросов, определяющих сегодня позицию современника по отношению к советскому прошлому. Какое прошлое мы для себя конструируем? Что из прошлого вытесняем и не признаем? Для чего мы конструируем прошлое? Как и для чего отбирается и конструируется то, что мы по привычке считаем проверенными фактами? Там, где, казалось бы, воображаемому уже давно нет места, Федорченко его воссоздает.

Документ в кинематографе традиционно присутствует в виде хроники — фактов, визуализирующих историко-культурный хронотоп. В истории кинематографа мы знали разные варианты сосуществования хроники (как важнейшего элемента документального кино) и игрового постановочного материала. Как правило, хроника работала для усиления достоверности, для придания эпичности отдельно взятой истории, как заявка на ретроспекцию. Она работала на ответственность авторской позиции, задавала интонационное поле подлинности и серьезности. Мы знали документализм хроникальный (Д. Вертов, Э. Шуб), документализм игровой (С. Эйзенштейн), документализм лирический (М. Ромм).

В фильме А. Федорченко мы имеем дело с пониманием относительности достоверности хроникального изображения прошлого. Сегодняшняя реальность такова, что любое изображение (образ) даны как бы заранее, образы растиражированы, поэтому все практически узнаваемо. Любая претензия на оригинальность сталкивается с клишированным, узнаваемым воображаемым. На узнаваемом режиссер конструирует хроникальное повествование, причем делает это настолько правдоподобно, что в документальности предложенных материалов трудно усомниться. И дело здесь не в сегодняшних технических возможностях кино (фильм принципиально снимался ручной камерой), а в конструировании такой реальности, которая бы воспринималась как абсолютно достоверная, а там, где достоверность не подкреплялась научными фактами, режиссер сумел создать текст, отличающийся в высшей степени художественной объективностью, не оставляющий сомнений, что именно так и должно было произойти. Прием хроникальности нужен был режиссеру для обеспечения позиции невмешательства (для документалиста позиция вполне традиционная). Повествование ведется от лица оператора НКВД, что само по себе настраивает на серьезную доверительную интонацию, ибо органы не шутят. В советской иерархии профессий «специальные товарищи» выполняли функции не просто властные, они еще и владели тайной информацией, были своеобразными жрецами. Таким образом, объективность показанной информации удваивается, т. к. она исходит из уст приближенного к верховной власти и подкрепляется видеорядом, снятом камерой оператора — энквэдэшника, который замечает: «Все, что было, должно

быть снято, а то, что снято, значит, было». Киноглаз оператора отсылает нас к конструкциям «Человека с киноаппаратом», но только с той разницей, что все снимается не для фиксации радости бытия, пафоса созидания, позиция снимающего здесь иная: вся реальность предстает как объект наблюдения представителя власти. Итак, когда автор конструирует миф изнутри, он прибегает к знакомой хронике с узнаваемыми веселыми лицами героев марша энтузиастов, а когда занимает позицию вневременности, эти же доверчивые, простодушные лица превращаются в пронумерованные объекты наблюдения. Таким образом, мы оказываемся свидетелями двух правд, исходящих из сконструированной под хронику кинореальности. Эта мастерски реконструированная и одновременно сконструированная хроника (классический образец симулякра) делает фильм занимательным, мы становимся свидетелями творения мифа, а миф не нуждается в верификации, тем более, что с экрана на нас нацелены старинные книги, чилийская газетная хроника 1938 года, киноархив ГУВС НКВД.

Если посмотреть на фильм неиспорченным теорией взглядом, то мы получим историю создания в Советском Союзе первого отряда космолетчиков, историю запуска космического аппарата, на борту которого находился первый советский космолетчик Иван Харламов, происходило это все аж в 1938 году. Если не брать во внимание то, что в это время не было еще реактивных двигателей, то все остальное совершенно реально вписывается в модель модернизации советского государства. Дерзость и одержимость советского человека, способного преодолеть природные законы, — известный факт. Сама советская действительность строилась по законам невозможного, поэтому логично предположить, что было все так, как показано (безотносительно к полету на луну). Естественно, что связь с ракетой была потеряна, отряд уничтожен, документы либо пропали, либо тоже уничтожены, но кое-какие свидетельства остались. Чудом уцелел бывший военный летчик, член первого отряда советских космолетчиков Ханиф Фаттахов. Кстати, большое количество чудес опять-таки вполне вписывается в советский дискурс, конструируемый в фильме. Ханиф работает бутафором в зоологическом музее, создает движущиеся модели насекомых, оспаривая тем самым хорошо известное положение о том, может ли летать тот, кто рожден ползать. Вот так и советский человек, жаждущий полета, будет раздавлен властью. Это положение не декларируется, а изображается. История уничтожения космолетчиков — свидетелей крушения ракеты — рассказана и показана Ханифу перед детской экскурсией в его музей. Замечательно, что есть дети, но сколько тех, кто уже никогда не узнает этой радости, в частности, героиня Надя Светлая, которую отравят как свидетеля неудачного полета. Если в первой части фильма Ханиф выступает главным свидетелем, то во второй он сам многое узнает из предложенных ему автором архивных материалов (вспомним, что и Ханиф — актер, и архивы сочинены). Сам жанр воспоминаний провоцирует игру достоверного и

мифологического, т. к. любые мемуары содержат момент субъективности. Ханиф Фаттахов, сыгранный двумя актерами Анатолием Отрадным и Алексеем Славниным, вносит какую-то шемящую интонацию исповедальности в рассказы о молодости, героическом прошлом, преданной дружбе. В его устах история об Иване Харламове (актер Борис Власов), снабженная единственной детской фотографией, звучит предельно правдиво, т. к. в ней присутствуют и Туркестан, и спортивные достижения, и успехи в освоении воздушного пространства страны, и любовь к Наде Светлой. Надя Светлая (актриса Виктория Ильинская) — тоже из отряда космолетчиков, о которой все было сказано в другом советском фильме: «Студентка, комсомолка, спортсменка и просто красавица!».

Мифологические мотивы фильма звучат не столько в проблематичности самого полета в 1938 году, сколько во второй половине фильма, где происходит возрождение и возвращение героя И. Харламова. Естественно, мифологический герой, как и мечта (фильм заканчивается песней на стихи В. Брюсова о мечте), живут вечно. Здесь надо отдать должное авторам сценария, которые изобрели массу вариантов последующей жизни героя: его видели и в Монголии, и в Китае, и на экзотических островах Азии. Однако на Родине он оказывается пациентом психиатрической лечебницы, что опять-таки звучит очень убедительно. Героическое прошлое — вызов норме, поэтому временным местом прописки героя становится психиатрическая лечебница. Рассказы медсестры из психиатрической клиники, подкрепленные видеоматериалами допросов, вновь демонстрируют правду отношений между советскими людьми. Из ее рассказов формируется образ волевого человека, готового к любым испытаниям, стремящегося найти правду (чего стоят письма под диктовку в ЦК партии). Подвиг как норма жизни — вот модель поведения советского человека, поэтому и муж у медсестры будет полярником, иначе и представить себе невозможно. Вера в чудо как важнейшая антропологическая характеристика советского человека «рифмуется» с такими феноменами культуры, в которых чудо является обязательным элементом. В частности, в фильме таким феноменом является цирк. Цирк — последнее место, где видели Ивана, именно в цирке он продолжал свою героическую линию человека-богатыря. Семантика цирка оправдывает логику невозможного, ибо в цирке возможно все.

Миф в фильме не только рассказывается, он изобразительно доказывается режиссером, оператором и художником. Бинарность мифа в фильме дана параллельным существованием черно-белого и цветного. Черно-белый документ (пусть смонтированный) и воспоминания (всегда в цвете) никогда не меняются местами, создавая строгую архитектуру фильма. Фильм гармоничен интонационно: исповедальность не сентиментальна, хроника без пафосного восторга и соцартовского стеба. В фильме, как и в мифе, практически нет лирических мотивов, пару раз они создаются исключительно камерой оператора А. Лесникова (перехваченные взгляды вращаю-

щихся на центрифуге Харламова и Светлой и стилизация под любительскую съемку пикника отряда космонавтов), взгляд не задерживается на бытовых подробностях, так на материале предполагаемого эпизода 1938 года конструируется эпическое большое пространство и время.

Алексей Федорченко вместе со сценаристами Александром Гоноровским и Рамилем Ямалаевым рассказали грустную историю, в которой люди предстают объектами наблюдения, т. е. слежки, в которой человеческая жизнь низводится до уровня насекомых, уничтожаемых с помощью дезинфекции. Постановочные кадры обретают силу документа. Таким же документом времени является человек, редуцированный до отдельно взятой функции, например, до функции работать. Тогда тело превращается в нечто стальное (кадры с кузнецом Пименовым, голова которого сливается с изготавливаемыми им втулками), железное (о метафорике металла в тоталитарной культуре написано было много), даже череп советского человека (про «вместо сердца — пламенный мотор» мы уже знали) предлагается усовершенствовать, дабы он мог вынести столкновение с автомобилем. Отправить ракету на луну — дерзкий технический эксперимент, таким же объектом эксперимента оказываются и герои фильма. Самых здоровых и преданных проверяют на выносливость, засовывают в камеры, поливают ледяной водой, делают душевнобольными. Душевнобольных закаляют трудотерапией, лечат инсулином, влажным оберыванием, вновь закаляют. Метафорой советской истории становится топка паровоза, вполне реально, с узнаваемым котелом, который не дает рукам своим отдыха, ибо процесс создания необратим, а человеческий материал всегда под рукой.

Таким образом, фильм, заявленный как документальное расследование запуска на луну космического корабля, превратился в факт самосознания отечественной истории.

Если Федорченко скрывает позицию автора, интонации его фильма предельно серьезные, то Михаил Местецкий предлагает зрителю стать свидетелем создания 10-минутного документального фильма. В этой открытой позиции приглашения зрителя к сотворчеству заложена доля иронии, снижающая пафос расследования. Местецкий сам выступает в роли режиссера-документалиста, раскрывающего тему «высоты / величия и экспериментальных позывов (лже)ученых, ставших жертвами властного бизнеса» [Абдуллаева 2012].

«Ноги — атавизм» — деконструкция жанра биографии. Герой фильма — профессор Пахомов, проводивший экспериментальные операции в СССР по удлинению человека. Ежедневная работа с человеческими конечностями, неудачное вытягивание китайцев, приход к власти высокого Ельцина, и, как следствие, прекращение финансирования проекта привели Пахомова к нетривиальному выводу: «Ноги — это атавизм». Его открытие совпало со сменой лидера страны, рост которого не велик. Пахомов предложил ряд доказательств того, что главная беда всего человечества — это ноги, именно они являются причиной многих болезней. Единственным спо-

собом продлить жизнь людям является ампутация нижних конечностей. Как настоящий ученый-экспериментатор, профессор Пахомов ампутирует ноги, в первую очередь, себе. Бескорыстный ученый не подозревает, что его гипотеза об экономии пространства, средств, создании условий безопасности (ноги — источник травм) столкнется с экономическими интересами бизнеса. Послеоперационная история Пахомова — это история борьбы «Всероссийского Обувного Союза», который видит в исканиях профессора угрозу национальной идентичности, с хирургами.

Деконструкция ностальгических отношений к СССР у Местецкого идет через абсурдизацию последних. Фильм пародирует все советские штампы создания героической биографии, доводя их до абсурда, показывает железную необходимость жертвы для идеологического мобилизационного проекта. Местецкий работает со стереотипами массового постсоветского сознания, где телевизор, паранаучные открытия, наличие конспирологических расследований, вера в заговор и мафию составляют содержание жизни.

Искусство обладает способностью проверки на жизнеспособность прошлого, настоящего и будущего. Игровая, имитационная природа искусства дает возможность безболезненно снять накопившиеся противоречия, обнаружить новые, создавая вокруг них дискуссионное поле. Мокьюментари, нарушая, вопрошая, опрокидывая, высмеивая, абсурдизируя, вызывает к активности публики, приглашая ее к сотворчеству и рефлексии.

ЛИТЕРАТУРА

- Абдуллаева З. Постдок: игровое / неигровое. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 480 с.
- Абдуллаева З. Be happy. «Песня механической рыбы», реж. Ф. Юрьев; «Дорога на», реж. Т. Игуменцева; «Ноги — атавизм», реж. М. Местецкий // Искусство кино. — 2012. — № 8. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2012/08/be-happy-pesnya-mekhanicheskoy-ryby-rezh-f-yurev-doroga-na-rezh-t-igumentseva-nogi-atavizm-rezh-m-mestetskij> (дата обращения: 28.01.2018).
- Аронсон О. Метакино. — М.: Ад Маргинум, 2003. — 264 с.
- Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. — М.: Искусство, 1966.
- Делез Ж. Кино: Кино 1. Образ — движение; Кино 2. Образ — время: пер. с фр. — М.: Ад Маргинем, 2004. — 624 с.
- Еремеев А. Ф. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Свердловск, 1971. — Ч. 2–3.
- Зельвенский С. Mocumentary: история вопроса [Электронный ресурс] // Сеанс. — 2007. — Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/> (дата обращения: 22.02.2018).
- Крымов Д. Троллинг в театре: мелкое хулиганство или художественный прием? — Режим доступа: <http://www.teatral-online.ru/news/12418> (дата обращения: 28.01.2018).
- Палванзаде Ф. От скверны к профанации: Осана Мороз о мокьюментари. — Режим доступа: <https://syg.ma/@furqat/ot-skvierny-k-profanatsii-oksana-moroz-o-mokiumientari>.
- Савчук В. Неавангардная культурная столица. — Режим доступа: <http://www.intelros.ru/subject/figures/valeriy-savchuk/13585-neavangardnaya-kulturnaya-stolica.html> (дата обращения: 29.01.2018).

Слотердайк П. Критика цинического разума / пер. с нем. А. В. Перцева. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001.

Хохлова Е. В. Мокьюментари: синтез документального и художественного (на примере романа Дж. Барнса «Артур и Джордж») // Вестник Нижегородского университета им. И. Н. Лобочевского. — 2013. — № 6 (2). — С. 296–300. — Режим доступа: http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778_2013_-_6-2_unicode/72.pdf (дата обращения: 22.02.2018).

Шолохов С. Ленин и грибы. — Режим доступа: <http://interviewmg.ru/869/> (дата обращения: 22.02.2018).

REFERENCES

Abdullaeva Z. Postdok: igrovoe / neigrovoe. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. — 480 s.

Abdullaeva Z. Be happy. «Pesnya mekhanicheskoy ryby», rezh. F. Yur'ev; «Doroga na», rezh. T. Igumentseva; «Nogi — atavizm», rezh. M. Mestetskij // *Iskusstvo kino*. — 2012. — № 8. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2012/08/be-happy-pesnya-mekhanicheskoy-ryby-rezh-f-yurev-doroga-na-rezh-t-igumentseva-nogi-atavizm-rezh-m-mestetskij> (дата обращения: 28.01.2018).

Aronson O. Metakino. — М.: Ad Marginum, 2003. — 264 s.

Vertov D. Stat'i. Dnevnik. Zamysly. — М.: Iskusstvo, 1966.

Delez Zh. Kino: Kino 1. Obraz — dvizhenie; Kino 2. Obraz — vremya: per. s fr. — М.: Ad Marginem, 2004. — 624 s.

Eremeev A. F. Lektsii po marksistsko-leninskoy estetike. — Sverdlovsk, 1971. — Ch. 2–3.

Zel'venskiy S. Mocumentary: istoriya voprosa [Elektronnyy resurs] // Seans. — 2007. — Режим доступа: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/> (дата обращения: 22.02.2018).

Krymov D. Trolling v teatre: melkoe khuliganstvo ili khudozhestvennyy priem? — Режим доступа: <http://www.teatral-online.ru/news/12418> (дата обращения: 28.01.2018).

Palvanzade F. Ot skverny k profanatsii: Osana Moroz o mok'yumentari. — Режим доступа: <https://syg.ma/@furqat/ot-skvierny-k-profanatsii-oksana-moroz-o-mokiumientari>.

Savchuk V. Neavangardnaya kul'turnaya stolitsa. — Режим доступа: <http://www.intelros.ru/subject/figures/valeriy-savchuk/13585-neavangardnaya-kulturnaya-stolica.html> (дата обращения: 29.01.2018).

Sloterdayk P. Kritika tsinicheskogo razuma / per. s nem. A. V. Pertseva. — Екатеринбург: Izd-vo Ural'skogo un-ta, 2001.

Khokhlova E. V. Mok'yumentari: sintez dokumental'nogo i khudozhestvennogo (na primere romana Dzh. Barnsa «Artur i Dzhordzh») // Вестник Нижегородского университета им. И. Н. Лобочевского. — 2013. — № 6 (2). — С. 296–300. — Режим доступа: http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/19931778_2013_-_6-2_unicode/72.pdf (дата обращения: 22.02.2018).

Sholokhov S. Lenin i griby. — Режим доступа: <http://interviewmg.ru/869/> (дата обращения: 22.02.2018).

Данные об авторе

Лилия Михайловна Немченко — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, департамент философии, Уральский гуманитарный институт, Уральский Федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620075, Россия, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: lilit99@list.ru.

About the author

Lilia Mikhailovna Nemchenko, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy History, Philosophical Anthropology, Aesthetic and Culture Theory, Ural University for the Humanities, Ural Federal University (Ekaterinburg).

ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

УДК 821.161.1-3(Распутин В.)
ББК 83. Ш33(2Рос=Рус)6-8,4

ГСНТИ 17.01.13

Код ВАК 10.01.01

С. Р. Смирнов
В. Я. Иванова
Иркутск, Россия

ГОД РАСПУТИНА (научное сообщество к 80-летию писателя)

Ключевые слова: международные научные конференции; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

S. R. Smirnov
V. Ya. Ivanova
Irkutsk, Russia

YEAR OF RASPUTIN (the scientific community to the 80 anniversary of the writer)

Keywords: international scientific conference; Russian literature; Russian writes; writing.

Юбилей выдающегося иркутского писателя научным сообществом отмечался с небывалым размахом: с июня по ноябрь 2017 года состоялось четыре конференции, три из них проходили с участием зарубежных ученых. Вероятно, этому способствовала в немалой степени «соборность» личности и творчества В. Г. Распутина, объединившая ученых России и зарубежья. Как известно, идею соборности писатель активно пропагандировал на протяжении многих лет своей жизни.

Конференции проходили в Москве, Санкт-Петербурге и на родной земле писателя — в Иркутске.

Особенностью первой международной встречи, проходившей в июне 2017 года в Иркутске, было то, что она соединила судьбы и творческое наследие двух выпускников филологического факультета Иркутского государственного университета — Валентина Распутина и Александра Вампилова. На конференции были рассмотрены творческие судьбы В. Распутина и А. Вампилова как равномасштабные явления.

«Постановочный репортаж» из студенческой юности, прошедшей бок о бок с Распутиным и Вампиловым, представил профессор ИГУ, академик Российской академии естествознания Н. С. Коноплев. В конференции приняли участие ученые из Германии, Польши, США. С монологом о современном прочтении В. Распутина и А. Вампилова и их месте в русской литературе выступил писатель Олег Павлов (Москва).

В рамках конференции «Валентин Распутин. Правда памяти» (сентябрь — октябрь 2017 г.), проходившей в Музее В. Г. Распутина (Иркутск), обсуждались не менее важные проблемы: архетипы и мотив памяти в произведениях В. Г. Распутина, память жанра, воспоминание как формообразующий и творческий принцип в прозе писателя, традиционные ценности русской литературы и их наследование, константы художественной картины мира писа-

теля, связь его произведений с русской религиозной философской мыслью.

Вполне закономерными были включение в программу конференции открытия мультимедийной экспозиции Музея В. Г. Распутина и презентации электронного словаря «Народное слово Валентина Распутина», созданного профессором Г. В. Афанасьевой-Медведевой и доцентом Т. Д. Романцовой в рамках Гранта Президента Российской Федерации в области культуры и искусства. Мультимедийная экспозиция «Время Валентина Распутина» посвящена биографии писателя и включает в себя интерактивное генеалогическое древо рода Распутиных.

На конференции выступили с докладами ученые из Китая, Москвы, Санкт-Петербурга, Калининграда, Барнаула, Горно-Алтайска, Красноярска, Улан-Удэ, Иркутска.

Всероссийская научно-практическая конференция «Творческое наследие и нравственные уроки Валентина Распутина» в Литературном институте им. А. М. Горького (ноябрь 2017 г.) проходила в атмосфере воспоминаний о писателе.

В докладах Е. Ю. Сидорова, В. П. Смирнова писатель предстаёт человеком молчаливым, печальным, скромным, но при этом обладающим особым даром воздействия на слушателей. «Молчание» писателя в поздние годы, в том числе в документальном фильме «Река жизни», расценивалось как знак его отношения к современной российской действительности.

В. А. Карпов рассказал о Шукшинских чтениях, где В. Г. Распутин, размышляя о «веществе» совести, держал внимание сорока тысяч слушателей. Позднее молчание писателя во многом объясняется ответом: «А кому читать-то?» и болью от ощущения ненужности своего труда. Воспоминаниями о писателе поделился и В. А. Сачков, кинооператор и фотограф, снимавший документальный фильм «Река жизни» вместе с режиссёром С. В. Мирошниченко.

Научные изыскания А. Ю. Большаковой, Н. В. Ковтун, Т. А. Касаткиной органично вплелись в диалог о писателе. Полемический аспект осмысления творчества В. Г. Распутина в современной критике раскрыла А. Ю. Большакова. Доклад Н. В. Ковтун «“Дорога к храму...”: как ее видит автор и персонажи» раскрыл духовные искания героев в прозе В. Г. Распутина. Т. А. Касаткина в своем выступлении сделала акцент на непросто соединении мифопоэтического и христианского в творчестве В. Г. Распутина. За древней заговорной молитвой в повести «Прощание с Матёрой», по мнению исследователя, открывается целостный мир дохристианских верований русского народа.

А. Н. Варламов в докладе «Зона затопления в произведениях М. М. Пришвина, Ю. П. Казакова, В. Г. Распутина» включил повесть «Прощание с Матёрой» в ряд произведений русской литературы XX века — М. М. Пришвина «Осударева дорога» и Ю. П. Казакова «Старики», что расширило круг предшественников писателя в изображении мотива затопления с лежащим в его основе библейским текстом. Типологическое соотнесение «Распутин — Пришвин» и «Распутин — Казаков» открывает новые аспекты изучения творчества писателя.

А. В. Жучкова, О. В. Митрофанова, А. В. Игнатъева, Е. В. Дьячкова обратили внимание слушателей на проблемы продолжения духовных традиций В. Г. Распутина в творчестве современных писателей, на сохранение интереса к его прозе, а также на особенности восприятия современными читателями творчества классика, на женственное начало как ведущее, на роль природы в рассказе «Что передать вороне?».

Многоаспектность тематики докладов на конференции в Литературном институте им. А. М. Горького подтверждает актуальность изучения прозы В. Г. Распутина и обнаруживает интерес исследователей к личности писателя, его духовному облику как возможности увидеть что-то новое в прозе. Образ автора произведений неотделим от самого творчества и так же значим для культуры, как и его литературное творчество.

Международная научная конференция «Творческое наследие и нравственные уроки Валентина Распутина» прошла в рамках VI Санкт-Петербургского международного культурного форума (ноябрь 2017 г.). Секцию «Художественный мир Валентина Распутина» вел Д. П. Бак (Москва). Научный сотрудник Музея В. Г. Распутина В. Я. Иванова (Иркутск) обратила внимание на исток литературного творчества писателя — книгу «Человек с этого света», отметившую в 2017 году 50-летие. Первые рассказы В. Г. Распутина объединены темой человека и мотивом одиночества. Обрыв социального времени в контексте ситуации одиночества главных героев открывает каждому из них «свое» время. Личное, биографическое время отделяет первые литературные произведения В. Г. Распутина от исторического и социального времени в его журналистике. С. С. Имхелова (Улан-Удэ) предметом своего исследования выбрала авторскую рефлексию писателя. Известный распутиновед выделила в рассказе «Вниз и вверх по течению» образ старика из сна

главного героя, в рассказе «В непогоду» — общение рассказчика с предками, в рассказе «Видение» — рассказчика как образ открытой авторской рефлексии.

В докладе А. И. Куляпина (Барнаул) основное внимание было направлено на семантику и метафоры топосов, одежды в повести «Последний срок». А. Вавжинчак (Польша) раскрыл архетипическую природу женских образов в поздней прозе писателя. По мнению ученого, В. Г. Распутин в этом периоде творчества отстаивает традиционный образ женщины, согласный с ее природой, и изображает возвращение женщины к ее предназначению. И. И. Плеханова (Москва) предложила неожиданный ракурс рассмотрения прозы писателя: «Валентин Распутин — поэт», определяя лирическое как ведущее начало творчества. Исследователь убеждена, что мистериальное чувство слова писателя, его обостренное отношение к слову, устремленность к идеалу, пророческое начало, мелодика слова и текста, авторский диалект, авторская рефлексия характеризуют поэзию прозы В. Распутина. В подобном научном аспекте — поэзия нового типа — И. И. Плеханова видит перспективный путь развития распутиноведения.

Две секции — «Духовно-нравственные проблемы в творчестве В. Г. Распутина» и «Валентин Распутин и современники» — вела Н. В. Ковтун (Красноярск). С сообщением «Духовный путь человека в поэтике и этике В. Г. Распутина» выступила А. А. Митрофанова (Санкт-Петербург). Распутиновед обратила внимание на цельность творчества писателя в эволюции его героев от первых произведений (Лёшка в рассказе «Я забыл спросить у Лёшки...») до образов монахов на Афоне (очерк «На Афоне»). «Путь» в докладе рассматривается как константа русской культуры, связанная с христианской верой, и как сквозной мотив, как восхождение к Богу, получивший сюжетобразующую функцию в поэтике писателя. С. Н. Есин (Москва) рассказал о своих встречах с В. Г. Распутиным. Особенно проникновенно прозвучали его слова о чуткой совести В. Г. Распутина, отзывчивости и ответственности за человека. А. В. Игнатъева (Санкт-Петербург) представила доклад на тему «О Вечно Женственном в творчестве В. Г. Распутина». Исследователь обратила внимание на «охранительную» функцию материнства в прозе писателя.

Выступление А. Г. Гачевой «Творчество Валентина Распутина в контексте русской религиозно-философской мысли» (Москва) вызвало дискуссию. Исследователь убедительно и глубоко раскрыла связи прозы писателя с русской философией. Проблемным оказался ключевой для темы доклада вопрос: читал ли В. Г. Распутин в юности или в период написания своих произведений труды русских религиозных мыслителей, запрещенных в то время, или они были прочитаны «постфактум»? Личная библиотека В. Г. Распутина в Музее писателя свидетельствует о том, что писатель их читал. В дискуссии прозвучала актуальная задача подготовки Музеем В. Г. Распутина каталога всей библиотеки писателя.

Открытиями в области русско-американских научных связей был наполнен доклад Джеральда Майкельсона (США), организовавшего поездку

В. Г. Распутина в Америку, где писатель читал лекции на тему «Сибирская русская литература» студентам университета Канзас Сити. Джеральд Майкельсон переписывался с В. Г. Распутиным более тридцати лет и является (вместе со своей женой) переводчиком его книг.

А. А. Корольков (Санкт-Петербург) рассказал о знакомстве с писателем, о встречах, переписке, дружбе семьями. Интересны воспоминания о совместной поездке в Тобольск, общих друзьях — семье Цветовых. Н. С. Цветова (Санкт-Петербург) обратила внимание на особое отношение писателя к слову. Ключевой для анализа была избрана статья В. Г. Распутина «Что в слове, что за словом?». П. Е. Фокин (Москва) ввел в научный обиход тексты двадцати трёх писем М. Е. Козловской, с которой В. Г. Распутин познакомился в Вене в 1985 г. (Эти письма были переданы Государственному музею

истории российской литературы им. В. И. Даля на выставке в Вене 11 сентября 2017 года). Личная переписка писателя с зарубежным русскоязычным автором вносит дополнительные оттенки в отношении Распутина к происходящему в России.

Все юбилейные научные конференции обозначили как традиционные, так и новые аспекты изучения творчества писателя. Внимание исследователей к истокам творчества писателя, к значению авторской рефлексии, к семантике метафор, к прозе как поэзии особого типа, к духовному пути героев как сюжетобразующему мотиву, к онтологическому смыслу слова писателя, а также раскрытие связи творчества и русской религиозной философии, введение новых фактов биографии, штрихов к портрету духовного облика классика русской литературы открывают новые пути распутиноведения.

Данные об авторах

Сергей Ростиславович Смирнов — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры новейшей русской литературы, факультет филологии и журналистики, Институт филологии, иностранных языков и медиакоммуникации, Иркутский государственный университет (Иркутск).

Адрес: 664025, Россия, г. Иркутск, ул. Ленина, 8.

E-mail: srsisu@yandex.ru.

Валентина Яковлевна Иванова — кандидат филологических наук, кандидат культурологии, научный сотрудник экспозиционного отдела «Музей В.Г. Распутина» Иркутского областного краеведческого музея; доцент кафедры новейшей русской литературы факультет филологии и журналистики, Институт филологии, иностранных языков и медиакоммуникации, Иркутский государственный университет (Иркутск).

Адрес: 664011, Россия, г. Иркутск, ул. Свердлова, 20.

E-mail: i_valya@mail.ru.

About the authors

Sergey Rostislavovich Smirnov, Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Modern Russian Literature Department, Faculty of Philology and Journalism, Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communication, Irkutsk State University (Irkutsk).

Valentina Yakovlevna Ivanova, Candidate of Philology, Candidate of Cultural Studies, Researcher of the Department of Irkutsk Regional Museum of Local History «The Museum of V.G. Rasputin»; Associate Professor of Modern Russian Literature Department, Faculty of Philology and Journalism, Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communications, Irkutsk State University (Irkutsk).

УДК 378.016:821.161.1(091)
ББК Ш33(2Рос=Рус)512р

ГСНТИ 17.09.91

Код ВАК 10.01.01

А. Г. Маслова

Киров, Россия

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА**КАК ФЕНОМЕНАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ****(Рецензия на учебник: Пашкуров А. Н. История русской литературы XVIII века: учебник: в 2 ч. / А. Н. Пашкуров, А. И. Разживин. М.: ФЛИНТА: Наука, 2017. 408 с.; 536 с.)**

Ключевые слова: история русской литературы; литературный процесс; феноменология русской словесности; литературные жанры; литературные стили; вузовские учебники; рецензии.

A. G. Maslova

Kirov, Russia

RUSSIAN LITERATURE OF THE 18th CENTURY**AS A PHENOMENAL ARTISTIC AND PHILOSOPHICAL EXPERIMENT****(Review of a textbook: Pashkurov A. N. History of Russian Literature of the 18th Century: textbook: in 2 p. / A. N. Pashkurov, A. I. Razzhivin. M.: FLINTA: Nauka., 2017. 408 p.; 536 p.)**

Keywords: Russian literature history; literary process; phenomenology of Russian literature; literature genres; literary styles; university textbook; review.

Обновленное содержание учебника по истории русской литературы XVIII века, созданного учеными А. Н. Пашкуровым и А. И. Разживиным и вышедшего в 2017 году в издательстве «Наука» ООО «ФЛИНТА», гармонически сочетает традиции академических вузовских учебников по истории литературы и новые тенденции, формирующиеся в современной методической науке. Структура учебника выдержана в соответствии с принятыми в вузовской программе разделами: введение, проблемы периодизации, общая характеристика отдельных периодов, литературных направлений и жанров, монографическое исследование творчества отдельных поэтов и писателей. Каждая из глав предваряется эпиграфами, актуализирующими основные идеи раздела, и завершается списком литературы, в котором представлены учебники, учебные пособия, справочники, продолжающиеся научные серии, монографии, научные статьи и другие виды изданий, обращающиеся к исследованию вопросов, затронутых в разделе. Учебник содержит также наглядные обобщающие схемы, сжато представляющие наиболее значимые элементы содержания учебной дисциплины.

Новым по сравнению с предыдущими вузовскими учебниками в рецензируемом пособии является реализованный авторами феноменологический подход к анализу литературного процесса и творчества отдельных писателей. Так, весь XVIII век в России — это «век-интрига», «век-праздник» и одновременно «век-парадокс», «век-трагедия», а сама литература XVIII столетия рассматривается как феноменальный художественно-философский эксперимент, нередко приводящий к неожиданным для самих участников эксперимента результатам и открытиям. Творчество каждого из писателей предваряется размышлениями о феномене его таланта, феномене его творческого мировидения, основой формирования которого оказывается взаимодействие и непредсказуемые сцепления разнообразных куль-

турно-исторических, биографических, психологических, эстетических и прочих факторов.

Во введении авторы учебника предупреждают о существующих в отношении русской литературы XVIII столетия мифах, которые будут развенчаны в процессе более глубокого анализа литературного процесса, и о необходимости отказаться от однозначных трактовок тех или иных явлений, так как главной особенностью литературы указанного столетия оказывается её «двойственность», обусловленная одновременным присутствием в авторском сознании канонов жанра / направления и индивидуальной эстетической мысли. Именно такой принцип «двойственности» реализуется при анализе общих закономерностей развития русской литературы XVIII столетия.

Затрагивая во введении проблему теоретического осмысления литературного процесса XVIII века в литературоведческой науке, авторы учебника описывают основные научные подходы и методы изучения русской литературы этого периода, называют имена ведущих исследователей XIX–XXI вв. и указывают на существование с середины XX столетия трех научных школ: петербургской, московской и поволжской. На наш взгляд, следовало бы включить в этот список и представителей регионов Зауралья (из ученых этого региона упоминается только А. В. Петров).

В разделе «Литература начала XVIII века» авторы учебника в первую очередь уделяют внимание характеристике разнообразных жанров: в прозе — гистория, путевые записки мемуарного характера, ораторские жанры, в поэзии — словоприношения и «приветства», канты, песни, любовная лирика, в драматургии — нравоучительные, исторические, так называемые «государственные» пьесы, «маскерадные действия», трагедокомедии. Закономерно более детальное обращение к творчеству Феофана Прокоповича, внесшего неоспоримый вклад в формирова-

ние новой жанрово-тематической системы и создание теории литературы нового типа.

Раздел «Классицизм» предваряется вводными замечаниями о философских, идеологических и эстетических принципах, лежащих в основе ведущего художественного метода, определявшего литературный процесс в России в середине XVIII века. Особое внимание уделяется разностороннему и глубокому анализу жанровой системы, сложившейся в русской литературе изучаемого столетия. Актуальным, с нашей точки зрения, является выделение трех групп ведущих жанров не в разрезе классицистической иерархии (высокие, средние, низкие), а по тематико-стилистическому принципу: жанры воспитания — сатира, басня, эпистола, комедия; жанры «высокого идеала» — ода, трагедия, эпическая поэма; жанры лирического «я» — элегия, идиллия, песня. Раздел, посвященный подробному анализу каждого из жанров и их разновидностей, представляется весьма значимым, так как без осмысления специфики каждого жанра сложно говорить об индивидуально-авторских особенностях творчества того или иного поэта. Этот раздел служит основным фундаментом для дальнейшего монографического анализа творчества ведущих писателей XVIII столетия: А. Д. Кантемира, В. К. Третьяковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова. Стремясь представить творчество ведущих писателей русского классицизма более многогранно, авторы учебника не дают подробного анализа отдельных произведений, а выявляют вклад писателей в развитие тех или иных жанров и в расширение образно-тематического богатства русской поэзии, прозы и драматургии. Кроме того, следуя обозначенной в одном из предваряющих учебник эпиграфов задаче — «обращаться и к тем писателям, которые стоят на втором и даже на третьем плане» [ч. 1: 3], внимание уделяется, с одной стороны, творчеству представителей особой панегирической литературной школы Ломоносова — Н. Н. Поповского и Г. Н. Теплова, с другой — говорится о последователях Сумарокова, и отдельный раздел посвящен характеристике творчества В. И. Майкова. Также авторы учебника уделяют внимание характеристике творчества И. С. Баркова и Н. П. Николева.

Первая часть учебника завершается разделами, в которых дается характеристика просветительской деятельности Н. И. Новикова, а также новых в последней трети XVIII столетия тенденций в драматургии («прелатительное направление», утверждение жанра комической оперы) и прозе (творчество М. Д. Чулкова).

Вторая часть учебника открывается теоретическим разделом, посвященным осмыслению термина «просветительский реализм» и феномена реализма XVIII века, в основе которого лежат, с одной стороны, постулаты просветительской идеологии, с другой — художественные принципы типизации и «дидактического аллегоризма» и «открытость влиянию (в синхронии и диахронии) других литературных направлений» [т. 2: 21]. Авторы пособия находят новые подходы к характеристике известных произведений А. Н. Радищева, Д. И. Фонвизина и И. А. Кры-

лова и стремятся более широко осветить другие, менее известные стороны творческого таланта писателей. Плодотворным, на наш взгляд, является определение сквозных проблем и ключевых эстетических принципов, лежащих в основе большинства произведений того или иного писателя и отражающих его мировоззренческую позицию. В особом параграфе исследуется феномен жанра «высокой комедии», и в контексте этого жанрового феномена анализируются драматургические произведения Фонвизина, в том же контексте рассматривается и пьеса В. В. Капниста «Ябеда». Завершается раздел параграфом, посвященным анализу итогов русского просветительского реализма, обнаружившего свое закономерное развитие в последующие десятилетия.

Отдельный крупный блок второй части учебника связан с освещением теоретических подходов к таким художественным феноменам последней трети XVIII — начала XIX века, как сентиментализм и предромантизм. Особое место отводится характеристике ведущих жанров: идиллии как жанра мировоззрения, выражающего мечту писателя-сентименталиста о гармоничном «золотом веке» и нравственной чистоте человеческой души, и баллады как жанра, отражающего предромантическое мировосприятие, существенными свойствами которого являются трагедийность и фантастика. Характеризуя различные этапы русского сентиментализма, анализируя феномены готической литературы и классицизма, авторы учебника обращаются как к подробному анализу творчества Н. М. Карамзина, так и к определению вклада в развитие русской литературы данного периода многих других писателей. Особые разделы посвящаются анализу творчества Н. А. Львова, М. Н. Муравьева, Г. Р. Державина.

В заключении подводятся итоги: выявляются основные достижения, ведущие закономерности и диалектические противоречия литературного процесса, основные идеологемы, в русле которых развивалась русская литература в XVIII столетии.

Как видно из приведенного обзора содержания основных разделов учебника, литературный процесс XVIII столетия анализируется широко и многосторонне. Следует отметить и то, что русская литература рассматривается в контексте общеевропейского литературного процесса, при этом учитывается влияние национальных особенностей и индивидуальных авторских эстетических и идеологических позиций. Авторы пособия отказываются от принципа характеристики литературы как явления, представленного отдельными именами и единичными произведениями, стремятся осмыслить творческий потенциал различных литературных фактов в их диалектическом единстве и непрерывном взаимодействии.

С одной стороны, попытка охватить большое количество имен, представить творчество писателей как можно шире, обратиться к малоизученным произведениям и литературным фактам должна приветствоваться, так как авторам учебника удастся показать вклад каждого из писателей в развитие русской литературы, оценить их влияние на последующий литературный процесс. С другой стороны — нередко возникает ощущение размытости содержания,

слишком сложной структурированности учебника, что вряд ли может способствовать успешному пониманию и усвоению учебной дисциплины студентами, в особенности — бакалаврами. Некоторые из разделов, включенных в учебник, на наш взгляд, более уместны в качестве исследовательских разделов научных монографий: например, глубокий анализ прозаических произведений Д. И. Фонвизина [ч. 2: 69–84] или анализ писем Н. А. Львова как творческой лаборатории писателя [ч. 2: 389–392].

Досадным недостатком издания является несовпадение указанных в разделах ссылок на определенные схемы с номерами этих схем в приложении. И, на наш взгляд, очень неудобно при работе с первой частью пользоваться приложением, расположенным во второй части учебника. Было бы неплохо распределить схемы по соответствующим томам.

В целом появление нового учебника по истории русской литературы XVIII века, учитывающего достижения современной литературоведческой науки, весьма своевременно и актуально. Особо важно то, что учебник может использоваться с целью более углубленного изучения русского литературного процесса магистрантами и аспирантами. Учебник может быть полезен молодым ученым, обращающимся к исследованию общественных и культурных явлений русской жизни в XVIII веке, так как в нем обозначены существующие в современной науке проблемы, вызывающие дискуссии и требующие дальнейшего изучения, предложены обширные списки литературы по различным направлениям анализа литературного процесса.

Данные об авторе

Анна Геннадьевна Маслова — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, факультет филологии и медиакоммуникаций, Вятский государственный университет (Киров).

Адрес: 610020, Россия, г. Киров, ул. Преображенская, 41, корп. 11.

E-mail: ag.maslova@mail.ru.

About the author

Anna Gennadievna Maslova, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Literature and Methods of Teaching, Faculty of Philology and Media Communication, Vyatka State University (Kirov).

УДК 82.0
ББК ШЗ0

ГСНТИ 17.82.09

Код ВАК 10.01.08

Е. А. Подшивалова
Ижевск, Россия

САМОСОЗНАНИЕ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ

(Рецензия на книгу: **Зенкин С. Н. Теория литературы. Проблемы и результаты: учебное пособие для магистрантов и аспирантов. М.: НЛЮ, 2018. 362 с.)**

Ключевые слова: теория литературы; рецензии.

E. A. Podshivalova
Izhevsk, Russia

SELF-AWARENESS OF SCIENCE ON LITERATURE

(Review of a textbook: **Zenkin S. N. Theory of Literature. Problems and Results: Textbook for Master's Degree Students and Post-graduates. M.: NLO, 2018. 362 p.)**

Keywords: literature theory; review.

«Теория литературы» С. Н. Зенкина, представленная автором как учебное пособие для магистрантов и аспирантов, и по содержанию, и по объему не укладывается в рамки обозначенного жанра. В книге картографированы наиболее продуктивные идеи литературной науки и по сути подведены итоги и обозначены перспективы ее развития. При этом теоретико-литературное знание впервые предстало в целостности и единстве, не разделенным на отечественную и зарубежную парадигмы.

Процесс самосознания стал крайне актуальным для российского литературоведения последних лет по нескольким причинам. Освобождение отечественной филологической мысли от изоляции в конце 1980-х годов послужило притоку новых идей, импортированных из европейской и американской науки, и позволило через их призму взглянуть на литературный процесс, освоить новые подходы к художественному тексту. Это, безусловно, продвинуло вперед российское литературоведение, изменило представление о его статусе в ряду других гуманитарных наук. Но по мере накопления заимствованных методологических знаний происходила ревизия и собственного теоретического багажа. Обнаружилось, что идеи формальной школы 1920-х годов, русской антропологической философии, советского структурализма, системно-субъектного анализа не только органично вписываются в развитие западной филологической мысли, но в чем-то и продуцировали ее развитие. Безусловно, перед учеными встала задача уяснить, как сегодня функционирует ставший общим поток литературоведческого знания. И, наконец, еще одной важной причиной для начавшегося на рубеже столетий процесса саморефлексии науки является ее уже достаточно солидный возраст. Как и в любом процессе жизнедеятельности, в развитии литературоведения есть этапы расцвета и упадка, накопления мыслительной энергии и пассионарного ее выброса. Литературоведение в XX веке прошло период своего классического развития и начинающийся сегодня новый этап его пути требует интеллектуальной перезагрузки. Все это делает научную монографию (так обозначим жанр

рецензируемого труда) С. Н. Зенкина крайне востребованной и актуальной.

Отличие этой работы от традиционных учебников по теории литературы состоит в том, что ее автор не стремится описать все дефиниции, с которыми имеет дело создатель художественных текстов, и весь инструментарий, которым должен владеть их исследователь, а сосредотачивается на фундаментальных проблемах науки, на интеллектуальных конструкциях, выработанных литературоведением.

Книга начинается с обзора дискурсов о литературе, в число которых входят *критика*, *филология* и *поэтика* (*теория литературы*). Дифференциация этих понятий важна для С. Н. Зенкина с методологической точки зрения. Он пишет, что «Наука должна (...) задумываться о своих собственных пределах (...), выяснять свои границы, внешние связи, которые могут затем отражаться в связях внутренних» (с. 12). Ученый стремится избежать слова «литературоведение» в силу его неточности и неудобства для концептирования. Выделенные дискурсы о литературе он именует общим термином «наука о литературе».

Критику как вид аналитического мышления о литературе вслед за Ж. Старобинским С. Н. Зенкин разделяет на четыре группы в зависимости от функции. «Критика — 1» оценивает литературную деятельность, отделяет художественные тексты от нехудожественных; «критика — 2» (филология) определяет эстетическую ценность текстов, исходя из выбора их существующих вариантов; «критика — 3» (поэтика, теория литературы) обогащает художественный текст интерпретациями; «критика — 4» подвергает отбору не тексты, их варианты и версии, а критические интерпретации.

Описав развитие филологии XIX–XX веков, С. Н. Зенкин делает вывод о том, что она повторяет путь критики: «Начав с глубокой озабоченности языком, его внутренним строением и его основополагающей функцией в составе национальной культуры, она затем постепенно отходит от языковых проблем» (с. 25).

Связав формирование науки о литературе с подъемом интегральной филологии в XX веке, уче-

ный акцентирует внимание на современном этапе ее развития, изменившем взгляд на литературную эволюцию (которая начала мыслиться как взаимодействие и преобразование функциональных систем) и на предмет исследования (которыми зачастую стали синхронические модели, отражающие единовременное состояние литературы).

Классифицируя дискурсы о литературе, С. Н. Зенкин подчеркивает их зависимость от исторического развития не только науки, но и самой литературы. Это наглядно проявляется, например, в описании трансформаций классической риторики, не совпадающей по предмету и методам изучения с неориторикой. В дискурсе теории литературы он выделяет две практики работы со словом — поэтику и герменевтику — и утверждает, что деятельность этого дискурса укоренена в самом устройстве литературы, склонной к самометаописанию. Судьба теории литературы, по мнению ученого, драматична из-за неустойчивости ее статуса: из сферы науки она стремится выйти в общественно-политическую сферу или в сферу литературы как таковой.

Закономерно следующей дефиницией, привлеченной внимание С. Н. Зенкина, явилась литература. Методологически плодотворным для выявления ее сущности, по мнению ученого, стало понятие литературности, которым оперировал Ц. Тодоров. Оно гетерогенно и может определяться разными критериями: конкретно-лингвистическими (Р. Якобсон), абстрактно-эстетическими (Р. Барт). Исследования Ю. М. Лотмана позволили ученому добавить еще один критерий к определению литературности — «закрытый и открытый текст». Первый сигнализирует о целостности литературного явления (тексте), второй — о вариативной долитературной словесной деятельности (фольклор), либо серийной (дискурс). Опираясь на исследования Ю. Н. Тынянова, С. Н. Зенкин показывает динамическое взаимодействие литературного ядра и периферии, а также значение литературного быта для формирования самого явления литературы.

Из наблюдений ученого становится ясно, что статус литературы, как и теории литературы, по существу не определен: «Литература говорит обо всем, взаимодействует со всеми видами социальной практики и определить ее специфику в этом взаимодействии оказывается критически сложной задачей» (с. 84).

Завершив разговор об изучающих литературу научных дисциплинах и о ней самой, С. Н. Зенкин переходит к дефинициям, которыми обозначается устройство литературного текста (автор, читатель, текст, жанр, стих, стиль, рассказ). Но исследователя интересуют не определения этих понятий, а динамика их концепирования, сложившаяся в науке благодаря методологически разнородным подходам. Он сосредотачивается на описании этих подходов, что позволяет высветить вектор движения исследовательской мысли.

Категории *автор* и *читатель* предстают в книге как своего рода бинарная оппозиция, особым образом репрезентируемая в структуре текста, а за его границами позволяющая выстроить две истории литературы — традиционную и еще пока не создан-

ную, мыслимую в качестве проектной модели литературной науки.

Описывая категорию *автор*, С. Н. Зенкин излагает концепции Р. Барта, М. Фуко, Ю. М. Лотмана, П. Бурдьё и М. М. Бахтина. Он фиксирует, что автор для Барта — исторически относительное понятие, у которого есть начало и конец в большом времени существования литературы. М. Фуко интересуется автор в социальном аспекте, как лицо, связывающее текст с окружающим миром. Ю. М. Лотман и П. Бурдьё обращаются к проблеме писательской биографии: первый — в ее проекции на самоценную автономную творческую деятельность, второй — на литературу как подсистему социума. М. М. Бахтин сосредотачивается на эстетической внутритекстовой функции автора. Разграничивая биографического автора (писателя) и внутритекстового (автора как категорию эстетическую), С. Н. Зенкин, к сожалению, оставляет без внимания вопрос о формах выражения авторского сознания в произведениях различных литературных родов и жанров. А это, как известно, наиважнейший эстетический маркер «внутреннего» автора, позволяющий выявить характер художественного мышления «внешнего» автора. Не случайно в работе «Из наблюдений над терминологией М. М. Бахтина» Б. О. Корман описал весь спектр значений слова *автор*, которые использовал ученый, и показал, как с семантикой этого понятия связана концепция монологического и полифонического романа.

Учитывая идеи А. Компаньона, С. Н. Зенкин далее ставит проблему авторства и интенции. По его мнению, автор и его намерение, выраженное в тексте, призваны «служить критерием, позволяющим отделить приемлемые толкования текстов от неприемлемых» (с. 103). В разговоре об интенции закономерно всплывает категория *читатель*. Авторская интенция ничем не должна отличаться от читательской: «они на равных борются за осмысление текста и могут даже подменять одна другую» (с. 103).

Обращаясь к работам А. Компаньона, Р. Барта, Р. Ингардена, В. Изера, Х. Р. Ясусса, Ю. М. Лотмана, С. Н. Зенкин описывает категорию *читатель*, имеющую, как и категория *автор*, две ипостаси — затекстовую и внутритекстовую. Читатель рассматривается не только в качестве эстетический параллели автора, но и как антагонист последнего, ибо «Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» (Р. Барт).

С. Н. Зенкин акцентирует внимание на оформившемся в современной науке понятии имплицитного читателя, «имеющего знаковую природу» и «фокусирующего в себе смыслы и языки текста». Считаю необходимым заметить, что в отечественном литературоведении 1970-х гг. проблема читателя являлась частью проблемы автора (см. работы И. В. Егорова, Б. О. Кормана, В. Ш. Кривоноса, Ю. М. Лотмана, В. В. Прозорова, В. И. Чулкова) и позволяла осмыслить художественный текст как эстетически завершенную систему (См.: Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. С. 314–334), а это в свою

очередь продвигало науку к обретению самоидентификации. С. Н. Зенкин показывает, как в эти же годы проблему читателя начало решать западное литературоведение. Внимание уделялось способности реципиента заполнять лакуны в фикциональном мире и тем самым не только улавливать в структуре текста интенцию автора, но и трактовать произведение, опираясь на собственный культурный опыт. Данный ракурс рассмотрения читателя позволяет науке в дальнейшем поменять технику толкования текста, перейти от автора к читателю. Последний, имея различный культурный багаж, может проявить себя как конгениальный автору субъект восприятия или же как «субъект вольной культурной игры, не связанный никакими обязательствами перед интерпретируемым текстом» (с. 337).

Следующее понятие — *текст* — описывается С. Н. Зенкиным в основном через концепции Ю. М. Лотмана, Ж. Дерриды, Ж. Женетта. Естественным оказывается вопрос о парадигматических и синтагматических пределах текста. Отсюда внимание к соотношению понятий «текст», «фрагмент», «архитекст», «произведение», «авантекст», «паратекст» и к новым подходам — интертекстуальному анализу, генетической критике.

Если проблема текста у сегодняшнего литературоведения практически не вызывает вопросов, то проблема *жанра* по-прежнему оставляет их множество. С. Н. Зенкин показывает, что наука, стремясь определить понятие жанра, с древних времен идет двумя путями — таксономии и герменевтики. При этом таксономическая схема Ж. Женетта рассматривается как итог систематизированных идей Аристотеля. Автор монографии показывает, что оба подхода к проблеме жанра продуктивны до определенного предела. Современная литература, строящаяся на смешении жанров, ломает логичные схемы, поэтому Н. Фрай сочетает оба подхода. С. Н. Зенкин показывает, что современная наука разграничивает жанры дискурса и жанры текста (Н. Фрай, Ж.-М. Шеффер), и это до определенной степени позволяет решить проблему. Жанровые определения применяются не к текстам, а к сюжетам, тематическим типам дискурсов. М. М. Бахтин выделяет понятия речевого жанра и памяти жанра. Исходя из жанрового состояния современной литературы, С. Н. Зенкин делает вывод: «...теория жанра — не то, чтобы устаревшая проблема (...) но это проблема прежде всего литературы и культуры прошлого» (с. 175). Однако последняя не перестанет быть объектом внимания науки, а следовательно, вновь обратит к себе внимание ученых.

Работы Ю. Н. Тынянова, Б. М. Эйхенбаума, В. М. Жирмунского, Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана, К. Ф. Тарановского и М. Л. Гаспарова послужили С. Н. Зенкину основанием для описания динамики и семантики *стиха*. Он показывает, как складывалась русская теория стиха и как ученые связывают технику стихосложения и семантику.

Понятие *стиль* представлено в основном через концепции зарубежных ученых, сведенные к двум типам — монистической, где стиль рассматривается как оценочная категория, и плюралистической, где

он мыслится дескриптивным явлением. С. Н. Зенкин замечает, что «...объективная классификация стилей противостоит их более субъективной герменевтике» (с. 197). Он характеризует лингвистическую и риторическую концепции стилей. В лингвистике стиль рассматривается как коннотативная подсистема языка, а языковой предпосылкой риторической концепции стиля служит синонимия. В данной главе обращает на себя внимание описание динамики используемых в литературе фигур речи, которая отражает изменение представлений о художественности.

Следующая глава посвящена *рассказу* не как жанру, а как проблеме повествовательности в литературе. Начинается она с описания «чистого» рассказа, который, с точки зрения В. Бенямина, шире, чем эпос в понимании М. М. Бахтина. «Концепции «чистого рассказа» фактически направлены на то, чтобы очистить фабулу от сюжетных деформаций» (с. 236), — считает С. Н. Зенкин. Он останавливается на вопросе о взаимосвязи действия и смысла в рассказе, рассматривает соотношение истории (события) и сюжета, вслед за Ю. М. Лотманом оговаривает открытую и закрытую повествовательные структуры. В связи с последним вводятся понятия «миф» и «анекдот» как досюжетные элементы словесной структуры. Важной частью этой главы является описание нарративных структур и фигур, используемых в прозаических текстах и выявленных В. Я. Проппом, А.-Ж. Греймсом и Ж. Женеттом.

От проблемы рассказа С. Н. Зенкин переходит к проблеме связи художественного текста с внешним миром (*референции*). Он показывает, что этот вопрос дискутируется наукой через обращение к понятиям вымысла и правдоподобия. Понимание вымысла В. Изер соотносит с организацией художественного текста, в котором проявляется «"текстуальная игра" с границами реальности» (с. 281). Отсюда постановка вопроса о повествовании и вымысле. Категория правдоподобия в тексте на разных этапах литературного развития понимается по-разному. Правдоподобие неравномерно распределяется и между частями текста, «...возникает в ходе их взаимодействия» (с. 290). В данной главе продемонстрировано, что современная наука по-новому понимает мимесис: с творческой деятельности автора интерес переносится на герменевтический опыт читателя. «Современный литературный мимесис не авторский, а читательский», — делает вывод С. Н. Зенкин.

Последняя глава книги — *История* — начинается с вопроса о литературной эволюции. Автор монографии демонстрирует две ее концепции — филиционную и системно-динамическую. Первая сложилась благодаря исследованию традиционной и «риторической» словесности, вторая — современной литературы. Таким образом, эти две модели применимы к двум разным эпохам литературного развития. Современное представление об истории литературы учитывает и историю читательской рецепции. С. Н. Зенкин представляет эволюционную теорию Х.-Р. Яусса, учитывающего коллективного читателя, чьи «горизонты ожидания» влияют на литературную судьбу произведения или писателя и концепцию В. Изера, изучившего феноменологию

индивидуального чтения. В данной главе С. Н. Зенкин возвращается к проблеме интертекстуальности, которая воплощает не динамическую, а комбинаторную модель существования литературы: «...все тексты соседствуют и потенциально сочетаются в общем пространстве мировой библиотеки» (с. 328).

Завершая разговор о концепциях, выработанных гуманитарным знанием, ученый делает вывод: «Современная наука о литературе сравнительно мало использует идею эволюции» (с. 329); «Сделавшись историей диффузных *миграций* и *мутаций*, а не казуально связанных *событий*, история литературы отказывается от одномерной темпоральной формы (...) и разворачивается в мировую пространственную картину» (с. 333) (курсив автора — Е. П.).

Монография С. Н. Зенкина — итог многолетнего труда по осмыслению длительного периода развития теории литературы, когда последняя сформировалась, достигла своего расцвета и подошла к рубежу, за которым ее ожидает превращение в литературную теорию. И это осмысление — признак жизнеспособности научной дисциплины, залог ее будущей жизни и востребованности. Автор обозначил довольно амбициозные перспективы: создание обьективно обоснованной истории всемирной литературы; поворот от автора к читателю в изучении литературного процесса; формирование новой карты интеллектуальных дискурсов на основе идей, выработанных мировой рефлексией о литературе.

Данные об авторе

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

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

E-mail: podshlana1@mail.ru.

About the author

Elena Alekseevna Podshivalova, Doctor of Philology, Professor, Udmurt State University (Izhevsk).

УДК 821.161.1(091)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)53

ГСНТИ 17.82.09

Код ВАК 10.01.08

Н. С. Цветова
Санкт-Петербург, Россия

**ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА
В СВЕТЕ САМОРЕФЛЕКСИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
(Рецензия на монографию: Своеобразие и мировое значение
русской классической литературы (XIX — первая половина XX столетия).
Идеалы, культурно-философский синтез, рецепция: коллективная монография /
сост., отв. ред. А. А. Дырдин. М.: ООО ИПЦ «Маска», 2017.
432 с. (Серия «Русская классическая литература в мировом контексте»))**

Ключевые слова: русская литература; русские писатели; литературное творчество; русская культура; рецензии.

N. S. Tsvetova
St. Petersburg, Russia

**CLASSICS IN THE LIGHT OF SELF-REFLECTION OF RUSSIAN CULTURE
(Review of a monograph: The Uniqueness and Global Importance of the Classical
Russian Literature (XIXth — the first half of the XXth centuries). Ideals, Cultural
and Philosophical Synthesis and Comprehension: multi-author monograph /
edited by A. A. Dyrdin. M.: ООО ИПЦ «Maska», 2017. 432 p.
(Series «Russian Classical Literature in Global Context»))**

Keywords: Russian literature; Russian writers; writing; Russian culture; review.

В небольшом предисловии к сборнику, в котором читателю представляются его основные темы, ракурсы и принципы прочтения шедевров русской литературы, приводятся слова П. М. Бицилли: «В классической русской литературе нашли свое самое острое, самое углубленное выражение все стороны проблематики Духа — у каждого писателя какая-либо одна, — и потому все они взаимно друг друга восполняют и тем самым уясняют». В этой цитате заключен глубокий смысл. Сказанное относится не только к свойству классики быть выражением жизнестойкости творческого духа народа, но и к задаче, стоящей перед авторским коллективом: продемонстрировать нераздельность эстетических и нравственных идеалов, сложившихся в «золотом веке» русской литературы, и художественных идей, воплощенных в произведениях наследников классической эпохи.

Книга побуждает читателей к размышлениям, к совместному с авторами статей поиску этических основ, художественных высот, ценностно-смыслового единства, которыми выверяется классическое творчество на разных этапах своего развития.

Структура сборника подчинена объединяющему все её части представлению о том, что наша классическая литература — это оригинальное явление в отечественной и мировой культуре, концентрирующее в себе исторический, философский, религиозный опыт русской цивилизации. Статьи коллективного труда сгруппированы в три раздела: «Век XX. Генезис», «Век XX. Развитие и переосмысление традиций классики», «Контексты восприятия, художественная рецепция, творчество писателей классиков в англоязычной критике». Дополняет содержание рецензируемой книги библиографический указатель «Русская литературная клас-

сика XIX–XX», в который вошли монографии, статьи из сборников и периодических изданий, представляющие исследования, проведенные за последнее десятилетие, наиболее близкие тематике сборника.

Открывается первый раздел статьей А. Ю. Большаковой, сосредоточившей внимание на первоисточках классических произведений, «линиях преемственности», которые берут своё начало в идейно-образной системе русского Средневековья. По мнению исследователя, движение русской литературы было единым, а непрерывность ее развития обеспечили духовная устремленность и глубинные концепты, архетипы. В статье выделяются нуминозные и философские, сюжетно-ситуативные и природные (натурфилософские) архетипы, главный из которых — Родная / Русская Земля (Мать, Родина), связанный с земледельческими циклами и родовыми традициями. В ментальном мире Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Н. С. Лескова, И. А. Гончарова, представителей «деревенской прозы» А. Ю. Большакова акцентирует универсальное значение «родового гнезда» — «краеугольной ценности» Руси-Деревни». Вместе с тем, русской классике не были чужды «вечные образы» мировой культуры, несущие в себе яркое личностное начало и проявляющиеся на уровне героя.

Месту и роли русского языка и литературы в формировании национального мышления посвящена статья Е. И. Костина «Пушкин и Чаадаев. К поискам “русского пути” в истории: место и роль русского языка и литературы». Рассматривая вклад А. С. Пушкина в национальную словесность, он показывает гениальность поэта, состоящую в порождении новой онтологии, новой картины мира. По определению ученого, Пушкин раскрыл гносеоло-

гическую и эпистемологическую потенциальность русского языка. Е. А. Костин отмечает особую мирозерцательную целостность художественного мира Пушкина, соединение в нём двух сущностей: умение прозревать глубины национального духа и глубинное понимание истории. Этими свойствами создатель нашей самобытной литературы отличался от Чаадаева, который проиграл в споре с Пушкиным «о правоте или неправоте западной цивилизации по сравнению с русской».

В развитие идей С. С. Аверинцева Е. А. Костин отдает предпочтение культурному эффекту «мгновенного», глубинного «проникновения в самую суть как русской истории, так и русского человека», проявившемуся в нём как национальном типе и в творчестве Пушкина, как гениальном выразителе русского характера и религиозного чувства, сохранившегося в советскую эпоху.

Проблемам русской жизни, отраженным в классических произведениях А. С. Грибоедова (комедия «Горе от ума») и А. С. Пушкина («Борис Годунов»), посвящены две работы М. Г. Альтшуллера. В первой из них автор рассматривает роль фольклора в литературной позиции участников «Беседы русского слова» и в формировании эстетики Грибоедова. Во взглядах старших и младших архаистов он раскрывает родство с народным сознанием и мироощущением, отмечая сходства у тех и других в представлении о самобытном, «не европейском пути развития отечества», называет Грибоедова самым талантливым из архаистов. Анализируя монологи и ремарки трагедии Пушкина, М. Г. Альтшуллер исследует его историософскую концепцию. Более трагичной и верной с этой точки зрения автору статьи видится первая ремарка, которая «подчеркивает жуткую круговерть истории, снова и снова возвращая нас на те же круги буйства народного, не менее страшного, чем пресловутые круги Дантова ада».

Интересны наблюдения В. Т. Фаритова, последовательно рассматривающего в трех небольших статьях мифопоэтические мотивы и философские аспекты пушкинских творений (поэма «Полтава» и роман в стихах «Евгений Онегин»), а также переклички с «Фаустом» Гёте в сказке П. П. Ершова «Конёк-горбунок». Констатируется, что выявленные символические образы, мотивы договора с дьяволом, посещения потустороннего мира, похищения жены имеют архетипические корни. Концепция времени у Пушкина, по замечанию В. Т. Фаритова, богата «философскими импликациями». Он считает, что подлинными временными модусами являются «модусы время автора и Татьяны». Время стало «главным героем произведений Пушкина, а «Евгений Онегин» представляет собой не только реалистический, но и экзистенциальный роман».

Второй раздел коллективного труда включает статьи об авторах-классиках XX века. В нём продемонстрированы идейно-эстетические и литературно-исторические приоритеты участников рецензируемого издания. Они обращаются к творчеству ключевых фигур столетия, ставшего временем коренных перемен в национальной жизни и внутри самого литературного процесса, где совместились литера-

тура дореволюционная, непосредственно примыкающая к классике или интегрированная в неё, советская и перестроечная. Составитель сборника избрал, как и в первом случае, хронологический принцип расположения материала, который позволил высветить синтезирующие факторы во всех текстах этого раздела.

Так, уже в первой статье Н. А. Балаклеец и В. Т. Фаритова «Петербург Андрея Белого как трансгрессивный роман» предпринята попытка осмыслить авторские принципы и приёмы изображения мира на основе концепта трансгрессии, стирания границ между реальностью и вымышленным бытием.

Пересечение и взаимопроникновение в романе различных измерений времени, трансгрессий пространства (образ Петербурга), тела, сознания, порождает его особую поэтику, характеризует как пробу преодоления «российского хаоса». У А. Белого Россия — трансгрессивный феномен, «постоянно ускользающий от власти европейской рациональности».

Тему специфики и закономерностей русской литературы продолжает А. И. Ванюков. Он восстанавливает творческую историю, выделяя в содержании трех книг 1917 года характерные черты переломной эпохи: «Лик скрытый» И. С. Шмелева, «Храм Солнца» И. А. Бунина и «Странствия и приключения Никодима Старшего» — первого романа из задуманной А. Д. Скалдиным (1889–1943) трилогии. Шмелевский рассказ прочитывается в ракурсе жанра путевых происшествий, как воссоздание в нём «русской жизни с её видимыми, осязаемыми приметами времени и внутренними, скрытыми, чувствуемыми, интуитивно постигаемыми “лика́ми”, основами». В статью-обзор наряду с рассмотрением поэтики насыщенных христианскими образами и лиризмом произведений А. И. Ванюков включает читательские отклики, рецензии. Констатируется, например, раздвоение в сознании современников бунинских произведений на поэзию и прозу, которая явно уступала стихотворениям. В научный оборот вводятся новые факты творческой биографии малоизвестного русского писателя, проясняются символично-поэтические и религиозно-философские контексты скалдинского творчества, замеченного А. Блоком.

Интересными наблюдениями в статье «Миражи истории и метафизический образ мышления в прозе раннего Л. Леонова» делится В. С. Воронин. Его главный тезис — присутствие в мире художника-философа игры противоречий, расщепляющих единый текст на части, детали, «своя каждая из которых просвечивает целое и сверхцелое». Вся леоновская проза, по мысли автора статьи, пронизана ощущением сложности и взаимосвязанности происходящего в исторической жизни страны и человечества. Сюжеты леоновских книг строятся на обсуждении его героями философских проблем бытия человека в истории, взаимодействия людей и событий. Леоновское отражение истории В. С. Воронин соотносит с гипотезами Л. Гумилева, парадоксами смещения времен и моделями катастроф, апокалиптикой. Леонов в своих ранних произведениях показывает революционные события в русской провинции по логике абсурда, становящегося истоком и движущей силой совершающегося в России духовно-

культурного переворота. Только наличие духовного компаса и веры может привести Россию и земную цивилизацию к победе над злом, как вслед за автором «Пирамиды» утверждает В. С. Воронин, сможет вывести человечество из тупиков истории, преодолеть исчерпанность возможностей диалектики и метафизики, мистики и атеизма.

Отправной точкой исследования А. Б. Удодова стал вопрос о мировоззренческих ориентирах авторской картины мира. Статья под характерным для методологии литературоведа названием «"Русская картина мира" в отечественной философии и литературе» связана с понятием «национальная идентичность», выявлением ключевых ценностных основ национальной жизни в исторической динамике. Истоки русской литературы XX века автор статьи находит в укорененности России в картине мироздания, осмысленной через измерение её духовными критериями. Крупнейшие полотна 1920–1930-х годов (о них идет речь в рассматриваемой работе) не вмещаются в рамки трех составных частей русской литературы: Русского Зарубежья, официальная, называемая советской, и альтернативная — «задержанная». Объявляя вершинами отечественной прозы «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Хождение по мукам» А. Н. Толстого и «Тихий Дон» М. А. Шолохова, А. Б. Удодов видит объединяющим их началом «традиционную доминанту русской литературы» — правдоискательство, ситуацию «очной ставки» человека с миром. Художественные концепции трех выдающихся писателей рассмотрены им в плане историческом, в сравнении с геоэтническим, социокультурным феноменом «русской равнины», по убеждению Н. Бердяева, В. Соловьева и Е. Трубецкого, Г. Федотова, одного из главных формирующих начал национального самосознания. Посвящая множество страниц своей статье «Тихому Дону» Шолохова и образу Григория Мелехова, исследователь проецирует на романский эпос парадигмы русской философии — «своего рода хронотопические архетипы национального сознания»: трансцендентность, совмещение противоположных начал, устремленность к природе. Художественная картина мира, воплощенная в текстах писателей классического склада, складывается, по А. Б. Удодову, не из традиционного со- и противопоставления Востока и Запада, а из синтеза позиций, духовно-ценностного приоритета над миром «продуктивно-инструментальным». В качестве объединяющих эстетических идей провозглашаются «правда», совмещение в национальном образе мира временных и пространственных координат.

Ряд статей, вошедших в коллективную монографию, выходит за рамки традиционного понимания классического. В частности, это относится к наследию А. Платонова, гениальное творчество которого характеризуется размытостью границ между классическим и авангардным искусством.

Реальным подтверждением взгляда на А. Платонова как на писателя «русской школы», художника философского склада явилась публикуемая в разделе работа Н. Хрящевой «Феномен человека онтологического: о характере изображения персонажей в романе А. Платонова "Чевенгур"». По

мнению исследователя, платоновский философский антропологизм проявляется на всех уровнях текста: в отражении культуры и быта, в использовании религиозно-фольклорной лексики и представлений как реальности той среды, в которой он бытовал. При этом она отмечает, что сюжет «Чевенгура» «цементировался автором как художественная целостность именно потребностью изобразить увиденный и глубоко осмысленный им вариант человеческого сознания, который представляют *прочие*», — герои, олицетворяющие авторские «мечты о новом человеке и преображенном человечестве».

А. А. Дырдин в статье «Михаил Шолохов: единство духовного и эстетического» ставит вопрос об онтологических основах прозы художника эпического склада. Придерживаясь точки зрения, согласно которой в шолоховском художественном мире преобладают трагический историзм и культурно-христианские смыслы, он обнаруживает семантические (образно-символические) отражения этой составляющей национального самосознания в картине мира, в мотивной системе и притчевой огласовке шолоховского стиля. Такой подход оказался плодотворным при выявлении духовно-нравственных констант «Тихого Дона» и других произведений писателя-классика XX века.

Раздел «Контексты восприятия. Художественная рецепция. Творчество писателей-классиков в англоязычной критике» дает представление об открытости отечественной классики, координатах её воздействия на мировой литературный процесс и межкультурных взаимосвязях. Предметом наблюдений Б. Р. Косановича стало увлечение А. С. Пушкина славянской темой. Под этим углом зрения рассмотрены «Песни западных славян», в которых автор статьи находит свидетельства знания поэтом реалий жизни Балкан, её географии, культурной, этнической и конфессиональной сфер. В центре статьи — ономастика пушкинских переложений, «балканская модель мира», воспринятая русским поэтом. На основании обнаруженных в пушкинском цикле «следов» влияния сербской народной поэзии делается вывод о том, что Пушкин в своих авторских песнях и переложениях / адаптациях отразил своеобразие сербского мира в большей степени, чем мнимые «источники» Мериме. Сербский славист заключает свои наблюдения констатацией значимости «Песен западных славян» в эволюции пушкинского стиха.

Еще одно ценное наблюдение мы находим в статье Л. А. Мосуновой, исследующей судьбу православной книги, её природу и типологию, проблему взаимоотношений классической литературы и православного мировоззрения. Вводя читателя в святая святых русской письменности — историю духовной литературы, она говорит о православной книжности как источнике, определившем своеобразие и мировое значение нашей классической литературы. Не обойдены в статье дискуссии, затрагивающие место духовно-просветительских изданий в современности, противостояние несущих христианские ценности книг (в т. ч. — художественных) и массовой литературы.

К наиболее ярким, глубокомысленным материалам сборника, в которых осмыслено взаимодействие художественных систем XIX и XX столетий, надо отнести работу И. И. Плехановой «Идеи русской религиозно-нравственной философии в публицистике В. Распутина» и статью П. С. Глушакова «Рецепция русской классической литературы в рассказе В. Шукшина “Забуксовал”». И. И. Плеханова, опираясь на постижение рефлексии В. Распутина по поводу религиозности миропонимания русских философов, констатирует его созидательную силу для национального сознания. Творчество недавно ушедшего из жизни русского писателя и мыслителя представлено в единстве художественных творений и публицистики. Слово писателя, обращенное «родному и сокровенному», обуславливается его талантом, который «персонифицировал традиционалистский вектор» национальной мысли («в давней и неразрешимой борьбе оппозиций: западники — славянофилы, революционные демократы — народники, либералы — национал патриоты»). Согласимся с итоговым суждением литературоведа, напрямую связавшего творческую, идеологическую и гражданскую позицию выдающегося национального писателя с осознанным стремлением следовать заветам русских святых, мыслителей и художников XIX–XX вв. (Н. Данилевского, Ф. Достоевского, Н. Бердяева, К. Леонтьева, И. Ильина, В. Розанова, П. Флоренского, Г. Федотова): наша «религиозно-духовная философия демонстрирует их (идей и убеждений — *Н. Ц.*) независимость от времени, и, следовательно, они принадлежат коренному образу мышления».

В статье, имеющей предметом изучения редко попадавший в поле критического внимания рассказ В. Шукшина «Забуксовал», П. С. Глушаков реконструировал интертекстуальные его связи с наследием А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя, а также с есенинской поэзией. Его трактовка образных, семантических переключек между произведениями классиков и шукшинским текстом «с постоянно мерцающими смыслами» основана на сближении пороговых ситуаций, тем и мотивов (образ тройки, мотивы скуки, смерти и др.), этимологии имен и фамилий, характе-

ра героя рассказа с *забуксовавшими* персонажами русской литературы. Заслуживает внимания способность исследователя соединять шукшинские характеры с претекстами, процессами смыслопорождения и образотворчества. Опорные литературные концепты, тематический параллелизм призваны символизировать различные модели отношения к миру, доказывают, как считает автор статьи, приверженность Шукшина традициям русской классики.

Важность рецензируемого труда трудно переоценить. Он интересен не столько выбором имен и произведений (выбор этот порой кажется неожиданным), сколько продуманной концепцией книги, раскрывающей существенные аспекты национального литературного процесса. Мысль о необходимости изучения национального семиозиса — главная идея, относительно которой формируется в качестве идейно-эстетического единства почти двухсотлетний период отечественной литературной классики с его проекцией в будущее. Глубина охвата материала, которой отмечены отдельные статьи, является одним из весомых достоинств книги.

Составленная из разных по объему и литературоведческому уровню работ книга читается на одном дыхании: как единое повествование о развитии нашей словесности, эстетико-художественном отражении в ней реальных событий, культурных контекстов, диалектической связи прошлого и настоящего — с будущим России.

Сборник — своеобразная веха изучения судеб отечественной классики, коллективный научный труд, подводящий промежуточные итоги на этом пути. В нем много новых интерпретаций исследуемого текста, зорких наблюдений над его характером, интегрирующим философские, духовно-религиозные, исторические знания о Руси-России. С нашей точки зрения, книга войдет в ряд исследований последних лет, отвечающих на актуальные потребности национального самосознания. На страницах издания во многом по-новому представлены художники русского слова, чьи произведения дают реальный срез нравственно-духовной жизни народа, его исторического и культурного самобытия.

Данные об авторе

Наталья Сергеевна Цветова — профессор кафедры медиалингвистики, Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург).

Адрес: 199034, Россия, г. Санкт-Петербург, Университетская наб, 7/9.

E-mail: cvetova@mail.ru.

About the author

Natalia Sergeevna Tsvetova, Professor, Department of Media Linguistics and Mass Communication, St. Petersburg State University (St. Petersburg).

УДК 82.0
ББК ШЗО

ГСНТИ 17.82.09

Код ВАК 10.01.08

К. С. Когут
Екатеринбург, Россия

ТЕКСТ И ПАМЯТЬ

(Рецензия на книгу: Бочаров С. Г. *Генетическая память литературы*. М.: РГГУ, 2012. 341 с.)

Ключевые слова: генетическая память; теория литературы; литературные тексты; культурно-историческая телепатия; история литературы.

К. S. Kogut
Ekaterinburg, Russia

TEXT AND MEMORY

(Review of a textbook: Bocharov S. G. *The Genetic memory of literature*. M.: RSHU, 2012. 341 p.)

Keywords: genetic memory; literature theory; literature text; cultural and historical mind-reading; history of literature.

История литературы знает немало случаев, в которых авторы, создавая свои произведения, сознательно опирались на опыт далеких предшественников: Данте на античность [Мангель 2017], Тургенев на Данте [Трофимова 2004: 168–182], Толстой на Гомера [Гачев 1968: 117–143] и т. д. Эта «оглядка» на предшествующее слово, глубокое вслушивание в его звучание и ритм, которое неизбежно ведет к диалогу с ним, получило в теории литературы название традиции. Но куда менее известными, а местами и вовсе непонятными, остаются случаи, когда авторы, не зная о своих предшественниках, с редкой точностью повторяют, воспроизводят сделанное ими, как бы непроизвольно «угадывая» общую траекторию их мысли. Серьезному исследованию этого феномена «угадывания» и посвящена одна из последних книг известного литературоведа С. Г. Бочарова (1929–2017) — «Генетическая память литературы» (2012).

Автор пишет о существовании «странных сближений более или менее удаленных друг от друга в пространстве и времени произведений и текстов, какие невозможно или трудно объяснить прямым влиянием текста на текст или сознательной целью писателя. В этих случаях не работают такие привычные объяснения и понятия, как источники, влияния, традиция, цитата, и остается одно объяснение — *совпадение*» [Бочаров 2012: 7]¹. Говоря о «странных сближениях», С. Г. Бочаров рассматривает рецепцию этого понятия в литературоведении.

Прежде всего исследователь основывается на лаконичном и потому почти загадочном фрагменте, оставленном М. М. Бахтиным в черновых тетрадях к переработке книги о Достоевском (1961–1963). Сегодня, спустя почти полвека, этот фрагмент вызывает неоднозначные толкования, становится толчком к возникновению новых литературоведческих концепций и теорий:

Культурно-историческая «телепатия», т. е. передача и воспроизведение через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и </> или художественной мысли) без всякого уследимого реального контакта. Кончик, краешек такого органического единства достаточен, чтобы развернуть и воспроизвести сложное органическое целое, поскольку в этом ничтожном клочке сохранились потенции целого и лазейки структуры (кусочек гидры, из которого развивается целая гидра и др.) [Бахтин 2002: 323].

В приведенном тексте «телепатия» и «гидра», разумеется, являются метафорами, которые призваны описать едва уловимую, но крайне важную научную проблему, глубинный «нерв» которой сопротивляется и почти не поддается прямому толкованию. Мысль М. М. Бахтина, по сути, служит основанием для разграничения двух подходов к истории литературы. Если первый основан на понятии традиции, т. е. «линейной» преемственности в закономерностях художественного творчества, то второй подход вступает в силу тогда, когда невозможно установить линейную связь между различными звеньями историко-литературного процесса и речь идет об ином способе наследования культурно-исторической «памяти».

С. Г. Бочаров отмечает, что мысль М. М. Бахтина о культурно-исторической «телепатии» так или иначе попадала в поле зрения других ученых, каждый из которых пытался дать этому понятию собственное название, неизбежно прибегая к метафоре: В. Н. Топоров пишет о «резонантном пространстве литературы», И. Б. Роднянская — о «единой кровеносной системе культуры», А. Л. Бем — о «литературном припоминании», А. М. Панченко — о «национальной топике». Несмотря на различные наименования, каждый из исследователей подразумевал один и тот же феномен: литература видится как «общая ткань, которую наработали разные мастера» (14). Никакие смыслы, попавшие на поверхность этой «ткани», не исчезают бесследно. В отличие от интертекстуальности, которая «обезличивает» звучащие голоса, генети-

¹ Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

ческая память является «проводником» смыслов на огромных временных дистанциях.

Теоретические положения выверяются автором на обширном материале русской литературы XIX–XX веков. Так, вспоминая о монологе «Великого инквизитора» перед молчащим Христом, исследователь обращается к нескольким звучащим репликам: «Не ты ли так часто тогда говорил: „Хочу сделать вас свободными“». Но вот ты теперь увидел этих „свободных“ людей»; «И люди обрадовались, что их вновь повели, как стадо». Лучшим «комментарием» к этим репликам, по меткому наблюдению автора, является всего лишь одна строка из пушкинского стихотворения: «К чему стадам дары свободы?» (1823). Современный читатель не может быть уверен в памяти Достоевского о каждой пушкинской строке, что, правда, не отменяет того факта, что их тексты «помнят» друг о друге: «Поэма об инквизиторе ... *резонирует* стихотворению Пушкина — *резонирует скорее, чем его цитирует*» (16).

Один из самых поразительных и потому труднообъяснимых примеров «работы» генетической памяти С. Г. Бочаров показывает, вглядываясь в образ метели в русской литературе. В «Двойнике» Ф. М. Достоевского господин Голядкин «стал вглядываться ... близоруким взором» в петербургскую вьюгу. Имеет ли эта вьюга что-то общее с последними страницами «Двенадцати» А. А. Блока? И там, и там — сомнение в подлинности видения, которое вызывает ощущение странной подмены: «*а не увидел ли в петербургской метели поэт двойника-самозванца?*» (33). Отсюда — сомнение поэта в том, «что именно Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой». И если учитывать мысль С. Н. Булгакова [Вехи 1991: 323–324] о том, что Прекрасная Дама оборачивается в творчестве Блока Снежной Маской, Незнакомкой, темным существом, то как читателя может не пугать явление «снежного Иисуса»?.. Поражительность схождения усиливается тем обстоятельством, что «Двойнику» и «Двенадцати» предшествовала «Капитанская дочка». Петруша Гринев, вглядываясь в метель, ищет в ней спасения и вдруг видит «что-то черное». Он также не различит еще вполне своего погубителя или спасителя. Мы вновь сталкиваемся с образом двойника-самозванца. Три метели в русской литературе увидены как три события-резонанса, которые нельзя объяснить влиянием текста на текст².

Глубинные «совпадения» и «наложения» одного произведения на другое при столь огромной временной дистанции выявляются исследователем благодаря вниманию к едва заметным деталям, нескольким словам из реплик, микрофрагментам, частным случаям. Такое скрупулезное «погруже-

ние» в художественное произведение и позволяет развернуть его убедительный разбор и, главное, сделать серьезные обобщения о поэтике и художественном мышлении писателя в целом. Такой подход, как нам кажется, восходит к микропоэтическому методу исследования³. Однако для С. Г. Бочарова он важен не столько для комплексного изучения конкретного произведения (такую задачу генетический подход перед собой не ставит), сколько для проявления особой «ткани» смыслов, образованной различными текстами. Оригинальность же генетического подхода заключается в том, что никакими другими методами исследования эту «ткань» различить не получится. Наиболее близкая генетическому подходу методика контекстуально-мотивного анализа, предложенная Б. М. Гаспаровым [Гаспаров 1993: 274–303], все же во многом сосредоточена на изучении структуры отдельно взятого произведения в соотношении с порождающей ее «смысловой средой». Генетический же подход проявляет универсальные и постоянные для истории литературы смысловые «опоры» и, шире, позволяет увидеть литературу как сверхличную «разветвленную память» (13).

Второй раздел книги включает в себя очерки и статьи. Некоторые из них уже публиковались ранее. Тематически они охватывают не только русскую литературную классику XIX века (Пушкин, Гоголь, Тютчев, Толстой, Чехов), но и литературу XX века (Марсель Пруст, Ходасевич). Одно из значительных мест в этом разделе занимает работа о пушкинском «Пире во время чумы». Исследователь исходит из соображения, что «всякая трагедия — как катастрофическое раскрытие тающегося в глубинах — есть скандал» (60). Новое толкование конфликта пушкинской трагедии как «скандала» стало возможным благодаря соотношению отдаленных во времени текстов, выстраивающих парадигму неожиданных сближений: «Пир» Платона — «Эдип-царь» Софокла — «Декамерон» Боккаччо — «Пир во время чумы» Пушкина — «Лето» Пастернака. Эти «вековые прототипы», по мнению исследователя, сближены на огромной временной дистанции при помощи культурно-исторической «телепатии». Только «угадыванием» можно объяснить то, что «роль Священника у Пушкина уподоблена роли таинственной Диотимы на пире Платона» (60); что «Пир» Платона имеет композиционное сходство с «Пиром...» Пушкина — «скандальное вторжение нового лица, правда, столь непохожих лиц, как Алкивиад и Священник» (61); что «Лето» Пастернака хранит в себе па-

² Подобные примеры-совпадения видятся в некоторой степени аргументом в дискуссии с исследователями, отрицающими феномен генетической памяти. См., например, высказывание В. Э. Вацура, которое приводит Л. М. Лотман: «Были случаи, например, когда литературоведы выступали за сближения Пушкина с литературными явлениями, заведомо далекими от него и ему неизвестными. <...> В. Э. был неумолим и слушать не хотел о подобных „авантюристических“ попытках» [Лотман 2005: 33].

³ Серьезное внимание на данный подход применительно к исторической науке один из первых обратил Карло Гинзбург в книге «Мифы — эмблемы — приметы»: «Изображение развевающихся одежд у флорентийских художников Кватроченто, неологизмы Рабле, исцеление золотушных больных королями Франции и Англии — вот лишь некоторые из примеров того, как минимальные признаки раз за разом оказываются элементами, позволяющими выявить более общие феномены: мировидение социального класса, или писателя, или даже целого социума» [Гинзбург 2004: 225]. О микропоэтике как методологии литературоведческого исследования пишет С. Н. Зенкин в «Работах о теории» [Зенкин 2012: 55].

мять как о диалоге Платона, так и о советском 1930-е годы как чумном времени. В этом же 1930 году погибает Маяковский, спустя ровно 100 лет после создания пушкинского «Пира...», в котором есть строки о Джаксоне — первом выбывшем из круга...

В одном из очерков С. Г. Бочаров обращает внимание на знаменитый эпиграф к гоголевскому «Ревизору»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», находя в нем повод для соотнесения антропологии Гоголя и Достоевского. Основываясь на мысли Вяч. Иванова о «полярной противоположности» этих двух художников («у одного лики без души, у другого — лики души»), ученый обнаруживает третий «прототип» гоголевской философии человека: ад Данте. Но если Данте в аду встречается с душами людей, тела которых еще находятся на земле, то у Гоголя душа обнаруживается запоздало — тогда, когда она уже умерла. Именно по обратной Данте логике («лик без души») воспринимается рассказ о смерти прокурора с густыми бровями в «Мертвых душах»: «Зеркалом души прокурора явилось его бездушное тело» (88).

Обращаясь к творчеству Толстого, исследователь также обращает внимание на неожиданные «совпадения». «Уход» Толстого из Ясной Поляны в Оптину Пустынь восходит к «архетипу ухода», одним из «резонансов» которого станет «Последнее странствование Степана Трофимовича» в «Бесах». Понимая ситуацию «ухода» шире, С. Г. Бочаров возводит ее к традиции отречения авторов от своих творений, которая охватывает не только жизнь Толстого-художника, но и судьбы Гоголя и Пастернака. Биографически-творческие варианты «ухода» Толстого сближены в истории литературы с «религиозным отречением» (169). Так, случайным видится то обстоятельство, что «Исповеди» Толстого предшествовала «Авторская исповедь» Гоголя. В обоих случаях, по точному замечанию исследователя, «уход из искусства открывал путь к уходу из жизни» (170).

Очерки, входящие во второй раздел книги, не вызывают у читателя ощущения разрозненности. Напротив, находясь в тесных смысловых перекличках друг с другом, они приближают нас к пониманию литературы как живой «ткани», в которой любой голос и реплика вызывает цепь «резонансов», неожиданных сближений-угадываний.

Третий раздел посвящен другому виду памяти — памяти об ушедших филологах. В галерею портретов входят А. Синавский, С. Аверинцев, А. Михайлов, А. Чудаков, Ю. Чумаков, Р. Хлодовский, В. Айрапетян, А. Журавлева, В. Топоров. Жизненные принципы и ориентиры, которыми руководствовались эти люди, крайне дороги автору книги. Отсюда его бережное внимание к личности каждого из них. Но и здесь не обходится без неожиданных «совпадений»: в определенный момент «портреты» филологов начинают вступать в диалог с очерками предшествующего раздела. И уже далеко не случайной кажется характеристика Пушкина, высказанная С. Аверинцевым, — «мгновенная исключительность»; способность А. Чудакова делать выводы о поэтике художника в целом, основываясь на одной только детали из отдельно взятого произ-

ведения; комментарий Ю. Чумакова к фабуле «Евгения Онегина» через только две сцены из него. А мысль о В. Топорове — «исследователе как художнике» — удивительно «совпадает» с научным стилем автора книги — С. Г. Бочарова: его умением лаконично формулировать сложные литературоведческие проблемы и тщательно отбирать материал, улавливать тончайшие смыслы, которые еще никем не были замечены, но при этом никогда не забывать об опыте своих предшественников.

Книга С. Г. Бочарова намечает новый подход к истории литературы, в основание которого положен метод «генетической памяти». Потенциал неожиданных «совпадений», как показывает автор, поистине огромен и еще ожидает своих исследователей. В свете этого нового подхода по-новому воспринимается мысль У. Эко о том, что степень истинности интерпретации напрямую зависит от объема текстовой памяти интерпретатора [Эко 1998].

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Собрание сочинений / ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготшвили. — М.: Языки славянских культур, 2002. — Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского». Работы 1960–1970 гг. — 799 с.

Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. — М.: РГГУ, 2012. — 341 с.

Вехи. Из глубины. — М.: Правда, 1991.

Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. — М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. — 304 с.

Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). — М.: Просвещение, 1968. — 302 с.

Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история. Сборник статей. — М.: Новое издательство, 2004. — 348 с.

Зенкин С. Н. Работы о теории: Статьи. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 560 с.

Лотман Л. М. Таким мы его знали // В. Э. Вацууро: Материалы к биографии / сост. Т. Ф. Селезнева. — М.: НЛЮ, 2005. — 688 с.

Мангель Альберто. Curiosity. Любопытство / пер. с англ. А. Захаревич. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. — 472 с.

Трофимова Т. Б. Тургенев и Данте // Русская литература. — 2004. — № 2. — С. 168–182.

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — СПб., 1998. — 432 с.

REFERENCES

Bakhtin M. M. Sbornie sochineniy / red. S. G. Bocharov, L. A. Gogotshvili. — M.: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2002. — T. 6. «Problemy poetiki Dostoevskogo». Raboty 1960–1970 gg. — 799 s.

Bocharov S. G. Geneticheskaya pamyat' literatury. — M.: RGGU, 2012. — 341 s.

Vekhi. Iz glubiny. — M.: Pravda, 1991.

Gasparov B. M. Literaturnye leytmotivy. Ocherki po russkoy literature XX veka. — M.: Nauka. Izdatel'skaya firma «Vostochnaya literatura», 1993. — 304 s.

Gachev G. D. Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form. (Epos. Lirika. Teatr). — M.: Prosveshchenie, 1968. — 302 s.

Ginzburg K. Mify — emblemy — primety: Morfologiya i istoriya. Sbornik statey. — M.: Novoe izdatel'stvo, 2004. — 348 s.

Zenkin S. N. Raboty o teorii: Stat'i. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. — 560 s.

Lotman L. M. Takim my ego znali // V. E. Vatsuro: Materialy k biografii / sost. T. F. Selezneva. — M.: NLO, 2005. — 688 s.

Mangel' Al'berto. Curiositas. Lyubopytstvo / per. s angl. A. Zakharevich. — SPb.: Izdatel'stvo Ivana Limbakh, 2017. — 472 s.

Trofimova T. B. Turgenev i Dante // Russkaya literatura. — 2004. — № 2. — S. 168–182.

Eko U. Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu. — SPb., 1998. — 432 s.

Данные об авторе

Константин Сергеевич Когут — кандидат филологических наук, преподаватель литературы и русского языка, Екатеринбургский автомобильно-дорожный колледж (Екатеринбург).

Адрес: 620062, Россия, г. Екатеринбург, ул. Ленина, 91.

E-mail: kosfunpix@yandex.ru.

About the author

Konstantin Sergeevich Kogut, Candidate of Philology, Teacher of Literature and Russian Language, Ekaterinburg Automobile and Road College (Ekaterinburg).

«ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС»

Основное направление журнала — сближение академической науки с непосредственной практикой школьного образования и формирование единой системы гуманитарного образования в средней школе.

Специфика журнала определяется постоянными рубриками:

1. Проекты. Программы. Гипотезы.

Рубрика, формирующая стратегическое лицо журнала. Здесь публикуются программы филологического образования школьников по дисциплинам гуманитарного цикла; образовательные проекты, связанные с вузовским преподаванием русского языка, литературы и междисциплинарных предметов — психолингвистики, этно- и социолингвистики, лингвокультурологии; гипотетические концепции, отражающие новый взгляд на те или иные феномены историко-литературного процесса.

2. Формирование единой системы лингвистического образования

Новое направление филологического образования, учитывающее особенности отражения языка в сознании его носителей, исследующее психологические механизмы эффективного обучения языку. Анализируются факторы, стимулирующие проявление речевой активности школьника. Особое внимание уделяется при этом экспериментальным методам диагностики языковой способности и тренингам вербальной креативности.

3. Педагогические технологии

В данной рубрике печатаются материалы, посвященные магистральным проблемам школьного филологического образования; инновационные технологии в разных аспектах филологического образования.

4. Феномен современной литературы

Уникальность современной литературы — в параллельном развитии сразу нескольких традиций, что делает возможным публиковать анализы произведений, принадлежащих к разным парадигмам художественности (постмодернизму, постреализму, новому реализму и т. д.).

5. Готовимся к уроку / Идет урок

Составляют тактическое ядро журнала. Публикуются как оригинальные конспекты уроков, так и материалы к ним, предлагается новое прочтение текстов школьной программы. Среди авторов — не только и не столько ученые-методисты, сколько учителя-практики.

6. Медленное чтение

Статьи, составляющие эту рубрику, дают детальный анализ художественного текста, входящего в школьную программу или могущего быть рекомендованным для изучения в школе.

7. Перечитывая классику / Перечитывая зарубежную классику

Включают статьи, предлагающие новое, порой неожиданное, прочтение классики — как русской, так и зарубежной.

8. Обзоры и рецензии

В данной рубрике представлены обзоры наиболее значительных научных конференций, литературных журналов; рецензии на монографии, учебники, пособия по филологическим дисциплинам.

Основная специальность: 10.00.00 — Филологические науки
13.00.00 — Педагогические науки

Издательство: ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, кафедра литературы и методики ее преподавания (к. 279)

телефон: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

E-mail: olga-skripova@mail.ru

Главный редактор: Н. П. Хрящева

Ученый секретарь журнала: О. А. Скрипова

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-53411 от 29.03.2013.

Зарегистрирован Международным центром стандартной нумерации серийных изданий (International Standard Serial Numbering — ISSN) с присвоением международного стандартного номера ISSN2071-2405.

Включен в Объединенный каталог «Пресса России» Индекс 84587
Включен в базу данных European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS), id 486932

Включен в базу данных Web of Science Core Collections Emerging Sources Citation Index (ESCI)

Материалы журнала регулярно размещаются на платформе Российского индекса научного цитирования (РИНЦ). http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32349

Включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук, Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки РФ с 2017 года.

Правила направления, рецензирования и опубликования

Редакция журнала «Филологический класс» приглашает всех специалистов по проблемам русской и зарубежной, классической и современной литератур, а также методике преподавания литературы.

Редакция принимает к публикации статьи, соответствующие тематике журнала. Вне очереди могут быть опубликованы материалы для рубрик «Педагогические технологии», «Идет урок», «Обзоры и рецензии».

Рукописи принимаются на русском языке. Статьи публикуются на русском языке.

Статьи включаются в план печати очередного номера только при соблюдении следующих условий:

- 1) материалы полностью соответствуют требованиям к оформлению материалов;
- 2) комплект материалов содержит все необходимые документы:
 - текст статьи;
 - сведения об авторе(ах);
 - отзыв доктора наук, справка из аспирантуры (для аспирантов);

В журнале «Филологический класс» ограничивается возможное количество статей одного автора в одном выпуске журнала: публикуется только одна статья, выполненная индивидуально, и не более двух статей, выполненных в соавторстве.

Все полученные редакцией статьи обязательно проходят проверку в системе «Антиплагиат». Минимальный порог оригинальности принимаемого к рецензированию текста — 70 %. В случае несоответствия автору отсылается результат проверки для приведения текста в соответствие с настоящим требованием.

Далее материалы передаются на рецензирование.

В результате рецензирования принимается четыре варианта решения:

- 1) статья может быть опубликована без изменений;
- 2) статья нуждается в доработке;
- 3) статья нуждается в полной переработке;
- 4) статью следует отклонить.

Если статья нуждается в доработке, автору предоставляется 7-дневный срок для устранения замечаний. Если статья нуждается в полной переработке, автору рекомендуется подготовить статью в очередной номер.

После согласования результатов рецензирования с автором материалы выносятся на обсуждение редакционной коллегии, которая принимает окончательное решение о включении их в очередной выпуск журнала.

Для аспирантов любой формы обучения публикация бесплатная.

Для остальных категорий авторов стоимость публикации статьи ежегодно утверждается приказом Университета (за одну статью независимо от объема и количества авторов). Оплата производится в соответствии с договором, который высылается автору после принятия его статьи к печати. Договор может быть заключен как с автором статьи (физическим лицом), так и с учреждением (юридическим лицом).

Далее текст статьи поступает к техническому редактору для вычитки и верстки. На этапе окончательной вычитки технический редактор может запросить у автора дополнительную информацию уточняющего характера.

В течение месяца после подписания номера в печать электронная версия журнала передается в электронную библиотеку и размещается на сайте Университета. Ознакомиться с pdf-версией журнала можно на официальном сайте — <http://journals.uspu.ru>.

Отправить статью в редакцию журнала можно также через форму на сайте: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

Требования к оформлению статей в журнал

Поля страницы, размер шрифта, интервалы любые. Нумерация страниц не требуется. Автоматические переносы выключены. Сноски в статье постраничные. Ссылки на литературу в тексте статьи и в сносах оформляются по образцу: [Фамилия год: страница]. *Пример:* Необычность ситуации, садовые аллеи, о которых писал Д. С. Лихачев, что их сумеречность — основная черта русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [Лихачев 1998: 419-421].

Список литературы оформляется в конце статьи без нумерации в алфавитном порядке по ГОСТ 7.0.5-2008 (<http://protect.gost.ru>). Заголовок у списка: «Литература». Список литературы должен содержать не менее 15 источников (для статей в рубрику «Идет урок» количество источников может быть сокращено). Русские источники необходимо транслитерировать, используя для автоматической транслитерации программу на сайте <http://www.translit.ru>, вариант BGN (Board of Geographic Names).

В оформлении статьи не рекомендуется использовать выделение прописными буквами и подчеркиванием.

Для публикации статья должна соответствовать требованиям, то есть, помимо основного текста, содержать следующие сведения на русском и английском языках:

1. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество автора полностью; ученая степень, звание, должность; полное и точное место работы автора; подразделение организации.
2. Контактная информация (e-mail, почтовый адрес для рассылки и для публикации в журнале)
3. Название статьи
4. Аннотация (должна представлять собой краткое резюме статьи в объеме **150-200 слов** и включать следующие аспекты содержания статьи: предмет, тему, цель работы; метод или методологию проведения работы; результаты работы; область применения результатов; заключение/выводы). Аннотации не требуются для обзоров и рецензий.
5. Ключевые слова (5-10 слов)

Отправить статью в журнал можно по электронной почте: filclass@yandex.ru.

«PHILOLOGICAL CLASS»

The journal «Philological Class» is committed to explore the issues of bringing together academic science with the real practice of school education and the formation of a uniform system of secondary education. The topics of the Journal are defined by the standing sections:

1. *Projects. Topics. Hypotheses*

This section formulates the strategy of the journal. It publishes the programs of secondary school philological education in humanities; educational projects, connected with higher school teaching of the Russian language, literature and interrelated subjects - psycholinguistics, ethno linguistics, sociolinguistics and linguistic culturology; hypotheses reflecting new approaches to certain phenomena in the history of literature.

2. *Formation of a Unified System of Language Education*

The section covers the new trend in philological education that takes into account the specific features of reflection of language in the mind of the speakers and the psychological mechanisms of effective language teaching. It analyzes the factors stimulating speaking activity of a schoolchild. Special attention is paid to experimental methods of speech ability diagnostics and verbal creativity training.

3. *Pedagogical Technologies*

The section publishes materials dedicated to mainstream problems of secondary school philological education and to innovational technologies in different branches of philological education.

4. *Trajectories of the Contemporary Literary Process*

The unique property of contemporary literature lies in the possibility of parallel development of several traditions, which makes it possible to publish analyses belonging to different literary paradigms (postmodernism, postrealism, neorealism, etc.).

5. *Getting Ready for a Lesson / The Lesson Is in Progress*

This section formulates the tactics of the journal. It publishes both original lesson plans and supporting materials and suggests new interpretations of the school program literary texts. Authors include not only scholarly methodologists but also practical teachers.

6. *Slow Reading*

The articles of this section present a detailed analysis of literary texts included in the school program or recommended for such inclusion.

7. *Rereading Classics*

The section publishes articles suggesting new, sometimes unexpected interpretation of the works of both Russian and foreign classics.

8. *Reviews*

The section carries reviews of the most significant scientific conferences and literary journals, reviews of monographs, textbooks and supporting materials in philological subjects.

Major Specialties: 10.00.00 — Philology

13.00.00 — Pedagogical Sciences

Publishing Institution: Ural State Pedagogical University

Postal Address: 620117, Ekaterinburg, Cosmonauts Ave, 26, Department of Literature and Methods of its Teaching (Room 279), Russia

Phones: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

E-mail: olga-skripova@mail.ru

Editor-in-Chief: Nina Petrovna Khriashcheva, Ph.D., Prof.

Scientific Secretary: Olga Alexandrovna Skripova.

Registered by The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media and Cultural Heritage Protection. Registration certificate ПИ№ ФС 7753411 of 29.03.2013.

Registered by the ISSN Center and provided the International Standard Serial Number ISSN 2071-2405

Included in Web of Science Core Collections Emerging Sources Citation Index (ESCI)

Included in the United Catalog «Russian Press», Index 84587.

Included in European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS), id 486932

The materials published in the journal are regularly uploaded at the platform of the Russian Science Citation Index (РИИ) http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32349

Included in the List of leading peer-reviewed scientific journals and publications in which the main results of dissertations for the academic degree of a doctor and candidate of sciences should be published, by the Decision of the Presidium of the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation from 2017

Submission process

The editorial board of the journal «Philological Class» invites specialists to contribute articles in the field of the Russian language and literature (Russian and foreign, classical and modern), linguistic culturology, psycholinguistics, ethno linguistics, sociolinguistics and methods of teaching Russian and literature.

The editorial board accepts articles in the fields covered by the journal. Materials for the sections «Pedagogical Technologies», «The Lesson Is in Progress» and «Reviews» may be published out of turn.

Manuscripts are accepted in Russian. The articles are published in Russian. Abstract (at least 150—200 words), keywords and output data of authors in Russian and English languages.

The articles are included in the current issue for publication only on condition of the following:

- 1) the materials fully conform to the formatting requirements;
- 2) the materials include all the necessary documents, namely:
 - text of the article;
 - information about the author(s);
 - address for publication in the journal, postal address for shipping the journal;
 - positive review of a PhD, certificate from the Post-graduate Department (if the author is a post-graduate student).

One article of a single author may be published in each issue of the journal. Two articles may be accepted in the case of co-authorship.

All submitted articles are tested by the “Antiplagiat” system. The threshold of originality should not be less than 70 %. If the article doesn't meet this requirement the notification is sent to the author for the text to be adjusted to this demand.

Then the materials are forwarded for a review.

There may be four review outcomes:

- 1) the article is recommended for publication «as is»;
- 2) the article is accepted pending revisions;
- 3) the article is accepted after complete revision;
- 4) the article is rejected.

If the article is accepted pending revisions the author is given 7 days for adjusting the issues that need improvement. If the article is accepted after complete revision it is scheduled for publication in the next issue of the journal.

After the discussion of the results of the review with the author the materials are put to the consideration of the editorial board which takes the final decision about the publication of the manuscript in the current issue of the journal.

After the materials have been accepted the question of payment for publication is settled. Publication for post-graduate students of all forms of education is free of charge. The post-graduate student should provide the scanned copy of the certificate from the post-graduate department.

All other authors are to pay 800 rubles for a single publication regardless of number of pages and co-authors. Payment shall be made in accordance with the agreement which is sent to the author after his or her article has been accepted for publication.

The agreement may be concluded both with the author (individual) and the institution (legal entity). Then the manuscript is forwarded to the technical editor for proof-reading and formatting. On this stage the technical editor may ask the author to provide additional information specifying some points.

A month after the issue has been passed for printing each author is e-mailed a PDF version of the journal and sent an author's copy of the issue. Shipping of additional printed copies of the journal shall be paid for separately: 1000 rubles a copy, 250 rubles each additional copy.

The PDF version of the journal is to be found on its official site — <http://journals.uspu.ru>.

Article formatting requirements

Materials for publication should be sent by e-mail. All papers have to be written in DOC/DOCX format using Microsoft Office Word for Windows meeting the following requirements:

Papers have to be minimum 18,000 and maximum 44,000 characters with spaces.

Any value of margins, font size and line spacing can be used. Pages should not be numbered.

Footnotes should be given at the bottom of the page. References to the literature in the body of the text and footnotes are given in square brackets according to the model: [Name, year: page].

Sample: Необычность ситуации, садовые аллеи, о которых писал Д. С. Лихачев, что их сумеречность — основная черта русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [Лихачев 1998: 419-421] ...

The literature is listed alphabetically at the end of the manuscript and is formatted according to ГОСТ7.0.5.-2008 (<http://protect.gost.ru>). Headline for the list is: «Литература».

Capitalizing whole words in the text and underlining should be avoided.

To be published the article should meet the requirements of the Russian Science Citation Index (РИНЦ), that is in addition to the basic text it should contain the following information in Russian and English.

1. Information about the author (if there are several authors, all authors are to be mentioned): full family name, first name and patronymic; scientific degree, rank and appointment; affiliation to organization; department.

2. Contact information (e-mail, postal address for shipping and publication in the journal).

3. Title of the article.

4. Abstract (100-150 words).

5. Key words (5-10 words).

6. Availability of the topical section; UDC code, GRNTI code (the code could be found on the site of grnti.ru) and VAK code (see the attached samples).

The necessary condition for publishing the article is a positive review of a PhD.

Articles may be sent to the editorial board to the following e-mail address filclass@yandex.ru or through a special form on the website: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

Редактор: О. А. Адясова

Компьютерная верстка О. А. Адясовой

Для детей старше 16 лет
НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

2018. № 1 (51)

Подписано в печать 21.03.2018. Формат 60x84/8.

Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.

Гарнитура «Times New Roman».

Усл. печ. л. 19. Уч.-изд. л. 19,8.

Тираж 500 экз. Заказ 4928.

Оригинал-макет отпечатан в отделе множительной техники
Уральского государственного педагогического университета.

620017 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.