

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

Научно-методический журнал

3 (37) / 2014

УЧРЕДИТЕЛЬ

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

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Н. И. Коновалова

доктор филологических наук, профессор

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Н. П. Хрящева

доктор филологических наук, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Т. А. Гридина	отдел лингвистики, доктор филологических наук, профессор
С. И. Ермоленко	отдел литературы, доктор филологических наук, профессор
Н. В. Барковская	отдел литературы, доктор филологических наук, профессор
А. В. Тагильцев	отдел литературы, кандидат филологических наук, доцент
Л. Д. Гутрина	отдел методики литературы, кандидат филологических наук, доцент
К. С. Когут	технический редактор

ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР

Н. П. Хрящева

доктор филологических наук, профессор

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

П. А. Лекант	доктор филологических наук, профессор (МГПУ, г. Москва),
М. Н. Липовецкий	доктор филологических наук, профессор (университет штата Колорадо, США),
М. А. Литовская	доктор филологических наук, профессор (УрФУ, г. Екатеринбург),
Г. Л. Нефагина	доктор филологических наук, профессор (Поморская Академия, г. Слупск, Польша),
Б. Ю. Норман	доктор филологических наук, профессор (БГУ, г. Минск),
Е. А. Подшивалова	доктор филологических наук, профессор (УдГУ, г. Ижевск),
Е. Н. Проскурина	доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник (СО РАН, г. Новосибирск),
М. Э. Рут	доктор филологических наук, профессор (УрФУ, г. Екатеринбург),
М. Г. Соколянский	доктор филологических наук, профессор (г. Любек, Германия),
М. А. Черняк	доктор филологических наук, профессор (РГПУ, г. Санкт-Петербург).

АДРЕС РЕДАКЦИИ

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

ISSN 2071-2405

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2014

© Филологический класс, 2014

Филологический класс

№ 3 (37) 2014

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

- Попова Т. И.* Повествование как первичный речевой жанр и его функционирование в целом тексте (вторичном речевом жанре) 7
- Гончар И. А.* Тип сложного портретного описания в художественном тексте 13
- Плеханова И. И.* Психотип поэта: цель и методика определения (на примере творчества Ксении Некрасовой) 19

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

- Ермоленко С. И.* Два образа мира — два типа миропереживания: М. Ю. Лермонтов «Как часто, пестрою толпою окружен» 25
- Ложкова Т. А.* Байронический герой в поэмах Лермонтова и Рылеева: Войнаровский и Измаил-бей 30
- Маршалова И. О.* «Лермонтовский клад»: документально-художественный альбом «Лермонтовъ» 36

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

- Тюпа В. И., Сергеева (Носкова) В. Б.* Инновационная технология литературного образования школьников: системно-деятельностный подход (статья третья) 42
- Стрелец Л. И.* Взаимодействие жанров как читательская интрига урока литературы 50

ПСИХОЛИНГВИСТИКА В ОБРАЗОВАНИИ

- Пятова Е. А.* Умеем ли мы грамотно читать? (По материалам диагностики чтения текста в 5 классе) 54

ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

- Маркова Т. Н.* «Поезд идет к разрушенному мосту» (материалы к уроку по повести В. Пелевина «Желтая стрела») 58

ИДЕТ УРОК

- Коптяева Т. Е.* Работа с произведениями малых жанров на уроках русского языка и литературы» 64
- Никитина Е. Б., Силионова Ю. А.* Основные способы словообразования имен существительных (урок-практикум для 6 класса) 70

С РАБОЧЕГО СТОЛА УЧЕНОГО

- Лощилов И. Е.* Стихотворение Николая Заболоцкого «Портрет»: текст и контексты 74
- Гутрина Л. Д.* Мотив преобразования в лирической книге М. Степановой «Физиология и малая история» (2005) 82

МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

- Скрипова О. А.* Стихотворение М. Цветаевой «Об ушедших, отошедших»: трансформация молитвенного канона. 89
- Багдасарян О. Ю.* «Борьба дракона с тигром»: родители и дети в пьесах современных драматургов 93

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

- Барковская Н. В.* «Темные светлы» Алексея Решетникова как итоговая книга стихов 99
- Комадей Р. М., Подлубнова Ю. С.* Пейзажи, природные компоненты и категория природы в лирике В. Кальпиди. 106

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

- Непомнящих Н. А.* Новая пьеса Н. В. Коляды «Дыроватый камень» (комедия), июль, 2014, с. Логиново 110

Philological class

№ 3 (37) 2014

PROJECTS. PROGRAMMS. HYPOTHESIS

- Popova T. I.* The narrative voice as a primary genre and its functioning in the whole text (secondary speech genres). 7
- Gonchar I. A.* The type of complex portrait description in a fiction text 13
- Plehanova I. I.* Psychotype of Poet: Aim and Method of Definition (Works by Ksenia Nekrasova as an Example) 19

TO THE 200 ANNIVERSARY SINCE THE BIRTH OF LERMONTOV

- Yermolenko S. I.* Two images of the world — two types of the feeling: M. Yu. Lermontov “How often, the motley crowd surrounded” 25
- Lozhkova T. A.* Byronic hero in the poems by Lermontov and Ryleyev: Voynarovsky and Ismail bey 30
- Marshalova I. O.* «Lermontov’s treasure»: documentary art album «Lermantov» 36

PEDAGOGICAL TECHNOLOGIES

- Tiupa V. I., Sergeeva (Noskova) V. B.* Innovation technology of literature education at school: active and systematic approach (part 3). 42
- Strelets L. I.* Genre interaction as an intrigue for readers during a literature lesson. 50

PSYCHOLINGUISTICS IN EDUCATION

- Pyatova E. A.* Can we read correctly? (According to the diagnosis of reading in 5 classes) 54

GETTING PREPARED FOR THE LESSON

- Markova T. N.* “The train goes to the broken bridge” (materials for the lesson on the story V. Pelevin “Yellow Arrow”). 58

A LESSON IN PROGRESS

- Koptyaeva T. E.* Working with small pieces of genres on the lessons of Russian language and literature 64
- Nikitina E. B., Silionova Yu. A.* The main ways of word formation nouns (tutorial and workshop for grade 6) 70

FROM THE DESKTOP OF SCIENTIST

- Loshchilov I. E.* Zabolockij’s poem “Portrait”: text and contexts. 74

<i>Gutrina L. D.</i> Transfiguration motif in M. Stepanova's lyrical book «Physiology and small story» (2005)	82
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

SLOW READING

<i>Skripiva O. A.</i> Tsvetayeva's poem "Ob ushedshikh, otoshedshikh": transformation of the prayer canon	89
<i>Bagdasaryan O. Yu.</i> "Tiger vs Dragon": parents and children in modern Russian drama	93

THE REGIONAL COMPONENT

<i>Barkovskaya N. V.</i> "Temnye svety" of Alexey Reshetnikov as the final book of poems	99
<i>Komadei R. M., Podlubnova Yu. S.</i> Landscapes, natural ingredients and category of nature in the lyrics of V. Kalpidi	106

REVIEWS

<i>Nepomniashchih N. A.</i> A new play of N. V. Kolyada "Dyrovaty Kamen'" (comedy), July, 2014, p. Loginovo.	110
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

УДК 81'42 ББК Ш300.1

Повествование как первичный речевой жанр и его функционирование в целом тексте (вторичном речевом жанре)¹

Т. И. Попова

Санкт-Петербург, Россия

Аннотация. В статье на примере рассказа о поступке рассматривается эволюционирование первичного речевого жанра при включении его во вторичный жанр. Определяется характер изменений, происходящих в структуре повествовательного текста под воздействием того целого, частью которого он становится. Рассматривается связь исходной структуры рассказа о поступке и типов памяти, присущих человеческому сознанию.

Ключевые слова: рассказ о поступке, первичный и вторичный речевой жанр, типы памяти, моральная и нравственная оценка.

T. I. POPOVA. *The narrative voice as a primary genre and its functioning in the whole text (secondary speech genres)*

Abstract. In the article on the example of the story of the act discusses the evolution of the primary speech genre in his inclusion in a secondary genre. Is determined by the nature of the changes occurring in the structure of the narrative text under the influence of that whole, part of which he becomes. Discusses the relationship of the original structure of the story about the act and types of memory inherent in human consciousness.

Keywords: the story of the Act, the primary and secondary speech genres, types of memory, mental and moral evaluation.

Среди повествовательных текстов определённое место занимает рассказ о поступке. Это может быть планируемый поступок, относимый к будущему, но чаще всего это рассказ о прошлом опыте, всегда переживаемом, оцениваемом с позиции настоящего, что и определяет обращение к памяти, воспоминание о нём.

Поступок сам по себе это не просто действие, а «осмысленное действие или бездействие, которое человек совершает в результате принятого решения или под воздействием охвативших его чувств» [Рождественский 2002: 35]. Поступки подвергаются двойной оценке: моральной — с точки зрения законов общества, и нравственной — с точки зрения совести (внутренняя нравственная оценка).

Рассказ о поступке оказывается всегда содержательно и модально двуслоен: это рассказ о прошлом опыте с позиции настоящего, поэтому в нём существуют два временных плана (прошлое и настоящее) и минимум два воспринимающих субъекта (субъект, принадлежащий прошлому, и субъект, принадлежащий настоящему), при этом модальные оценки поступка этими субъектами могут не совпадать и чаще всего не совпадают, так как цель рассказа о поступке — мысленное возвращение к поступку прошлого, его переоценка с позиции настоящего.

Всякий поступок получает моральную оценку, с точки зрения того, как «должно», как принято в обществе, т. е. уместно / неуместно, своевременно / несвоевременно, соразмерно / несоразмерно, целесообразно / нецелесообразно, быстро / медленно, а также внутреннюю нравственную оценку с точки зрения совести. Совесть — «внутренняя оценка че-

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта «Типология текста: от составляющих к динамике их взаимодействия», 13-04-00439, 2013–2015 годы.

ловеком своего поведения, самооценка, постоянный мысленный разбор успехов и неудач, достойных и недостойных (умных и глупых, правильных и неправильных и т. п.) поступков» [Рождественский 2002: 39–42].

Поступок вспоминается, извлекается из памяти и переосмысливается на протяжении человеческой жизни. Наша память устроена таким образом, что она может многократно переструктурироваться, давая человеку возможность познать самого себя. Эпизоды прошлого, локализованные во времени, хранятся в эпизодической памяти. Эпизодическая память «хранит информацию о событиях, разворачивающихся во времени, и о связях между этими событиями; последние всегда автобиографичны (путешествие на море, первый поцелуй, обед в ресторане и т. п.)» [Большой психологический словарь 2003: 587]. Именно эпизодическая память позволяет человеку строить нарратив, располагать события во времени. Возвращаясь к эпизодам прошлого позволяет специфический принцип кодирования: «доступность образа прошлого определяется совпадением „ключевых“ элементов ситуации кодирования и извлечения» [сайт Информационные технологии в обучении].

Включать поступок в систему ценностей позволяет семантическая память, в которой отражаются обобщенные знания о мире. Семантическая память — это «система для приема, хранения и восстановления систематизированного и обобщенного знания субъекта о мире, а также о словах и др. языковых символах, их значениях, о том, к чему они относятся, о взаимоотношениях между ними, о правилах, формулах и алгоритмах манипулирования этими символами, понятиями и отношениями» [Большой психологический словарь 2003: 587].

Выделяют также автобиографическую память, где сохраняются личностно отнесенные события и состояния, которые определяют самоидентичность личности, а также эмоциональную память — память на эмоционально окрашенные события [Большой психологический словарь 2003: 376].

Любой текст фиксирует фрагмент человеческого опыта и его осмысление. Это делает текст, по мнению Е. С. Кубряковой, «возможным объектом концептуального и когнитивного анализа, т. е. позволяет установить, с каким видением мира мы столкнулись в данном тексте, что и по какой причине привлекло внимание человека, какие именно фрагменты знания и оценок в нем закреплены» [Кубрякова 2001: 78]. Рассказ о поступке как форма переживания собственного опыта часто является содержанием литературных произведений, эссе, дневниковых

записей. При этом в отличие от «рассказывания, предполагающего извлечение морали из истории, центром, вокруг которого движется роман, является *вопрос о смысле жизни* — той жизни, которую автор предлагает пережить читателю» [Ковалев 2011: 113]. Особенностью экзистенциальных ценностей является их диалогичность. По мнению М. С. Кагана, «экзистенциальные ценности обретают свою реальность тогда, когда *осознаются и могут быть сформулированы* личностью если не для других, то хотя бы для самой себя, то есть для другой личности в себе» [Каган 1997: 127]. И если «нравственные ценности не обсуждаются, они постулируются, ибо претендуют на общечеловеческую значимость», то «экзистенциальные ценности постоянно дискутируются, и не только во внутреннем диалоге, протекающем в сознании личности, но и в столкновении разных взглядов на смысл бытия противоположных социальных микросубъектов, ибо у каждого *своя* идеология, а значит — *свое понимание бытия*» [там же]. Неслучайной поэтому оказывается форма экспликации рассказа о поступке — он включается в рассуждение.

Соответственно анализ такого типа текста как рассказ о поступке объективно предполагает ответ на следующие вопросы: 1) какова структура повествовательного текста: какие его исходные типологические качества сохраняются и какие появляются под воздействием того целого, частью которого он становится; 2) как в исходной структуре повествовательного текста отражаются типы памяти, присущие человеческому сознанию: эпизодическая, семантическая и автобиографическая память; 3) каков характер включения повествовательного компонента в структуру вторичного речевого жанра, где его содержание подвергнется осмыслению и оценке.

Отметим, что в своём исследовании мы опираемся на положения о речевых жанрах М. М. Бахтина, понимающего речевой жанр как «относительно устойчивые тематические, композиционные и стилистические типы высказываний» [Бахтин 1979: 237] и выделяющего два типа речевых жанров: первичные (простые) и вторичные (сложные). Первичные жанры функционируют в бытовой сфере общения, вторичные жанры «возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного общения (преимущественно письменного): художественного, научного, общественно-политического и т. п.» [Ук. соч.: 237]. При наличии разнообразных толкований понятия речевого жанра и выделении его различных типов (Т. В. Шмелёва, М. Ю. Федосюк, К. Ф. Седов, В. В. Дементьев, Ст. Гайда и др.)

в качестве рабочих для анализа письменной монологической речи мы используем как речевые жанры традиционные ФСТР: описание, повествование и рассуждение. Они обладают устойчивой семантикой, связывающей речевое высказывание с действительностью (реальной в параметрах места — описание и времени — повествование, а также ментальной — рассуждение), и стабильными принципами использования языковых средств.

Повествование традиционно определяется как «функционально-смысловой тип речи, в котором говорится о *развивающихся* действиях, состояниях, процессах, событиях» [Педагогическое речеведение 1998: 154], «изображение событий или явлений, совершающихся не одновременно, а *следующих друг за другом* или обуславливающих друг друга» [Солганик 1997: 142]. Рассказ о поступке — это один из видов первичных речевых жанров повествования.

Обратимся к короткому эссе А. Сокурова «Вопрос вопросов», которое может быть проанализировано целиком в рамках объема нашей статьи. Это эссе включает в себя повествовательный компонент, который представляет собой воспоминание о несовершенном поступке. При анализе данного эссе мы постараемся продемонстрировать, каким трансформациям подвергается первичный речевой жанр — повествование — при включении его в состав вторичного речевого жанра, основу которого составляет рассуждение. Особое внимание мы будем обращать на прототипические черты повествовательного текста и их трансформацию как типологическое явление.

При проведении такого анализа мы учитываем стратегии — цели сообщения и движение к её реализации в тексте, и тактики — шаги в достижении цели.

Вопрос вопросов

(1) Где взять силы жить? Вопрос этот задается часто. Я бы уточнил его, обострил.

(2) Где взять силы, чтобы жить сообразно чести? Вот это и есть самый сложный вопрос.

(3) Конечно, трудно каждому человеку. Каждый что-то преодолевает: кто немощь возраста, кто замкнутость жизни, одиночество, кто обреченность социального типа; кто-то тяжело и обреченно болен, кто-то не может пережить расставание с любимым человеком, кого-то предали. У кого-то бездарный сын, ради которого мать готова на преступления. Но это всё случаи, когда человек достоин сочувствия и понимания.

(4) Время лечит. А ведь правда — лечит. Не могу забыть гнетущую тяжесть первых моментов после смерти отца, первых часов, потом дней. В конце концов

эта, первая, боль куда-то ушла. Растворилась. Но есть другая — потяжелее. Когда не молчит совесть.

(5) Помню, собирался отец на похороны своей матери — в далекую деревню надо было ехать. Не хотел никого из семьи с собой брать. А на меня все же посматривал, на меня посматривал. А я молчал. Мне тогда было страшно себе представить, что я окажусь на похоронах, что на меня сойдет смертельная безысходность кладбища, что меня вдруг заставят нести гроб или целовать в лоб мертвого человека... Конечно, я был еще молод и в этой ситуации, в отличие от других случаев, слишком труслив. Но я помню: какая-то странная высокая сила сковала мою волю, лишила меня слов и сил и не позволила сказать отцу, что я готов поехать с ним. Да, я не готов был ко встрече со смертью, но я должен быть в этом тяжелом случае рядом с отцом.

(6) Я не поехал. Моя вина безмерна.

(7) Болит совесть — это значит, мучается душа. Совесть, наверное, важнейший нерв души. Но иногда смотришь вокруг, оглядываешься, вспоминаешь и начинаешь признавать, что не у всякого есть душа-то. Не обязательное это приложение к подарку жизни у человека.

(8) Но и не всякая душа рождает силы, которые умножают и поддерживают стремление достойно жить. Среди женщин и мужчин есть такие, которые «зарабатывают» душу, изменяют, воспитывают ее. Вот ее не было, а человек своим духовным трудом создал ее, душу, внутри себя или научил ее, свою душу, быть умнее, добрее, сильнее... Но таких людей — единицы из миллионов. Рядом с такими людьми всегда должен был быть кто-то особенный, чувствительный, кто поможет пройти хотя бы часть трудного жизненного пути. А уж этих-то людей, душевных помощников, кормчих наших душ, еще меньше.

(9) Где взять силы, чтобы жить сообразно чести?

(10) Наверное, задавая душе вопросы и требуя от нее ответов на самые тяжелые и страшные для себя темы. Если она не может дать ответов простых и ясных, которые ты имеешь мужество выслушать, — значит, ты в беде. [Сокуров 2011: 5–7]

По своей структуре этот текст представляет собой, как уже указывалось, рассуждение, которое в норме имеет четырехчастную структуру: *проблемная ситуация*, которая порождает *вопрос* для поиска ответа, *поиск ответов* и *вывод*. В нашем тексте первые две части инверсированы: проблемная ситуация представлена в 3-м абзаце, вытекающий из неё вопрос, актуализированный повтором (*Где взять силы жить? Где взять силы, чтобы жить сообразно чести?*) предшествует ей, начиная текст. Абзац 4, имеющий

информационный характер, даёт первый ответ на поставленный вопрос: первая, боль (связанная с потерей отца) *куда-то ушла. Растворилась. Но есть другая — потяжелее. Когда не молчит совесть.* Этот ответ, как видно, носит катафорический характер, предписывая продолжение, которое должно ответить на вопрос о тревожащей совести. Это продолжение реализуется в рассказе о несовершенном поступке (абзацы 5 и 6).

Рассказ о несовершенном поступке оказывается многослойным:

1) изображение предполагаемого события как представимой ситуации (*я окажусь на похоронах, на меня сойдет смертельная безысходность кладбища, меня вдруг заставят нести гроб или целовать в лоб мертвого человека...*);

2) воспоминание о конкретном событии (*Помню, собирался отец на похороны своей матери ... Я не поехал.*);

3) отдельный компонент этого эпизода посвящён состоянию героя как процессу, и динамическому и статическому одновременно: *надо было ехать. (отец) Не хотел никого из семьи с собой брать. А на меня все же поглядывал, на меня поглядывал. А я молчал. Мне тогда было страшно... (Конечно, я был еще молод и в этой ситуации, в отличие от других случаев, слишком труслив. Но я помню) какая-то странная высокая сила сковала мою волю, лишила меня слов и сил и не позволила сказать отцу, что я готов поехать с ним. (Да, я не готов был ко встрече со смертью, но я должен быть в этом тяжелом случае рядом с отцом).* Вероятно, эпизодическая память дополняется тем, что называется автобиографической памятью, сообщающей повествованию абсолютно индивидуальный характер, позволяя вводить в ткань этого повествования оценочные компоненты (в скобках). Повествование построено на сменах глагольного вида: *на меня поглядывал, я молчал, мне было страшно / сила сковала мою волю, лишила слов, не позволила сказать*, маркирующих «недействие» и состояние.

Приведённый в повествовательной форме сюжет/эпизод позволяет вернуться к рассуждению как основе всего текста, стратегически устремлённого к поиску ответа на поставленный вопрос. Оно получает новый стимул, а сам эпизод, представленный в форме прошедшего времени, но в репродуктивном регистре, возрождает живые черты события, доступные восприятию в настоящем. Здесь уместно вспомнить интересное наблюдение В. Б. Касевича: «Человек наблюдает настоящее — он всегда находится в настоящем; даже прошлое есть в каком-то

смысле элемент настоящего, поскольку настоящее является непосредственным результатом прошлого, а будущее становится воспринимаемым, когда оно реализуется как настоящее (уходя тут же в прошлое). Такая «всевременность» настоящего оборачивается безвременностью, так что «время нередко не осознаётся необходимым условием всего, что есть в мире» [Касевич 2013: 43]. Эта «всевременность» поступка, который не покидает сознания, определяет дальнейшее развитие текста: 7 и 8 абзацы становятся своего рода «ментальным повествованием», представляющим собой последовательность развития мысли. От частного поступка и его оценки (абзацы 5 и 6) автор переходит к понятию совести, которая не даёт забыть поступок (*болит совесть — это значит мучается душа*), и души.

Абзац 7 также носит катафорический характер, продвигая развитие мысли (*не у всякого есть душа-то*).

Абзац 8 даёт ещё один ответ на вопрос «Где взять силы, чтобы жить сообразно чести?»: надо «разрабатывать душу» с помощью «душевных помощников».

9-ый абзац закольцовывает текст, повторяя вопрос. В 10-м абзаце автор приходит к выводу, что силы жить сообразно чести может дать человеку его душа и в этом смысл жизни.

Таким образом, весь текст эссе организует стратегия рассуждения — от постановки вопроса в первом предложении и движения к ответу на него по мере изложения, что реализуется в тактических приёмах, в том числе введении повествовательного компонента с рассказом о «несобытии», осмысление которого приводит к заключительному ответу на поставленный в начале текста вопрос.

В основе эссе лежит эпизод из жизни автора — несовершенный поступок, который переоценивается с позиции настоящего. Оценка поступка проходит несколько этапов:

1. Оценка с позиции прошлого: дается с точки зрения морали, правил поведения предписываемых извне, обществом — *но я должен быть в этом тяжелом случае рядом с отцом.*

2. Оценка нравственная, с позиции настоящего — *Я не поехал. Моя вина безмерна.* Автор-герой смог осознать свою вину только спустя годы, когда пережил смерть своего отца. Осознал вину перед другим человеком.

3. Оценка экзистенциальная — абзац 4 — *В конце концов эта, первая, боль куда-то ушла. Растворилась. Но есть другая — потяжелее. Когда не молчит совесть*, а также абзац 7 и 10.

Все эссе построено как рассуждение — ответ на вопрос, который задает себе человек, обретший совесть. Сам эпизод, который мучает героя, вспоминается по ассоциации с аналогичной ситуацией. Возможность познать боль другого приходит через собственный опыт. Возможно, здесь эксплицирована работа нашей памяти: эпизодическая память (собственные переживания в момент совершения поступка) взаимодействует с семантической памятью (моральные и нравственные категории, пропущенные через собственный опыт), что помогает сформировать автобиографическую память, одной из функций которой является функция определения смысла жизни.

Эти три уровня осознания поступка представлены в разных текстовых регистрах, отражающих 3 уровня восприятия мира:

События, основанные на эпизодической памяти, вводятся маркером *Помню + наименование ситуации* (собирался отец на похороны своей матери) в информативном регистре, сменяющемся репродуктивным регистром — описание состояния героя в момент протекания события. Оправдание поведения в информативном регистре передает фазу переживания поступка.

Семантическая память позволяет сопоставить свое поведение и поведение других людей (я и другие) в сложных жизненных ситуациях. Эти эпизоды написаны в информативно-оценочном регистре.

Автобиографическая память реализуется в эпизодах, написанных в генеритивном регистре. Для этих эпизодов характерен переход от противопоставления себя другим к идентификации с другим (ты).

Итак, отвечая на поставленные в статье вопросы, можно сказать следующее:

1. Рассказ о поступке как первичный повествовательный текст обладает всеми прототипическими чертами повествовательного текста, такими как включенность субъекта восприятия в происходящие события, последовательность изложения событий при помощи глаголов прош. вр. СВ, передача состояния действующего субъекта глаголами прош. вр. НСВ.

2. Находясь в составе эссе, повествовательный текст сохраняет исходные черты повествовательного текста, однако под воздействием вторичного текста он подвергается смысловым и структурным изменениям:

во-первых, появляется множество субъектов повествования (субъект вспоминающий, субъект наблюдающий, субъект рефлексирующий, субъект оценивающий), принадлежащих миру настоящего;

во-вторых, повествовательный компонент с точки зрения композиции становится элементом, включенным в рассуждение, а именно, аргументом;

в-третьих, в повествовательном тексте активно расширяется оценочный компонент, поступок подвергается моральной и нравственной оценке, становится частью экзистенциального опыта человека.

3. Обращение к событиям прошлого происходит через встречу с аналогичными ситуациями при помощи эпизодической памяти, вход в которую определяется совпадением элементов настоящей и прошлой ситуаций. Этим объясняется наличие в тексте о поступке аналогичной ситуации в настоящем. Биографическая память фиксирует эмоционально окрашенные ситуации, отсюда в рассказе о поступке появляются эмоциональные и оценочные компоненты. Семантическая память позволяет включить событие прошлого в контекст настоящего и переосмыслить прошлое. Таким образом, структура рассказа о поступке обнаруживает тот когнитивный потенциал, которым обладает всякий повествовательный текст. Развертывание и осложнение первичного повествовательного текста обусловлено нашими когнитивными особенностями, предопределяющими появление во вторичном тексте многосубъектности, отвечающей диалогической природе нашего сознания, эмоциональности как форме хранения индивидуального опыта и оценочности как отражения экзистенциального опыта.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Проблемы речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 280 с.

Большой психологический словарь/ под редакцией Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. — М.: 2003 — 672 с.

Информационные технологии в обучении // Режим доступа: http://cnit.mpei.ac.ru/textbook/01_01_02_47. НТМ (дата обращения: 10.10.2014).

Каган М. С. Философская теория ценности. — СПб., 1997. — 205 с.

Касевич В. Б. Когнитивная лингвистика: В поисках идентичности. — М.: Языки славянской культуры, 2013. — 192 с.

Ковалев О. А. Нарративные стратегии в творчестве Ф. М. Достоевского. Монография. — Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2011. — 316 с.

Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. — М., 2001. — С. 72–81.

Педагогическое речеведение. Словарь-справочник. Изд. 2-е, испр. и доп. / Под ред. Т. А. Ладыженской и А. К. Михальской. — М.: Флинта, Наука, 1998. — 312 с.

Рождественский Ю. В. Словарь терминов (Общеобразовательный тезаурус): Мораль. Нравственность. Этика. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 88 с.

Солганик Г. Я. Стилистика текста: Уч. пособие. — М.: Флинта, Наука, 1997. — 256 с.

Сокуров А. В центре океана: эссе, рассказы. — Спб.: Амфора, 2011. — 319 с.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Попова Татьяна Игоревна — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка как иностранного и методики его преподавания филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Адрес: 199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 11

Эл. почта: rkispb@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Popova Tatyana Igorevna is a Doctor of Philology, Professor of Russian Language as Foreign and methodics of education Department of Philological Faculty in St. Petersburg State University.

Тип сложного портретного описания в художественном тексте¹

И. А. Гончар
Санкт-Петербург, Россия

Аннотация. В статье рассматривается особый тип словесного портретного описания человека, обнаруженный в художественном тексте, автором которого является профессиональный художник, воспринимающий мир прежде всего глазами. Такой портрет играет ключевую роль в композиционной семантике текста, имеет сквозной характер и демонстрирует связи с произведениями живописи.

Ключевые слова: художественный текст, словесный портрет человека, композиционная семантика, репродуктивный регистр речи, экфрасис.

I. A. GONCHAR. *The type of complex portrait description in a fiction text*

Abstract. The paper deals with the special type of verbal portrait description of a man as found in a fiction text. The author of this text is a professional artist who perceives world through her eyes mainly. Such a kind of portrait plays a key role in a compositional semantics of the text; it goes through all the text and is connected to the works of visual art.

Keywords: fiction text, verbal portrait of a man, compositional semantics, reproductive mode of speech, ekphrasis.

Исследованию портретных описаний в текстах различных типов, в том числе и в литературных художественных произведениях, посвящено значительное количество трудов [Сырица 1986; Гамалей 1989; Башкеева 2000; Овчинникова 2001; Родионова 2003; Малетина 2004; Дмитриевская 2005; Мильбрет 2014 и др.].

Это естественно: ни одно художественное произведение невозможно без героев, *образы* которых, включающие объёмную характеристику как внешности, так и внутреннего мира, поведения и т. д., несут, как правило, важную смысловую нагрузку и, кроме голой информации, участвуют в формировании той эстетической надбавки, которая отличает художественный текст от текстов прочих функциональных стилей. Каждый писатель в своей собственной только ему манере создает уникальный текст, предоставляя филологу богатую пищу для профессиональных рефлексий.

Лингвистический анализ убеждает, что основу описания портрета человека в любых типах текста, как в художественных, так и нехудожественных: в криминалистике (например, в полицейских ориентировках), в научной речи (в статьях антропологов, занимающихся изучением внешности представителей разных этносов), в активизировавшемся последнее время жанре объявлений о знакомстве и т. д., — составляют *характеризующие детали*, которые, как правило, включаются в *базовые семантические модели предложений* и выступают в позиции ремы, независимо от их собственно формального выражения. Актуализируются лексико-тематические группы *части тела, лицо человека, одежда*, что вполне объяснимо: фрейм-структура

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта «Типология текста: от составляющих к динамике их взаимодействия», 13-04-00439, 2013–2015 годы.

сознания человека стандартно активизируется именно в данных направлениях. При этом в поле зрения оказываются прежде всего — цвет, размер и форма — параметры, обеспечивающие описание объекта в пространстве [Кобозева 2000].

Однако в художественном тексте базовые модели предложений распространяются и обрастают субъективной оценочной модальностью (модусом), что ведет к усложнению описания².

В распоряжении автора, осознающего язык как эстетическую ценность, — всё богатство национального языка. Отбор и организация языкового материала в тексте определяются коммуникативной установкой: «Эстетическое отношение к самому языковому факту демонстрирует отбор говорящим / пишущим того, а не иного языкового средства, которое в конкретной коммуникативной ситуации осознается как воздействующее» [Купина, Матвеева 2013: 303]. Такое положение вещей — аксиома литературного творчества.

Материалом для данного исследования послужил роман А. Романовой «Холст, масло». Это тот редкий, но не единственный случай в современной отечественной беллетристике, когда в роли автора художественного текста выступает профессиональный художник, живописец-литератор³. Логично предположить, что репрезентация визуального, каковым является *портрет* персонажа, при таких обстоятельствах приобретает некую специфику: чувственное восприятие мира художником происходит прежде всего — глазами. Профессиональный опыт художника «настраивает» особым образом и механизмы речемыслительной деятельности: описательные контексты начинают доминировать в сравнении с другими функционально-смысловыми типами речи (повествованием и рассуждением). На первый план выдвигается результат зрительного восприятия. Вместо привычной палитры (в прямом значении этого слова) с красками автор пишет свою картину словом.

В композиционной семантике текста романа «Холст, масло» портрет играет ключевую роль, поскольку в основе сюжета лежит выполнение заказов на портреты русских эмигрантов во Франции, покинувших Россию / СССР в разное время и по разным причинам. Над заказом работает молодая

петербургская художница, главная, по нашему мнению, героиня романа, от лица которой ведется повествование (перволичное). Анкетные данные автора и героини совпадают: имя, пол, возраст, место рождения, национальность, гражданство, образование, сфера деятельности. Т. е. если в реальной жизни у реальной А. Романовой такого заказа не случилось, то замысел романа следует признать превосходным: именно он в первую очередь определяет оригинальность произведения. Композиция — главный «организатор» текстового пространства — позволяет выстроить серию портретов, органично вписывая истории портретируемых посредством диалогов с «моделями» во время сеансов позирования и последующих авторских рефлексий по поводу их судеб и характеров.

Кроме того, композиция является тем инструментом, который дает возможность для неоднократных возвратов к объекту описания (портрет конструируется сквозным) с целью максимально полной передачи внешних и психологических характеристик персонажей. Такой авторский ход приводит в действие, с одной стороны, разные коммуникативные регистры (в данном случае — репродуктивный и информативный), «композиционно-синтаксические фрагменты с регулярными характеристиками» [Золотова и др. 2004: 442], которые зависят, прежде всего, от позиции говорящего / пишущего, с вытекающими конкретными лингвистическими последствиями. С другой стороны, автор обеспечивает себе возможность регулировать дистанцию зрительного восприятия «натуры»: от совсем близкого контактного наблюдения, затем несколько со стороны и, наконец, портретируемый вовсе удаляется из видимого пространства рассказчика: предметом описания становится рождающийся портрет (общая структура словесного портрета, т. о., усложняется). Если бы было позволено, мы бы ввели глобальное понятие роман-портрет для характеристики такого типа текста.

Дальнейшие рассуждения требуют цитат из текста романа. Мы выбрали последнюю по очереди в ряду «моделей» (всего их 7) — Иду Яхонтову, фигуру, отличающуюся особой трагичностью. Развернутые описания ее внешности встречаем трижды.

1. Самая первая встреча в доме Иды⁴.

Возраст неопределим. Под седыми и сваланными в колтун *волосами* прячется крошечное *лицо*. *Рот* ввалился, и *зубы*, ярко-белые фарфоровые *зубы* вылезают

² Об этом подробнее см. нашу статью: Словесный портрет человека: динамика усложнения текста. Язык. Литература. Культура / Сб. статей. Выпуск 9. Отв. редактор Л. П. Клобукова. — М., МАКС Пресс, 2013. С. 29–41.

³ См., например, М. Кантор «Учебник рисования».

⁴ Многие считают, что самое первое впечатление о человеке бывает самым точным и острым.

из него частоколом. Нависающий *нос*, клочкастые *брови*, скрывающие *глаза*. *Платье*, когда-то бывшее зеленым, свисает, словно с вешалки, а *руки*, иссушенные, тонкие, увешаны бесчисленными *браслетами*, и проволочными, и золотыми, и деревянными, а среди этой мешанины странно мерцает крупный дагестанский альмандин в широком старинном серебре.

— Ты хочешь меня рисовать? — *она взяла меня за руку*. Холодная сухая *кожа* и цепкие пальцы. (325)

В приведенном отрывке говорящий находится в близком расположении с объектом описания (тесное помещение), что подтверждается и тактильным контактом: «Холодная сухая *кожа* и цепкие *пальцы*», т. е. в едином времени и пространстве (в общем хронотопе). Это позволяет, вслед за Золотовой, констатировать репродуктивный тип коммуникативного регистра, для которого характерно последовательное воспроизведение *непосредственно наблюдаемого*: лавина *характеризующих деталей* в типовой и самой частотной описательной конструкции *что — какое?* (*какое — что?*):

волосы — седые; сваленные в колтун;
лицо — крошечное;
зубы — ярко-белые, фарфоровые;
нос — нависающий;
брови — клочкастые; скрывающие глаза;
платье — когда-то бывшее зеленым;
руки — иссушенные, тонкие;
кожа — сухая, холодная;
пальцы — цепкие;
браслеты — бесчисленные, проволочные, золотые, деревянные;
альмандин — крупный, дагестанский.

В этих определениях — и цвет, и размер, и форма, ибо что такое колтун или *клочок* (*клочкастый*) если не форма? Материал: *провода, золото, дерево, се-ребро* — кроме цвета передает еще и фактуру. Дополняет жутковатую картину наречие *частоколом*, которое и вовсе доводит внешность персонажа до всем известной с детства Бабы-Яги.

Глаголы, «ведущее средство организации и членения текста» [Золотова др. 2004: 411], — несовершенного вида в форме настоящего времени, что также отличает репродуктивный регистр речи: что вижу сейчас, в данный момент, в настоящее время, о том и сообщаю: *лицо — прячется; зубы — вылезают...*; *платье — свисает...*; *альмандин — мерцает*.

Прошедшее время использовано лишь дважды: в первом случае *рот ввалился* опять же как свойство и качество носителя, а во втором случае *взяла меня за*

руку неожиданно, как в детских страшилках, переключает внимание адресата со статики (описание) на динамику (действие). Здесь же эксплицирован знак авторского присутствия — *меня*.

Особо следует отметить *странный*, наполненный смыслом контраст: на фоне зловещей картины деградации *мерцает дагестанский альмандин* — дорогой камень. Во-первых, мысль заявлена экзистенциальной конструкцией, конструкцией «жизни» (особый тип описательных, бытийных, предложений со сказуемым, предшествующим подлежащему), во-вторых, цвет этого камня — красный, цвет крови и страсти; в-третьих — выдвигается мысль о драгоценности самой Иды⁵. И, наконец, фамилия Иды — Яхонтова от устаревшего названия драгоценного минерала *яхонт*, встречающегося в русской классической литературе в оценочных конструкциях⁶.

Далее переходим к анализу следующего развернутого описания героини.

2. Выход Иды на улицу после долгих уговоров (она очень давно не покидала своего убогого жилища) и, наконец, согласия поехать в художественную галерею Орсе.

Ида распахивает дверь и замирает. В ее *костюме* сочетается всё, что невозможно представить вместе. Это мечта модельера, но только для показа от кутюр. *Юбка* до земли, составленная из множества ситцевых воланов, искусственных цветов и шифоновых хвостов. Цветов настолько много, что в движении они сливаются в единый слепящий поток. Вязаное *пальто* состоит из широких полос, совмещенных при помощи бесчисленных пуговиц, а посередине полы скалывают гигантские жуки, которые при ближайшем рассмотрении оказываются жестяными. На голову водружена, *иначе и не скажешь*, *конструкция* в виде двух закреплённых под углом *шляп*, верхняя на три размера меньше нижней, а конструктивным элементом сборки выступает деревянная палка, к которой приклеены цветные перья. Что на ногах, *я не вижу*, под юбкой этого не заметно, но когда Ида садится в машину, *я понимаю*, что там не что иное, как лаковые *туфли* совершенно желтого цвета в неровную фиолетовую полоску (341).

Данный описательный контекст по формальным лингвистическим параметрам мало отличается от предыдущего: тот же репродуктивный коммуника-

⁵ О возможности такой интерпретации высказалась А. Романова, автор текста, в личном общении с автором данной статьи.

⁶ Напомним хотя бы «Изумруд мой яхонтовый!» в «Очарованном страннике» Н. Лескова.

тивный регистр. Он задается фразой-экспозицией с глаголами несовершенного вида настоящего времени: *распахивает и замирает* — в их семантике, по нашему мнению, возникает окказиональное приращение *экстравагантная отвага* Иды, что провоцирует автора-рассказчика на включение ироничной модальности: *Это мечта модельера, но только для показа от кутюр*. После такой фразы мы вправе ожидать какой-то невероятной картины от автора, рассчитывающего на особую воздействующую силу иронии. Наши ожидания не обмануты: обилие *характеризующих* внешность *деталей* формирует оглушительный зрительный образ, вызывающий эстетическую реакцию и оценку: *Потрясающе! И... нелепо*. Описанию подвергнут костюм: *юбка, пальто, шляпа, туфли*. Каждая из деталей сногшибательного туалета прописана во всех подробностях цвета: *единый слепящий поток, совершенно желтый, в фиолетовую полосу*; размера: *до земли, широкие полосы, на три размера меньше*; формы: *хвосты, под углом*.

При достаточном внимании к материалу: *ситец, шифон, жесть, дерево, перо, лак* — автор добивается действительно живописного образа.

Сфера чувственного восприятия актуализируется отглагольным (смотреть / рассмотреть) именем существительным, подчеркивающим процесс: *при ближайшем рассмотрении оказывается...* и глаголом видеть: *что на ногах, я не вижу...*

И, как и в предыдущей иллюстрации, в самом конце отрывка автор открыто заявляет о своем присутствии личным местоимением я.

Но ради чего все это? Как нам кажется, в этом фрагменте, в безумном нагромождении деталей, в сочетании несочетающегося, реализован важный смысл: перед нами отбившаяся от жизни, внешне нелепая, неординарная и экстравагантная личность, бывшая натурщица и, возможно, талантливая художница — ныне ослепшая и забытая всеми.

В третий раз Ида Яхонтова предстает перед нами в новом ракурсе, который, возможно, дает право говорить об особом жанре словесного портрета персонажа, а именно, об интегративном портретном описании. Назовем его вербализованным творческим актом живописца.

3. Приближение к финалу работы над портретом. В мастерской художника.

Я развешиваю по стенам зеркальной галереи работы мастеров прошлого, давая лишь узнаваемые пятна, лишь делая намеки. Вот *одинокий стул, вот синяя скатерть и кувшин, там разорванный криком рот, а*

рядом нагромождение Герники. Польшает краплагом и кадмием шляпа Иды, впустив в себя *ядовитые* изумрудные рефлекссы, кадмиями *горят* ее перья, *тлеют* кобальтовые тени лица. *Страшно*, словно *маски* клоунов, словно пляски Коломбины на празднике *смерти*. Эта картина предвещает *гибель*, она — *прощание* с миром, *конец* реальности, *умерщвление* плоти.

— Как *страшно*, — от внезапного голоса из-за спины я вздрагиваю всем телом, подпрыгиваю, чуть не упав на мольберт <...> (353).

Уход от частных (нет отдельно ни глаз, ни рук, ни одежды и т. д.). Есть обобщение, глобальный *охват* состояния человека накануне небытия. Контраст: несколько ироничный тон предыдущего описания, быть может, последнего вызывающе смелого и яркого *вдоха жизни* сменяется осознанием надвигающейся *смерти*, которая становится именем и ядром лексико-семантического поля, трагический смысл которого усугубляется лексемами *гибель, прощание, конец, умерщвление*, распространяясь к периферии: рефлекссы — *ядовитые*; перья — *горят*; тени лица — *тлеют*. Ключевое слово *страшно*.

Повторим, в этом фрагменте художник один на один со своим произведением, портретируемый отсутствует.

Внешние черты, передаваемые в портрете, дополняются яркими психологическими характеристиками. Именно с этой целью, как мы полагаем, вводится *экфрасис* — известное, но малоизученное понятие: «„Обычному читателю“ *всё ещё нужно объяснять* (выделено нами — ИГ), что *экфрасис* — описание произведения изобразительного искусства (картины, скульптуры) или архитектуры, вставленное в литературное произведение» [Бавильский 2014].

В филологических исследованиях *экфрасис* рассматривается «не только как структурно-семантическая единица текста и один из способов его организации, но и как модель соединения живописи и литературы, которая является источником порождения новых смыслов — некоего смыслового взрыва» [Яценко 2011].

Рискнем предположить, что указанный термин не вошел в активный филологический обиход потому, что последнее время в теории текста активно разрабатывалась такая категория текста, как интертекстуальность, а в лингвокультурологии — теория прецедентности, взаимосвязанная с интертекстом. Напомним определение, которое дает этому явлению В. В. Красных: «к числу *прецедентных* относятся феномены:

1) хорошо известные всем представителям национально-лингво-культурного сообщества („имеющие сверхличностный характер“);

2) актуальные в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане;

3) обращение (апелляция) к которым постоянно возобновляется в речи представителей того или иного национально-лингво-культурного сообщества» [Красных 2003: 170].

Комментируя это определение, автор указывает, что ПФ могут быть как вербальными, так и невербальными, относя ко вторым произведения живописи, скульптуры, музыкальные произведения и т. д. Кроме того, отмечается, что ПФ могут быть социумно-, национально- и универсально-прецедентными, в зависимости от «внешнего масштаба», широты охвата — от социума до общечеловеческого сообщества. Судя по примерам, которые приводит В. В. Красных в обоснование универсально-прецедентных феноменов, можно понять, что в качестве их источников (а они обязательны) выступают факты мировой, а не только лишь какой-либо конкретной национальной культуры [Красных 2003: 170].

Вышесказанное приводит к закономерному выводу о том, что экфрасис и есть не что иное, как особого рода прецедент, источником которого является произведение живописи, обозначенное, тем не менее, в данном случае — словом: либо антропонимом (имя художника — прецедентное имя), либо названием произведения живописи (прецедентное имя), либо «намёком», отличительной деталью полотна, дающей представление о положении вещей (прецедентная ситуация). Картина же, лежащая в основе *экфрасиса-прецедента*, может рассматриваться как прецедентный текст.

Уместным будет указать и еще один термин, используемый в теории текста: *интермедийность*, под которым понимаются «связи литературного произведения с произведениями других родов искусств (прежде всего живописи и музыки), актуализированные в тексте и значимые для его построения и понимания» [Николина 2003: 233].

В нашем случае визуальная репрезентация судьбы и психологического компонента образа Иды Яхонтовой возможна через расшифровку «намёков», которые дает автор, не обозначая ни имен мастеров, ни названий всемирно известных полотен. Именно поэтому при чтении этих страниц механизмы познающего сознания адресата функционируют с большой не только эмоциональной, но и интеллектуальной нагрузкой: для расшифровки весьма концентрированного количества цитат из

творчества художников-предшественников требуется определенная эрудиция.

«Воссоздающее воображение» выдает: *одинокий стул* — ван Гога; *разорванный криком рот* — кричащую в отчаянии человеческую фигуру на фоне кроваво-красного неба Мунка; *нагромождение Герники* П. Пикассо — трагедию гибели целого города басков в Испании в 1937 г. во время гражданской войны.

В работах «цитируемых» мастеров по-разному выражена мысль о трагедии одиночества, страшной судьбе человека, созвучной с образом одинокой, забытой всеми Иды Яхонтовой, медленно уходящей из жизни в заброшенном и странном парижском жилище.

Хуже обстоят дела с *синей скатертью и кувшином*, которые возбуждают в памяти известный натюрморт А. Матисса. Возможно, здесь расчет на ассоциацию по цвету, для его более яркого и действенного воссоздания: *синяя скатерть / кобальтовые тени лица*.

Кстати, о цвете. Обратим внимание на специальную художественную лексику: *краплак, кадмий, кобальт; а также ядовитые изумрудные рефлекссы*. Контраст теплых и холодных цветов усиливает зрительное впечатление.

Подведем итоги и сформулируем параметры типа *сложного портретного описания*, заявленного в названии данной публикации. Во-первых, это портрет, пронизанный субъективной модальностью автора-живописца, доверяющего, прежде всего, своим глазам. Во-вторых, это портрет, включенный в большой описательный контекст и лежащий в основе архитектуры всего текста в целом, определяющий композиционную семантику текста («романа-портрета»). В-третьих, это сквозной портрет, в основе которого заложены те же базовые модели предложений, что и в других типах портретных описаний, но при этом он предельно детализирован, и именно в деталях прежде всего проявляется субъективная авторская оценка. Кроме того, автор-художник использует «язык специальности» в названиях цвета и в некоторых других профессиональных характеристиках портрета. И, наконец, данный тип портретного описания включает активное «цитирование» художников-предшественников, находящее выражение в экфрасисе, что, как нам кажется, в какой-то мере также предопределено первой профессией автора.

На примере портретного описания Иды Яхонтовой мы показали развертывание образа в основном одной его частью — внешней, без которой, тем

не менее, было бы невозможно проникновение в психологию и создание такого объёмного и полно-кровного рассказа о судьбе человека, какой удался А. Романовой.

ЛИТЕРАТУРА

Бавильский Д. Подстриженными глазами // Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/podstrizhennymi_glazami_34813 (дата обращения: 19.09.14).

Баикеева В. В. Русский словесный портрет: лирика и проза конца XVIII — первой трети XIX века: Дис. ... д-ра филол. наук. — М., 2000. — 351 с.

Гамалей Т. В. Система лексико-синтаксических средств описания внешности в современном русском языке: Дис. ... канд. филол. наук: Л-д, 1989.

Дмитриевская Л. Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З. Н. Гиппиус). Ярославль: ООО «Литера», 2005. — 135 с.

Золотова Г. А., Ониненко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004. — 544 с.

Кобозева И. М. Как мы описываем пространство, которое видим: форма объектов // Труды межд. семинара «Диалог-2000», МГУ.

Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? — М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. — 375 с.

Купина Н. А., Матвеева Т. В. Стилистика современного русского языка: учебник для бакалавров — М.: Издательство Юрайт, 2013. — 415 с.

Малетина О. А. Лингвостилистические особенности портрета как жанра художественного дискурса: На материале произведений Т. Драйзера: Дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград, 2004. — 181 с.

Мильбрет А. А. Привлекательность / непривлекательность внешнего облика человека в русской лигвокультуре: Дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2014.

Николина Н. А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 256 с.

Овчинникова С. В. Лексико-семантическое поле внешности в соотношении с концептосферой внутреннего мира в человеке: Дис. ... канд. филол. наук. — Уфа, 2001.

Родионова И. В. Портрет в строе текста современного английского рассказа: Дис. ... канд. филол. наук. — Тула, 2003. — 164 с.

Романова А. Холст, масло. СПб.: «Геликон Плюс», 2011. — 432 с.

Сырица Г. С. Язык портрета в романах Л. Н. Толстого «Война и мир» и «Воскресенье»: Дис. ... канд. филол. наук. — М., 1986. — 254 с.

Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427 (дата обращения: 19.09.14).

ДАнные об авторе

Гончар Ирина Александровна — кандидат педагогических наук, доцент Петербургского государственного университета.

Адрес: 199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 11

Эл. почта: goncharia@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Gonchar Irina Alexandrovna is a PhD, Associate Professor of St. Petersburg State University.

Психотип поэта: цель и методика определения (на примере творчества Ксении Некрасовой)

И. И. Плеханова
Иркутск, Россия

Аннотация. Рассматриваются проблемы психотипической идентификации творческой личности. Психоаналитический метод дополняется характеристикой образа мышления поэта.

Ключевые слова: Кс. Некрасова, Л. Добычин, психотип, проблемы идентификации, лирическое «я», биография, психология творчества.

I. I. PLEHANOVA. *Psychotype of Poet: Aim and Method of Definition (Works by Ksenia Nekrasova as an Example)*

Abstract. The article covers issues of psychotypical identification of creative personality. Psychoanalytical method is amplified with description of poet's way of thinking.

Keywords: Ksenia Nekrasova, Leonid Dobytschin, psychotype, problems of identification, lyrical "the I", biography, psychology of creativity.

Введение в литературоведение ещё одного принципа классификации — по психотипу автора — способствует решению ряда проблем психологии творчества. Во-первых, описание личности литератора, основанное на методике К.-Г. Юнга, аналитика глубинных мотивов образного мышления, позволит обосновать близость лирического и биографического «я». Во-вторых, типология К.-Г. Юнга строится на нежесткой, но системной корреляции ряда параметров: преобладающем векторе самоопределения — вовне (экстраверт) или внутрь себя (интроверт), относительном доминировании одной из функций психики (мышление, чувствование, ощущение, интуиция). Описание проявлений в творчестве всех пяти качеств во взаимосвязи даёт объёмную характеристику мировосприятия художника. В-третьих, открываются именно художественные проявления этих установок, которые — в силу одарённости — существенно отличаются от стереотипных. В-четвёртых, природные доминанты сознания естественно предопределяют не только предпочтения, но и возможности творца, что позволяет объективно судить его не только по пушкинскому завету — по законам, им самим над собой признанным, но и в соответствии с органикой способностей. Так, в итоге, можно выработать справедливый подход к оценке сделанного автором.

Кроме того, можно предположить, что устойчивый психотип тяготеет к определённому архетипу-модусу творческого мышления — реалистическому (с мифопоэтической подоплёкой) или авангардному (как интеллектуальные эксперименты). Для рассмотрения этой гипотезы необходимы обширные статистические данные. Наша цель — собрать материал, ограничив рамки определением психотипа авторов, представляющих версию реалистического модуса — наива. Можно предположить, что художники, высказывающиеся в предельно

простой, безыскусной форме и сугубо позитивно, — чувствующие интроверты, т. е. личности, замкнутые в себе, погружённые в сокровенное.

В юнговской классификации тип чувствующего интроверта описан не на творческих примерах и сугубо в поведенческом аспекте, поскольку только так проявляется глубоко скрытая жизнь его сознания. Этот тип ещё меньше связан с реальностью, чем интровертный мыслитель, что затрудняет личные отношения с миром, способ внятного высказывания и обоюдную коммуникацию. Как творческий тип он «выражает свою цель и своё содержание перед самим собой, быть может, в сокровенной и боязливо оберегаемой от взоров профана религиозности или же в поэтических формах, которые он столь же тщательно оберегает от неожиданного вторжения, не без тайного честолюбия, стремящегося таким образом установить превосходство над объектом» [Юнг 2008: 529]. Герметичность типа затрудняет поиск убедительного примера среди широко известных писателей и поэтов, поскольку профессиональная деятельность сама по себе предполагает установку на публичное самопроявление. Следовательно, к чувствующим интровертам можно с уверенностью отнести тех авторов, кто, во-первых, отличается «странностями» самоопределения в литературном и прочем кругу и, во-вторых, чьи тексты отмечены доминантой неконвенционального мировосприятия. Поскольку любой художник, а особенно поэт, «странен» вследствие неординарности, то именно уникальная степень странности как несовместимости с миром может дать ключ к особенностям того «иноного» мира, который несёт в себе и выражает автор.

Очевидный пример — прозаик Леонид Добычин (1894–1936) и его лирическая повесть «Город Эн» (1935), которая стала причиной яростной проработки на обсуждении и последующего таинственного исчезновения писателя. Робкий и замкнутый, одинокий человек пропал без следа. Повесть осталась как шедевр литературного наива — повествование простодушного подростка, который отличался доверчиво-добродушным видением всего окружающего: предметов, героев книг, людей и революции 1905 года. Так, например, воспринят рассказ о жутком самоубийстве: «Оказалось, что Ольги Кусковой уже нет в живых. <...> ...она показала себя недотрогой. Отправилась на железнодорожную насыпь, накинула полотняный мешок себе на голову и, устроившись на рельсах, дала переехать себя пассажирскому поезду» [Добычин 1989: 104]. Но, как сказано в конце, первопричиной такого видения

была не только бесхитростная натура героя, но и врождённая близорукость — так автор остранил свой приём, дал ложный, метафорический ключ для объяснения своего персонажа и дистанцировался от его непосредственности. Мальчик отличался эмоциональным, а не рациональным восприятием мира, искренние, абсолютно свежие чувства обусловили эвристическое видение. Повествование построено на приёме остранения, его можно рассматривать как литературный примитивизм — стилизацию наива, но органичность образа героя обусловлена особенностями авторской психики [Каверин 1995: 18].

В поэзии пример интровертного чувствования — Ксения Некрасова (1912–1958), «значительный наивный поэт» в советской литературе [Давыдов 2004]. Действительно, её понимание творчества утверждает его абсолютную простоту, органику и жизненную необходимость: «В строении Блаженного собора / всё повторяется горшок, / рисованный багрянцем. / А из горшка росток, / вправо лист на черенке, / и влево лист на черенке, / а посередине на стебле / алеет луковый цветок» («О мастерстве») [Некрасова 1981: 111].

Ксения — героиня мифа о юродивой от поэзии. Сирота, не знаящая ничего о своих родителях, она была абсолютно безытна, и её жизнь в прямом смысле зависела от того, возьмёт ли кто её на печение. Ксения сознавала свою неотмирность как природное право и простодушно надеялась на него, о чём свидетельствует разговор с мужем — объяснение, почему она остаётся в Москве в октябре 1941 года: « — Я здесь решила / переждать. / Ты инженер / Тебе опасно здесь. / — Уеду я / а ты с Тарасиком одна? / Всё как-то здесь не так / Поедем, Ксения... / — Нет, / Один поедешь ты / Ты многим нужен / Для миллионов граждан / Учился ты... / А я, / Что мне / Я мать / И у зверей в почёте / Это имя. / Я пережду врага / А ты потом вернёшься» <здесь и далее пунктуация оригинала. — *И. П.*> («Набросок») [Некрасова 2012: 162].

Собственное свидетельство тождества личного и лирического «я» — строки верлибра: «Мои стихи иль я сама — одно и то же, только форма разная» [Некрасова 2012: 151]. Воспоминания друзей подтверждают это: её бесхитростное существование и поэтическая жизнь сливались, душа была как будто автономна от тела и знания, стихи — просветлённо благодатными, а быт благополучен настолько, насколько это позволяли помощь людей и обстоятельства. Идеальный образ по-детски наивен: «Иногда она входила радостная, с искоркой в глазах, заявляла, что принесла новые стихи

и сейчас их будет читать. / Её не смущали новые люди, наша занятость или наш отдых. Она несла строчки так: вдохновенно и восторженно шла к выбранному месту, устраиваясь, складывала ноги по-восточному, поднимала маленький палец вверх, приглашая всех быть внимательными к ней. Читала всегда превосходно, дирижируя пальчиком вправо и влево. / Потом разговаривала разговоры» [Некрасова 2012: 153].

Такой образ близок описанному Юнгом: «Примат интровертного чувства я встречал, главным образом, у женщин. К этим женщинам применима поговорка „Тихие воды глубоки“. В большинстве случаев они молчаливы, труднодоступны, непонятны, часто скрыты под детской или банальной маской, нередко также отличаются меланхолическим темпераментом. <...> Так как они преимущественно отдают себя руководству своего, субъективно ориентированного чувства, то их истинные мотивы в большинстве случаев остаются скрытыми» [Юнг 2008: 527]. Но Ксения не только не предполагала сокрытость, а как будто уходила от рефлексии и сомнений. Дневники её фиксировали мысли и наблюдения, отражающие убеждённую веру: «Разве правда заключается для людей в том, чтобы показать им их тяготы жизни? Их чёрное настроение — от этих тягот? По-моему, правда — в понимании русского народа» [Некрасова 2012: 157]. О неприятии сугубо интеллектуальной духовной жизни заявлено в стихах: «На русской земле / Большинство жителей — талантливых / Или смекалистых. / А мрачных с синими мыслями — / Встречала я среди интеллигенции, / А у простого народа синих мыслей не бывает» [Некрасова 2012: 158]. Так виделось предназначение поэзии — и так транслировалась в мир личная духовная установка: «„Синими мыслями“ Ксения называла стихотворения с минорными финалами. Всякий раз, когда её захлёстывали тяжёлые думы, она старалась либо не сочинять вовсе, либо тщательно уничтожала плоды таких „синих дум“, искренне считая, что поэзия должна нести свет, а не печаль» [Некрасова 2012: 161]. Как отмечал Юнг, «интровертное чувство подчиняется главным образом субъективным предварительным условиям и занимается объектом лишь на втором плане» [Юнг 2008: 525]. В случае с Ксенией Некрасовой это была преданность добру как закону существования. Она была органически неспособна к отчуждению от мира, но и мир должен был подтвердить правоту её веры.

Поэзия Некрасовой как будто противоречит установке на своеобразный эскапизм: «Интровертное чувство старается не принориться к объек-

тивному, а поставить себя над ним, для чего оно бессознательно пытается осуществить лежащие в нём образы. Поэтому оно постоянно ищет не встречающегося в действительности образа, которого оно до известной степени видело раньше. Оно как бы без внимания скользит по объектам, которые никогда не соответствуют его цели. Оно стремится к внутренней интенсивности, для которой объекты, самое большее, дают некоторый толчок» [Юнг 2008: 525–526]. Про нищую и постоянно голодающую, потерявшую дитя и мужа Некрасову никак нельзя сказать, что «объекты» не влияли на её жизнь и воображение. Напротив, она писала о том, что видела и что переживала вместе со страной. Есть картины производства: «Метали доменные боги / десятки солнц / в чугунные ковши» [Некрасова 2012: 165]. Есть пронзительная тема пищи: «Буханка хлеба — / Это выше поэмы / Трилогия замыслов / Желаний и чувств / Не у каждого человека / В трагедию века / Имеется на день / Буханковый вкус» [Некрасова 2012: 167]. Острая зоркость не отворачивается от злого и жуткого: «Тень упала под ноги мне / Я голову вверх подняла / Медленно шевеля крылом / Стервятник кружил надо рвом / Так низко висел на крыльях / И отчётливо видела я / Как по белой груди его / Размазана свежая кровь. / Я стою / Я молчу» [Некрасова 2012: 172]. Эти строки из стихотворения «Этюд моего времени» — так увиденное въяве оформлено в символ. Важно подчеркнуть, что напряжение трагического знания дано в сжатой, не форсированной форме — так вера гуманистического наива сопротивляется отчаянию.

Юнг отмечал сдержанность переживаний чувствующего интроверта: «Отношение к объекту поддерживается по возможности в спокойных и безопасных средних тонах чувств, при упорном и строжайшем уклонении от страсти и её безмерности» [Юнг 2008: 528]; «Но это в корне ложно, ибо чувства хоть и экстенсивны, но интенсивны. Они развиваются вглубь» [Юнг 2008: 529]. Ксения Некрасова чувствовала так, как воспринимают мир юродивые: души её не касались зло, страсти, мелкая игра самолюбий. Об этом красноречиво свидетельствует эпизод из мемуаров М. Алигер:

«Однажды в редакции „Нового мира“ Маргарите Алигер показали верстку стихотворений Ксении Некрасовой, и те очень ей понравились. Она сказала об этом вслух, но, когда заведующая отделом поэзии предложила сказать то же самое автору, Алигер отказалась: „Это совсем разное: стихи и их автор. Я с ней общаться не умею. Не получается как-то... Все-таки она... — идиотка!“

А Ксения была рядом. Все слышала. „Сказать, что я растерялась, это значит ничего не сказать, — с горечью вспоминает М. Алигер. — Сказать, что я пришла в ужас, это тоже очень мало и бледно. Я не помню в жизни своей какой-либо хоть отдаленно похожей минуты. У меня словно железом перехватило горло, и из глаз брызнули слезы...

— Ксения... Ксения... Ксения... Простите, простите меня! — лепетала я, задыхаясь от стыда, от муки, от страдания... Я схватила ее за руку, я готова была прижать к губам эту плотную, широкую, чистую ладонь, и она не отнимала ее, продолжая улыбаться. И вдруг сказала громко, просто и отчетливо:

— Спасибо вам. Спасибо, что вы так хорошо говорили о моих стихах.

И были в этих словах такая чистота и отрешенность, такое покойное и непобедимое человеческое достоинство, которые я никогда с тех пор не могу ни забыть, ни утратить...“» [Савельева 2002].

Алигер поразило откровение человеческих отношений — такое, какое наблюдал психоаналитик: «интенсивное сострадание замыкается и воздерживается от всякого выражения и приобретает таким образом страстную глубину, которая вмещает в себя всё страдание индивидуального мира и застывает в этом. При чрезмерном сострадании оно способно, быть может, прорваться и повести к поразительному поступку, который будет иметь, так сказать, героический характер, но к которому ни объект, ни субъект не сумеют найти правильного отношения» [Юнг 2008: 529].

Сознание чувствующего интроверта вполне отчетливо. Просто ему легче вступать в диалог с природой, чем с людьми. Так для Некрасовой совершенно безусловен духовный контакт со стихией, у которой есть своё сознание и воля: «Море требует, чтоб на него смотрели / И когда ты в молчании постоишь / Поглядишь на него / Море разрешит полюбить себя / И останется в сердце твоём» [Некрасова 2012: 159]. Образец интровертного переживания — редкое признание полного одиночества и даже отверженности: «Когда приходит горькая печаль / Кому мне исповедь держать / — Богу / — В бога я не верю / — Друзьям / — Но нету друга у меня / — А людям? / — Что ж люди / Изверилась я в них / Мучительно описывать себя / И в думах проходить / Уж пройденную землю / Мой материк / Что исчислен годами / И за спиной остался / В тридцать лет. / Там юность робкая живёт / Побитая житейскими камнями / Она ещё доверчиво глядит / На пальцы грязные / что камни подымали» [Некрасова 2012: 164]. До вспышки чувств — инвективы юродивого — вос-

стаёт душа, оскорблённая человеческой низостью в стихотворении из цикла «Мир». Это мир (социум) после войны и победы — ожесточённое торжище, растрата лучшего и ослепление. Но лирический сюжет разворачивается как самоопровержение — движение к прозрению: «По площадям базарным / Ходят речи / Будто люди / Добро забыли / Жалость в боях убили / Растоптали в походах совесть / О! если бы был Бог / Я бы просила: / Сдвинь с места, / Боже, базары. / Искривились бы ртов орбиты / Языки как миры сшибаясь / Раскололи глаза и мысли. // Но // Мальчишка достал из корзинки скворца / Птица округлое сизое веко / Содвинула вверх / Таинственны птичьи глаза / Как неоткрытые законы / Комочки пуховой жизни / Умиляют детей и взрослых / Даже бродяга / Шабалками рук / Тянется из толпы / Стараюсь коснуться / Взъерошенных перьев. // Значит есть у людей добро» (19–23 сентябрь, 1945) [Некрасова 2012: 164]. Парадокс: юродивая — Божий человек — восстаёт против Бога и вызывает к нему. Но парадокс находит естественное разрешение в логике интровертного чувства, ибо и носитель, и хранитель, и выразитель божественного идеального начала — ипостаси одного поэтического и личного сознания Некрасовой. Её собственная птичья зоркость — дар святого духа, соблюдаемый в чистоте, и она верит, что божье присутствие в птице люди интуитивно чувствуют.

Так, вопреки «отрицанию» Бога, решена тема божественного откровения. Таково интровертное мышление-чувствование: «Изначальные образы, как известно, в той же степени являются идеями, сколь чувствами. Поэтому такие основополагающие идеи, как Бог, свобода и бессмертие, имеют настолько же ценность чувства, насколько и значение идеи. <...> Но тот факт, что мысли по общему правилу могут быть выражены более понятно, чем чувства, обуславливает то, что при такого рода чувствах нужна необычайная словесная или художественная способность выражения уже для того, чтобы хотя бы приблизительно изобразить или передать вовне их богатство» [Юнг 2008: 526]. Ксения Некрасова не проповедует религиозные ценности, она их несёт в себе — и сами тексты есть их воплощение. Так, мышление — это состояние духовного труда и подвиг просветления мира: «О мысль моя / Взглянувшая в затылок человека / В соборе черепа / Молилась ты / Когда средь опалённой мглы / Задымленная живопись добра / Зазолотилась вновь / Небесными чертами / Ты мысль моя / У белого листа / Свидетельницей стань» (1944 год) [Некрасова 2012: 165]. Знаменательно, что

мысль — не интуитивное откровение, как можно было бы ждать от юродивой, не экстаз прозрения, а процесс рефлексии и самоотрешения: «моя мысль» должна стать «свидетельницей» — перед людьми и Божьим судом. Труд поэта — обеспечить точность и праведность свидетельствования, что одно и то же. Юнг подчёркивал, что коммуникация между чувствующим интровертом и миром возможна, «пока чувство ориентируется, главным образом, всё ещё по сокровищнице изначальных образов» [Некрасова 2012: 526]. Архетипичность метафор, символов, автологии Некрасовой опирается на знаки христианской культуры: человек — задымлённый храм, но с Божьим присутствием, голова — собор, душа — птица, мысль — молитва. Рефлексия переживается не как раздвоение сознания, но как сотворчество души и разума.

Юнг описывал мыслительный процесс чувствующего интроверта как освобождение от диктата недостоверных, общепринятых и потому ложных образов: «Как интровертному мышлению противостоит примитивное чувство, которому объекты навязываются с магической силой, так интровертному чувству противостановится примитивное мышление, которое в смысле конкретизма и рабской зависимости от фактов не имеет себе подобного. Чувство прогрессивно эмансипируется от отношения к субъекту и создаёт себе лишь субъективно связанную свободу действия и совести, которая иногда отрывается от всего традиционного. Бессознательное же мышление тем сильнее подпадает под власть объективного» [Юнг 2008: 527]. У юродивого поэта Ксении Некрасовой бессознательное не имеет какой-то значимой силы проявления, поскольку само чувствующее сознание синкретично и актуализирует благое, справляясь с негативными импульсами. Отречения от традиционного просто не может быть, ибо традиция и совесть единокорны и предполагают ту свободу следования идеальному, которая выше эгоцентрического своеволия.

Болезненная рефлексия находит выход, когда отступление от императива поэтического творчества мыслится как предательство «божьего дара из вышних слов», как об этом сказано в стихотворении «Судьба дала мне...». Примечательно, что изготовление кукол на продажу, чем жила юродивая Ксения, никак не воспринималось ею хоть в какой-то связи с магическими обрядами, что можно было бы ожидать от подавленного бессознательного (архетип куклы — метаморфоза души). Формула «Болванов ватный хоровод / Изобретет разум мой / и мозг» построена по модели примитивистского

косноязычия, буквально, наглядно, материально представляющего перевоплощение работы мозга через разум в «болванов».

Судьба дала мне
В руки ремесло.
Я научилась
Куклы делать на продажу.
Поэзией бестельной
и бескостной
Не сдвинешь с места
Мельничных колес.
И бросила в сердечный угол,
И опечатала печатью слез
Я божий дар
Из вышних слов.
Болванов ватных хоровод
Изобретает разум мой
и мозг.
[Некрасова 2012: 163]

Зачатие
Кто это?
Возникающий
Внутри моей головы
Под теменем у меня
Затылком погруженный
В тьму
С тончайшим очертанием
Отлогого лба,
Рта
И носа с раздуванием
Мягких ноздрей
На фоне моего мозга
— Суть человечья
С нечеловеческим профилем
Но все равно людским
Как у всех у нас

Так зарождается
Выпивая мысли мои
И тело мое

Съедающее меня **СЛОВО**.

23/10 – 26/10–44
[Некрасова 2012: 164–165]

Экстатическое описание работы сознания дано в стихотворении с метафорическим названием «Зачатие». Физиология рождения **СЛОВА** предполагает акт внешнего соучастия, но у Некрасовой это процесс автохтонный и представляет собой проявление двойника «С нечеловеческим профилем / Но всё равно людским». Это эманация мозга — ибо чувство, по Юнгу, вполне осознаваемый процесс — и перевоплощение духа и тела. Форма верлибра избрана стихийно, это не авангардный эксперимент, а естественное, избавленное от инерции силлабо-тонического ритма переживание отчётливо самобытного слова, «съедающего» поэта. Ощущение отнюдь не сенсорное — это метафора творчества-самоотвержения, перетекания своей жизни в стихи.

Очевидно, образ мышления Ксении Некрасовой — это процесс развёртывания диалога интровертного, т. е. преданного своей высшей природе сознания, с окружающим миром. Основа диалога — доверие благодатной сущности этого мира, естественной и культурно созидательной. Стихотворение «Мои стихи» представляет диалог как резонанс добра и потому его умножение: «Мои стихи... / Они добры и к травам. / Они хотят хорошего домам. / И кланяются первыми при встрече / с людьми рабочими. // Мои стихи... / Они стоят учениками / перед поэзией полей, / когда сограждане

мои / идут в поля / ведут машины. // И слышит стих мой, / как корни в почве / собирают влагу / и как восходят над землею / от корневищ могучие стволы» [Сайт Ксении Некрасовой]. Сверхчуткость оборачивается сверхмощью самой жизни. Диалог есть и распространение всеохватывающего сознания по горизонтали, и восхождение из глубин ввысь. Целостный образ мира, переданный в его простоте, в знаках самых безусловных — травы, дома, поля, машины, древо жизни, влага, земля, воздух — сродни высокому примитиву народной живописи и представляет собой её литературный аналог. Версия Ксении Некрасовой — стихотворный наив, т. е. не подражание, но воспроизведение картины мира, онтологизирующей позитивные основания бытия как безусловно действующие и неистощимые. Мышление и чувствование по модели высокого примитива не отменяет самосознание и драматизм жизни, но исключает трагическую безысходность.

Итак, чувствующий интроверт может выразить себя опосредованно в прозе и настаивает на непосредственности — в стихах. Собственная странность осознана как избранность — но не гордыня, а судьба, призвание, которое должно исполнить. Образ высказывания тяготеет к предельной ясности и безыскусности, которая в случае прозы — результат тонкой художественной игры, а в лирике осознаётся как единственно возможная, природная форма. Всё идеальное — от Бога до веры в народ — воспринято и осмыслено изнутри, но рефлексия скрыта как недостоверная в сравнении с бытийными законами, собственная сопричастность которым несомненна.

Все эти выводы, сделанные на примере всего двух авторов, должны быть проверены опытом психотипологической интерпретации содержания и поэтики творчества других чувствующих интровертов.

ЛИТЕРАТУРА

Давыдов Д. От примитива к примитивизму и наоборот // «Арион». — 2000. — №4. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/2000/4/davydov-pr.html> (дата обращения 28.05.2014).

Добычин Л. И. Город Эн; Рассказы. — М.: Худож. лит., 1989. — 222 с.

Каверин В. Добычин // Добычин Л. Воспоминания, статьи, письма. Сб. — СПб.: Журнал «Звезда», 1995. — С. 16–19.

Некрасова К. А. Судьба: Книга стихов / К. А. Некрасова. — М.: Современник, 1981. — 143 с.

Некрасова Ксения: «Опечатала печатью слёз я божий дар из вышних слов» Публ. Евг. Коробковой // Знамя. — 2012. — № 1. — С. 151–172.

Савельева Н. Юродивая Ксения. URL: <http://2002.povayagazeta.ru/nomer/2002/16n/n16n-s30.shtml> (дата обращения 28.05.2014).

Сайт Ксении Некрасовой // Режим доступа: http://truh.narod.ru/nekr8.htm#moi_stihy (дата обращения 28.05.2014).

Юнг К. Г. Психологические типы / Карл Густав Юнг. — М.: АСТ: Москва: Хранитель, 2008. — 761 с.

ДАнные об авторе

Плеханова Ирина Иннокентьевна — доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы, факультет филологии и журналистики, Иркутский государственный университет.

Адрес: 664003 Иркутск, ул. Карла Маркса, 1

Эл. почта: oembox@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

Plekhanova Irina Innokentievna is a Doctor of Philology, Professor of Modern Russian Literature Sub-faculty at Department of Philology and Journalism at Irkutsk State University.

УДК 821.161.1-1 (Лермонтов М. Ю.) ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,445

Два образа мира — два типа миропереживания: М. Ю. Лермонтов «Как часто, пестрою толпою окружен»

С. И. Ермоленко
Екатеринбург, Россия

Аннотация. Предметом анализа в статье является стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840) М. Ю. Лермонтова как образец жанрового синтеза, позволяющего поэту с максимальной полнотой и выразительностью передать сложное, противоречивое в своей основе переживание лирического субъекта, в котором органично сочетаются противоположные чувства — любовь и ненависть.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, «Как часто, пестрою толпою окружен», жанровый синтез, сатира, элегия, образ мира, образ миропереживания.

S. I. YERMOLENKO. *Two images of the world — two types of the feeling: M. Yu. Lermontov “How often, the motley crowd surrounded”*

Abstract. The subject of analysis in the article is the poem «How often, the motley crowd surrounded» (1840) M. Yu. Lermontov as a sample of the genre synthesis, allowing the poet with the maximum fullness and expression to convey the complex, contradictory feeling of the lyrical subject in which organically combined conflicting emotions — love and hatred.

Keywords: M. Yu. Lermontov, «How often, the motley crowd surrounded», genre synthesis, satire, elegy, the image of world, the image of feeling.

Создание стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840) традиционно связывают с посещением М. Ю. Лермонтовым новогоднего бала-маскарада в Дворянском собрании. И. С. Тургенев, также присутствовавший на этом маскараде, оставил следующее воспоминание, которое приводится обычно в качестве комментария к стихотворению: «На бале Дворянского собрания ему (Лермонтову — С. Е.) не давали покоя, беспрестанно приставали к нему, брали его за руки; одна маска сменялась другою, а он почти не сходил с места и молча слушал их писк, поочередно обращая на них свои сумрачные глаза. Мне тогда же почудилось, что я уловил на лице его прекрасное выражение поэтического творчества. Быть может, ему приходили в голову те стихи:

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки... и т. д.»

[Тургенев 1967: 81]

По своей структуре стихотворение может быть отнесено к так называемым «синтетическим» жанровым образованиям, к созданию которых Лермонтов, стремясь к полноте выражения мироощущения современной личности, приходит в последние годы своего творчества («Умиравший гладиатор», 1836; «Смерть Поэта», 1837; «Памяти А. И. О<доевско>го», 1839; «Валерик», 1840). В этом проявляются принципиально новые тенденции творческого развития поэта, которым не суждено было реализоваться в полной мере.

Опираясь на жанровую теорию Н. Л. Лейдермана [см.: Лейдерман 2010: 17–143], мы исходим из понимания лирического жанра как такой художественной структуры, которая порождает определенный тип миропереживания и в которой, с большей или меньшей степенью отчетливости, прорисовываются контуры образа

мира, вызывающего данное миропереживание [см. подробнее: Ермоленко 2008: 31–34]. Следовательно, постановка вопроса о синтетическом жанровом образовании (синтезе жанров) предполагает рассмотрение того, как в одном произведении соотносятся разные типы миропереживания (и стоящие за ними разные образы мира).

Для понимания теоретической основы анализа напомним, что формы сопряжения, сочленения жанровых структур в целом лирического стихотворения, при всем их конкретном многообразии, могут быть трех основных типов: контаминация, ассимиляция и смешанный тип, сочетающий в себе как ассимиляцию, так и контаминацию различных жанровых структур [см. об этом подробнее: Ермоленко 2013: 49–53]. Не обязательно в структуру нового целого какой-то конкретный жанр должен входить в полном своем «объеме». «Полномочным представителем» той или иной жанровой формы в этом случае может выступать лишь какой-то один характерный жанровый элемент: специфический для жанра образ-эмблема или типичный ритмический рисунок, или какая-то традиционно знаковая деталь поэтического мира. Но обязательно это будет такой элемент, который вызывает память о целом жанре. «Смешивающиеся» жанры, вступающие во взаимодействие, — справедливо утверждает, опираясь на известную бахтинскую формулу, А. И. Журавлева, — при этом «не делаются аморфными. Они... „помнят“ себя, и именно в этой памяти — залог особого художественного эффекта взаимодействия различных жанров в новом художественном единстве» [Журавлева 1981: 8. Курсив наш. — С. Е.].

Таким образом, в процессе жанрового синтеза возникает «сплав» нескольких образов миропереживания, который есть, по сути, качественно новый, более сложный образ миропереживания, не сводящийся к механической «сумме» входящих в него «составляющих» (а за ним стоит уже «свой», тоже более сложный образ мира). Рожденная в процессе синтеза индивидуальная жанровая форма, не укладывающаяся в традиционные жанровые классификации, может быть неповторима, свойственна только этому конкретному стихотворению. Но для того, чтобы понять данное синтетическое жанровое образование, его семантику, эстетическую концепцию, получившую воплощение в нем, необходим учет специфики тех жанров, которые «вошли» в синтез.

Значит, рассматривая синтетические жанровые образования, нужно выявить, какие конкретно жанровые структуры «сплавились» в данном стихотворении, каков характер этого «сплава», «память» каких

жанров в нем актуализирована и, наконец, каков тот «новый» эстетический эффект, который становится результатом жанрового синтеза.

Прочность и устойчивость художественных «сплавов», возникающих в процессе жанрового синтеза, могут быть различны. Более органичен, а значит, устойчив такой «сплав», который возникает не на путях контаминации жанровых форм (как, например, в «Умирающем гладиаторе»), а в процессе их ассимиляции, как в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен», в структуре которого один жанр входит в другой на правах «вставного». Нетрудно заметить, что здесь сатира, переходящая в инвективу («железный стих, / Облитый горечью и злостью!..»), «принимает» в себя элегическую жанровую структуру.

Следствием этого становится столкновение двух разных образов мира, традиционно «закрепленных» за этими двумя разными жанровыми структурами. Один — образ внешнего мира, которым «окружен» лирический субъект стихотворения.

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски... (136)¹

При всей своей материальной «ощутительности» этот «пестрый» мир для лирического героя есть нечто ненастоящее, неподлинное: мир, воспринимаемый «как будто бы сквозь сон», населенный не живыми существами, а какими-то тенями, «мелькающими» «при шуме музыки и пляски», «образами бездушными людей» с их «давно бестрепетными руками» и «затверженными речами». Это мир маскарада, где всякий носит «приличьем стянутую» маску.

Как известно, маска, которая в карнавальной культуре была «средством обретения нового образа и новой сущности», выражая «идею обновления, рождения», в топосе маскарада получает новую сущность и новые функции: здесь маска становится «инструментом и способом сокрытия истинного лица и истинной сущности, средством обмана». («Не случайно так несхожи пышные, украшающие, развлекающие, праздничные маски, которые носят участники карнавала, и скрывающая глаза черная полумаска на бале-маскараде») [См. об этом подробнее: Гринштейн 1999; а также: Гринштейн 2000].

¹ Здесь и далее цит. по: [Лермонтов 1954: II] (с указанием страницы).

Маскарад с его выходом из колеи принятых правил и приличий, санкционированным этикетом, делает возможным то, что не является допустимым в обычной жизни (отсюда «небрежная смелость красавиц городских», фамильярность обращения, вроде «касания» рук — деталь, отмеченная в тургеневских воспоминаниях: «беспременное» «приставание» к поэту «масок», которые «брали его за руки»). В лермонтовском стихотворении маскарад выступает как образ «большого света», как мир, «где нет места подлинным чувствам и где под маской внешней благопристойности и блеска скрывается порок» [Лермонтовская энциклопедия 1981: 273]. В этом в вечном маскараде жизни все не то, что есть на самом деле, все ложь и обман. Лирический герой вмещен в этот мир, но он как бы и вне его, он лишь «наружно» погружен в его «блеск и суету», чужой, «незванный» гость на «празднике» «толпы».

Подлинная же внутренняя жизнь лирического субъекта связана с иным миром — миром «старинной мечты», «недавней старины», куда летит он «памятью» «вольной, вольной птицей»: «кругом / Родные всё места...». Важен в смысловом отношении мотив детства, возникающий в стихотворении на волне этой «памяти» («И вижу я себя *ребенком*...»), а также связанный с ним образ дома. Дом как «спасительный кров», относящийся к числу «основополагающих архетипических образов, с незапамятных времен функционирующих в человеческом сознании», «традиционно характеризуется наличием внутри его „сакрального пространства“, соединяющего внешний, „горизонтальный“ мир с „верхом“»: дом «возвышается над землей, стремится к небу» [см. об этом: Щукин 2000]. Отметим, у Лермонтова — «высокий барский дом» (чем выше, тем ближе «к небу»). С миром детства в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» связано представление о чистоте и непосредственности восприятия жизни, на котором еще не успели оставить свой отпечаток лживость и лицемерие светского общества.

Мир прошлого возникает в состоянии забвения, то есть тоже как бы в полусне («И если как-нибудь на миг удастся мне / *Забиться*...»). Но вместе с тем мир «старинной мечты», в отличие от мира-маскарада, полон жизни, гармонически слит с природой, живой и одухотворенной:

Зеленой сетью трав подернут *спящий пруд*,
А за прудом *село дымится* — и *встают*
Вдали *туманы* над полями.
..... сквозь кусты
Глядит вечерний *луч*, и *желтые листья*
Шумят под робкими шагами [136].

Как точен здесь у Лермонтова эпитет «*робкие*»: лирический герой будто боится своими осторожными «шагами», шуршанием упавших на землю «желтых листьев» под ногами разрушить очарование, спугнуть «мечту», которую «ласкает» он в своей душе, чутко вслушиваясь в воскресшие для него «святы» звуки и образы «погибших лет».

Один из таких образов — «созданье» «с глазами, полными лазурного огня, с улыбкой розовой». Нельзя не заметить, что мысль «об ней» облекается в подчеркнута традиционно-поэтическую форму. И оттого образ «созданья» кажется неясным (что особенно очевидно в сравнении с конкретикой описания «родных мест»), будто «расплывающимся», почти условно-книжным (поэт использует едва ли не штампы: «*лазурный огонь*» глаз; улыбка «*розовая*» — литературность усилена здесь пышным сравнением: «...как *молодого дня* / *За роцей первое сиянье*»). Это скорее даже не образ и не воспоминание о какой-то реальной женщине, а именно мечта «об ней» («мечты моей созданье») — детско-юношеская греза как составная часть душевной жизни тех «погибших лет», «святы» и чистых, память о которых бережно хранит лирический герой «под бурей тягостных сомнений и страстей». И эта полнота душевной жизни, сохраненная памятью, делает мир прошлого для лирического субъекта, при всей его зыбкости и хрупкости, реальнее окружающего его «бездушного» мира.

Два мира, явленные в стихотворении, несовместимы. Эта несовместимость обозначена несовпадением им соответствующих временных координат. Особого рода реальность мира мечты подчеркнута весьма существенным смещением во времени. Вообще мечта, по сути своей, устремлена в будущее. В лермонтовском же стихотворении мечта «старинная», то есть мечта о прошлом, «недавней старине» («И вижу я себя *ребенком*...»). Однако, как только в «памяти» лирического субъекта мечта постепенно начинает «материализовываться», обретая «плоть и кровь», прошедшее время отступает, замещаясь настоящим («*подернут*», «*дымится*», «*встают*», «*вхожу*», «*глядит*», «*шумят*», «*теснит*», «*думаю*», «*люблю*»).

Мечта-видение («обман») становится явью для лирического героя. Правда, видение длится всего лишь «миг», но, как это обычно у Лермонтова, он вбирает в себя всю полноту бытия, будучи едва ли не равноценным вечности. Выход из состояния забвения («Когда ж, *опомнившись*...») вновь знаменуется возвратом к прошедшему времени («Так... / Я долгие часы просиживал один...»).

Таким образом, в художественной структуре стихотворения оказывается выделенным, «околь-

цованным» (прошлое — настоящее — прошлое) элегическое «пространство» — «царство дивное», мир мечты-воспоминания, словно «свежий островок» «среди» «пустыни» житейского моря, который лирический герой оберегает от равнодушного любопытства «толпы людской» как свое последнее и единственное прибежище.

Мир внешний, в отличие от мира мечты, весь погружен в стихию настоящего. Дата перед стихотворением «1-е Января», напоминающая дневниковую помету, казалось бы, подтверждает подлинность, действительность изображаемого (о которой свидетельствует И. С. Тургенев) и одновременно его сиюминутность, то есть принадлежность именно данному моменту настоящего времени. Однако начало первой же строки стихотворения — «Как часто...», по существу, вступает в противоречие с датой, указывая на какие-то повторяющиеся («часто»), возобновляющиеся действия, события, явления и связанные с ними переживания. Время словно бы «работает» «вхолостую», «прокручивая» снова и снова один и тот же «маскарадный» сюжет, и нет выхода из этой «дурной» бесконечности. Время утратило свой подлинный смысл, перспективу движения, у него нет будущего, но нет и прошлого, оно как бы остановилось в одной точке настоящего, обесценилось, и жизнь превратилась в бесконечный «пестрый» калейдоскоп маскарада с его мельканием «бездушных» теней и неподвижных «масок».

Контрастность двух миров, одновременную принадлежность к которым ощущает лирический субъект, есть не что иное, как выражение раздвоенности его сознания, мучительных метаний его души между полярными чувствами. С одной стороны, «горечь и злость», за которыми стоит решительное неприятие мира-маскарада, его полное отрицание:

О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

А с другой — «странная тоска», вызванная элегическими воспоминаниями о детстве, «родных местах», «об ней»:

Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье... [137]

Каждое из этих чувств доведено до максимальной силы выражения, а их полярность подчеркнута различным характером «инструментовки». С одной стороны, будто «лязгающие», «железные» звуки («дерзко», «бросить», «железный», «горечью», «злостью»), навязчиво «выпирающие» в словах, произносимых

на каком-то последнем, предельном выдохе («О, как мне хочется...»), с какой-то ораторской гневной торжественностью, усиленной нагнетанием почти «одического», громкого «О» («О, как...», «хочется», «бросить», «горечью», «злостью»). А с другой — ласкающая ухо аллитерация («плачу», «люблю, люблю», «полными»), мягкое протяжное у, переходящее в тихое нежное ю («мою», «думаю», «плачу», «люблю, люблю»), любимая лермонтовская «влажная рифма» «на ю» («мою» — «люблю»), подхват («... люблю, / Люблю...»), создающий эффект текучести, певучести стиха и в то же время выделяющий важное в смысловом отношении слово — «люблю».

Однако в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен» столкнулись не просто разные чувства (любовь и горечь-злость), но разные и как бы взаимоисключающие типы миропереживания, характерные, с одной стороны, для сатиры, а с другой — для элегической жанровой структуры. Эти разные типы миропереживания воплощены особенно выпукло, акцентированно именно потому, что они контрастно оттеняют друг друга. Из их столкновения рождается новое сложное миропереживание, носителем которого является одно единое, целостное, хотя и противоречивое сознание. В странном союзе любви и ненависти, этих вечных антиподов и вечных спутников, отчетливо обозначилась диалектическая природа бытия, по-своему отраженная и преломленная во внутреннем мире лермонтовского лирического героя.

ЛИТЕРАТУРА

Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. 388 с.

Гринштейн А. Л. Маскарадность и французская литература XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М, 1999 // URL: <http://www.dissercat.com/content/maskaradnost-i-frantsuzskaya-literatura-xx-veka> (дата обращения: 16.09.2014).

Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. Сб. статей / отв. ред. Л. Г. Андреев. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. С. 22–43.

Ермоленко С. И. К теории лирического жанра: основные проблемы изучения // Семантическая поэтика русской литературы. К юбилею профессора Наума Лазаревича Лейдермана. Сб. науч. трудов / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2008. С. 30–44.

Ермоленко С. И. Границы жанра и жанровый синтез в лирике // Вестник Нижегородского уни-

верситета им. Н. И. Лобачевского. — 2013. — № 4 (2). — С. 49–53.

Журавлева А. И. А. И. Островский — комедиограф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. 216 с.

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

Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 784 с.

Тургенев И. С. «Литературные и житейские воспоминания» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Сочинения: в 15 т. М.; Л.: Наука, 1967. Т. 14. С. 7–202.

Щукин В. Г. Спасительный кров. О некоторых мифопоэтических источниках славянофильской концепции Дома // Из истории русской культуры. Т.V (XIX век). 2-е изд. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 589–609.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Ермоленко Светлана Ивановна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Эл. почта: ermolenko-1@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

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

Байронический герой в поэмах Лермонтова и Рылеева: Войнаровский и Измаил-бей

Т. А. Ложкова
Екатеринбург, Россия

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о специфике модификации образа байронического героя, представленной в поэмах Рылеева и Лермонтова.

Ключевые слова: Рылеев, Лермонтов, байронический герой, поэма.

T. A. LOZHKOVA. *Byronic hero in the poems by Lermontov and Ryleyev: Voynarovskiy and Ismail bey*

Abstract. The article examines the issue of modification of Byronic hero image provided in the poems by Ryleyev and Lermontov.

Keywords: Ryleyev, Lermontov, Byronic hero, poem.

Как известно, важнейшей характеристикой байронического героя является его отчуждение от окружающего мира. Ю. В. Манн отмечает, что в русской поэзной традиции отчуждение получает специфическое содержание: «Как правило, позиция персонажа асоциальна, противопоставляет господствующей государственной власти или же национальному объединению» [Манн 2007: 131]. В качестве примера исследователь, в частности, называет поэму Рылеева «Войнаровский». Попробуем углубить представление о специфике того варианта отчуждения, который представлен в рылеевской поэме.

Прежде всего, обратим внимание на оригинальность использования Рылеевым характерного для байронической поэмы мотива загадочности, таинственности главного героя, о художественном смысле которого подробно говорит В. М. Жирмунский: «Байрон пользуется этим приемом недоговоренности для повышения лирической действенности рассказа; при неопределенности фактических подробностей, при постоянных умолчаниях о существенном облегчается лирическое вчувствование в те отрывочные намеки, которые сообщает поэт» [Жирмунский 1968: 59]. Однако у Байрона существенные моменты сюжета так и остаются загадкой до конца: «Поэт признается, что сам об этом ничего не знает и сообщает слухи, которые, может быть, объясняют происшествие: рассказы нубийских рабов, охранявших гарем Гассана („Гяур“), слова поселянина, который был свидетелем ночного убийства („Лара“). В других случаях он покидает своего героя, когда сюжет исчерпан, позволяя читателю самому догадываться о его дальнейшей судьбе: куда исчез корсар после смерти Медоры или что случилось с Гяуром после его исповеди монаху?» [Там же].

В поэме Рылеева окружающий Войнаровского ореол таинственности быстро рассеивается, благодаря его исповеди перед Миллером, и в финале никаких загадок не остается ни для читателя, ни, тем более, для автора. Но вместе с читателем и автором,

за героем наблюдает еще один воспринимающий субъект, для которого тайна сохраняется до конца. О ком мы говорим?

Вчитаемся внимательней в следующее описание:

...пошел по косогору;
Едва приметною тропой
Поворотил к сырому бору
И вот исчез в глуши лесной.
Кто ссыльный сей, никто не знает;
Давно в страну изгнания он,
Молва народная вешает,
В кибитке крытой привезен.
Улыбки не видать приветной
На незнакомце никогда,
И поседели уж приметно
Его и ус и борода.
Он не варнак; смотри: не видно
Печати роковой на нем,
Для человечества постыдной,
В чело клейменной палачом (192)¹.

Обращает на себя внимание непосредственность и конкретность восприятия: любопытный взгляд цепко схватывает все мелочи. Важен характер деталей: о незаметной тропке, ведущей на косогор, повороте к бору говорится как о чем-то хорошо известном, привычном, поэтому отсутствует подробное описание особенностей ландшафта, давно примелькавшихся и не привлекающих особого внимания. Внешность персонажа описывается так, как будто тот, кто его видит в данный момент, уже неоднократно наблюдал за ним на протяжении долгого времени: «Улыбки не видать приметной на незнакомце *никогда*, и *поседели уж приметно* его усы и борода» (курсив наш — Т. Л.). Значит, тот, кто описывает героя, видел его еще не поседевшим? Видел, как его привезли в кибитке, причем «давно»? В описании используется слово «варнак» мимоходом, вскользь, как привычное и понятное для того, кто его произносит, но это слово требует разъяснения для читателя, что и делает автор в специальном примечании после завершения основного текста поэмы: «*Варнак* — преступник, публично наказанный и клейменный» (219). Кому адресовано обращение «смотри», придающее всему повествованию в данном отрывке характер диалога? Кто имеется в виду, когда сообщается, что таинственного ссыльного «никто не знает»?

Повествование в поэме ведет безличный автор. Но перечисленные особенности, создают впечатление, что и он, и читатель мельком услышали несколько реплик, принадлежащих местным жителям,

любопытствующим аборигенам Якутска, обсуждающим между собой таинственного ссыльного. Вот для них он остается загадкой до конца поэмы.

Так мы выходим на оппозицию «Войнаровский и другие», имеющую, на наш взгляд, существенное значение для понимания рылеевского замысла.

Для Войнаровского Якутск — пустыня:

Я схвачен был толпой врагов —
И в вечной ссылке очутился
Среди пустынных сих лесов (213).

Он чуждается аборигенов. По-видимому, имея какое-то пристанище в самом Якутске, он предпочитает уединенную жизнь на заимке в таежной глухомани, куда никто не знает дороги, кроме него. Такая позиция понятна: Войнаровский видит себя живущим в «царстве ночи» (206) и сознательно чуждается любых контактов с врагами, в числе которых автоматически оказываются и местные жители:

Я не могу снести их вида:
Их жалость о судьбе моей
Мне нестерпимая обида (198–199).

Однако место ссылки Войнаровского — отнюдь не безлюдная пустыня:

Однообразно дни ведет
Якутска житель одичалый;
Лишь раз иль дважды в круглый год,
С толпой преступников усталой,
Дружина воинов придет;
Иль за якутскими мехами,
Из ближних и далеких стран,
Приходит с русскими купцами
В забытый город караван.
На миг в то время оживится
Якутск унылый и глухой;
Все зашумит, засуетится,
Народы разные толпой:
Якут и юкагир пустынный,
Неся богатый свой ясак,
Лесной тунгуз и с пикой длинной
Сибирский строевой козак (192).

Глухая сибирская сторона населена множеством самого разного люда: ссыльные, купцы, строевые казаки, представители местных народностей. Войнаровский сознательно отгораживается от них, не допуская даже возможности любых контактов.

Между тем, в поэме представлен другой вариант поведения человека, оказавшегося, пусть и не в такой жестокой, но в чем-то аналогичной ситуации. Мы говорим о персонаже, который, на наш взгляд, до сих пор не привлек должного внимания, а именно о Миллере. Традиционно о нем упоминают мельком

¹ Цит по: [Рылеев 1971] с указанием страницы.

и лишь как о confidente Войнаровского, то есть персонаже чисто служебном. Мы полагаем, что роль Миллера в сюжете поэмы более значительна, и без ее уяснения замысел Рылеева остается не понятным до конца.

Между Миллером и Войнаровским есть существенная внутренняя связь, обусловленная определенным сходством их самоощущения. В поэме вскользь упоминается о каких-то сложностях в отношениях Миллера с окружающей действительностью, он «с судьбой боролся своенравной» (195). Не случайно с такой жадностью внимает он исповеди Войнаровского, который, почувствовав родственную душу, не просто впервые допускает контакт с другим сознанием, но открывает собеседнику самые сокровенные свои сомнения и переживания. Ситуация Миллера чем-то тоже близка типичному положению байронического героя, как правило, добровольно разрывающего свои отношения с миром цивилизации и перемещающегося в экзотический для европейца мир (Восток, Кавказ и т. п.). Но байронизм здесь смягчен дополнительной мотивировкой: Миллер — ученый, он «В сей край пустынный завлечен / К познаниям страстию высокой» (195). Отсюда иная психологическая установка, нежели у Войнаровского — Миллер с огромным интересом воспринимает новый мир:

Здесь наблюдал природу он.
В часы суровой непогоды
Любил рассказы стариков
Про Ермака и козаков,
Про их отважные походы
По царству хлада и снегов (195).

Ему оказываются открыты такие стороны бытия окружающего социума, которые абсолютно закрыты для Войнаровского: героическое прошлое казаков, осваивавших Сибирь под предводительством Ермака. Заметим — это тоже казаки, как и Войнаровский. Ассоциативный ряд выстраивается вполне определенно: Ермак, оппозиционно настроенный по отношению к официальной власти, выбирает иной путь самореализации, нежели Войнаровский или Мазепа. Возникает странная ситуация — Войнаровский отталкивает от себя людей, в чем-то ему близких и способных его понять: общее героическое казацкое прошлое могло бы стать для этого прочной основой.

Таким образом, в лице Миллера и Войнаровского Рылеев сталкивает в одном художественном пространстве два возможных варианта романтического противостояния личности миру. Мы полагаем, что автор поэмы отнюдь не склонен абсолютизировать один из них. Скорее он сопоставляет их и размыш-

ляет о последствиях выбора, сделанного каждым из героев.

Сравнивая поэмы русских авторов с байроновскими, Ю. В. Манн заметил, что ситуация отчуждения главного героя в них получает оригинальное решение. Если у Байрона некий поведенческий акт героя (уход в корсары, во враждебную армию т. д.) лишь венчает процесс отчуждения, который, раз начавшись, прогрессирует с нарастающей силой, то в русских поэмах дело обстоит сложнее. Так, разлад Войнаровского с окружающей средой начинается только с того момента, когда он принимает решение об участии в заговоре Мазепы. До этого его жизнь протекает в полном согласии с окружающими «Среди родной моей земли, / На лоне счастья и свободы». Отчуждение оказывается связанным с отпадением от центральной власти, что неминуемо приводит к столкновению с соотечественниками, эту власть поддерживавшими. В финальной фазе жизненного пути отчуждение достигает наивысшей степени, оказывается связанным с прогрессирующим отъединением от людей [Манн 2007: 135–136]. Ситуация усугубляется благодаря рефлексии героя: он с внутренней мукой вспоминает последние дни жизни Мазепы, омраченные известиями с далекой родины, которые были получены от двух пленных:

«Я из Батурина недавно, —
Один из пленных отвечал, —
Народ Петра благословляя
И, радуясь победе славной,
На стогнах шумно пировал.
Тебя ж, Мазепа, как Иуду,
Клянут украинцы повсюду;
Дворец твой, взятый на копье,
Был предан нам на расхищенье,
И имя славное твое
Теперь — и брань и поношенье!» (209).

Войнаровский отталкивает от себя горькие мысли, он неоднократно повторяет Миллеру, что главная причина поражения восстания Мазепы — неблагоприятность судьбы («Рок за мной / С неотразимою бедой, / Как дух враждующий, стремился...» и т. п.). Тема Рока становится своеобразным лейтмотивом его исповеди, и уже в этом мы видим глубокий смысл: словно закливание звучат фразы о Роке, как будто с их помощью герой выстраивает вокруг себя барьер, не позволяющий проникнуть в его сознание трагической мысли об ошибочности сделанного выбора. Однако, рассказ о муках, которые переживает Мазепа, вынужденный успокаивать себя малоубедительными утверждениями («И Петр, и я — мы оба правы...»), говорит о том, что в глубине подсознания Войнаровский прозревает

истину. Окончательную точку ставит финал героя, утратившего абсолютно все связи с миром (смерть жены в этом смысле имеет, на наш взгляд, принципиальное значение). Характерно, что герой умирает в момент, когда получает разрешение вернуться в отчизну: формально воссоединение возможно, но возможно ли обрести утраченное единство с родными по крови, но далекими по духу соплеменниками? Смерть милосердно избавляет Войнаровского от испытания, которое вряд ли ему под силу. Однако в русской литературе есть герой, рискнувший пройти его — лермонтовский Измаил-бей.

Сразу оговоримся, что внутренний мир лермонтовского героя, безусловно, более глубок, нежели у Войнаровского. Мы в рамках данной публикации сосредоточим внимание лишь на одном аспекте переживаемой им психологической драмы. Ситуация, в которой оказывается Измаил-бей к началу событий, составляющих фабульную основу сюжета поэмы, несомненно, близка положению Войнаровского: будучи насильственно оторван от родной почвы, он так и не стал своим в мире чуждой ему культуры:

Отвергнул он обряд чужбины,
Не сбрил бородки и усов,
И блещет белый ряд зубов,
Как брызги пены у берегов;
Он, сколько мог, привычек, правил
Своей отчизны не оставил... (161)².

Несмотря на приобретенный внешний столичный лоск, образованность, безупречную службу в профессиональной армии, герой остается чужим для русских:

«Ты знаешь, верно, что служил
В российском войске Измаил;
Но, образованный, меж нами
Родными бредил он полями,
И всё черкес в нем виден был...» (193).

Природное начало может спонтанно проявиться в поведении героя в минуту аффекта:

Увы! свершилось наказанье...
В крови, без чувства, без дыханья,
Лежит насмешливый казак.
Черкес глядит на лик холодный,
В нем пробудился дух природный —
Он пощадить не мог никак,
Он удержать не мог удара (162–163).

Измаил-бею в высшей степени присуще не угасшее со временем чувство родства даже не столько с соплеменниками, сколько с природой родного края, некоторая стихийность ощущений:

Но вот его, подобно туче,
Встречает крайняя гора;
Пестрей восточного ковра
Холмы кругом, всё выше, круче;
Покрытый пеной до ушей,
Здесь начал конь дышать вольней.
И детских лет воспоминанья
Перед черкесом пронеслись,
В груди проснулись желанья,
Во взорах слезы родились.
Погасла ненависть на время,
И дум неотразимых бремя
От сердца, мнилось, отлегло;
Он поднял светлое чело,
Смотрел и внутренно гордился,
Что он черкес, что здесь родился! (165).

Как и Войнаровский, Измаил-бей мечтает освободить родную землю от угнетателя. В отличие от рылеевского героя, он дерзает совершить знаменательный поступок — возвращается в родные горы. Однако желаемое единение с соплеменниками оказывается проблематичным. Первое предвестие грядущей драмы обнаруживается уже в ночь, проведенную Измаилом в гостеприимной сакле отца Зары. Старик явно не понимает своего молодого собеседника, инстинктивно чувствует в нем что-то чуждое:

Они заводят речь — о воле,
О прежних днях, о бранном поле;
Кипит, кипит беседа их,
И носятся в мечтах живых
Они к грядущему, к былому;
Проходит неприметно час —
Они сидят! и в первый раз,
Внимая странника рассказ,
Старик дивится молодому (168).

Несвойственную горцам внутреннюю сдержанность проявляет герой и в отношениях с Зарой:

...Кто рано брошен был судьбою
Меж образованных людей
И, как они, с своей рукою
Не отдавал души своей,
Тот пылкой женщины пристрастье
Не почитает уж за счастье,
Тот с сердцем диким и простым
И с чувством некогда святым
Шутить боится. Он улыбкой
Слезу старается встречать,
Улыбке хладно отвечать... (172).

Открыто и однозначно внутреннее размежевание Измаил-бея с соплеменниками проявляется в отношениях с Росламбеком. Горцы не считают для себя

² Цит. по: [Лермонтов 1955] с указанием страницы.

неприемлемым вступить с противником в договорные отношения, а затем нанести удар исподтишка, который они не считают предательским. Измаил принес из далекой чужбины иное представление о допустимых и недопустимых способах ведения войны с врагом и открыто заявляет о своем неприятии коварной тактики горцев:

Согласны все на подвиг ратный,
Но не согласен Измаил.
Взмахнул он шашкою булатной
И шумно с места он вскочил;
Окинул вмиг летучим взглядом
Он узденей, сидевших рядом,
И, опустивши свой булат,
Так отвечает брату брат:
«Я не разбойник погаенный;
Я видеть, видеть кровь люблю;
Хочу, чтоб мною пораженный
Знал руку грозную мою!
Как ты, я русских ненавижу,
И даже более, чем ты;
Но под покровом темноты
Я чести князя не унижу!
Иную месть родной стране,
Иную славу надо мне!...» (185).

В этих словах лермонтовского героя слышен голос не горского князя-предводителя племенного военного союза, но голос князя, уже осознавшего себя российским аристократом, глубоко усвоившего кодекс чести, приятый в среде, которую он до сего дня считал глубоко чуждой и враждебной. Так исподволь выявляется внутренняя противоречивость позиции Измаил-бея: испытывая чувство глубокой и искренней ненависти к врагам своей родины, он не смог избежать влияния той среды, в которой был вынужден провести долгие годы. И в этом — коренное отличие Измаил-бея от Войнаровского. Рылеевский герой гордо отгородился от, казалось бы, внутренне близких ему сибиряков — носителей того же казачьего духа вольности, не признал их права не только на уважение, но даже на минимальный интерес к их жизни, быту, культуре и истории. Измаил-бей, скорее всего, незаметно для себя, невольно, но впитал элементы чужой культуры, воспринял ее реалии. Почувствовав отчуждение соплеменников, он даже объясняет его с помощью мотивировок, принятых не в горской, а в столичной, светской, «цивилизованной» среде:

Вот что ему родной готовил край?
Сбылись мечты! увидел он свой рай,
Где мир так юн, природа так богата,
Но люди, люди... что природа им?

Едва успел обнять изгнанник брата,
Уж клевета и зависть — всё над ним! (189)
(курсив наш — Т. Л.)

Жизнь Измаил-бея в родной стороне все больше и больше приобретает фантомный характер: кажимость не соответствует реальному положению дел, он совершенно не понимает побуждений окружающих его соплеменников:

Толпа черкесов удалых
Сидела вокруг огней своих;
Они любили Измаила,
С ним вместе слава иль могила,
Им всё равно! лишь только б с ним!
Но не могла б судьба одним
И нежным чувством меж собою
Сковать людей с умом простым
И с беспокойною душою:
Их всех обидел Рослаббек!
(Таков повсюду человек.) (199).

Итог — углубление драмы: Измаил-бей оказывается в конфликтных отношениях не только с миром «цивилизации», в котором он чувствует себя «черкесом», но и с миром соплеменников, где он оказывается слишком «европейцем», зараженным романтическим мироощущением:

...Но горе, горе, если он,
Храня людей суровых мненья,
Развратом, ядом просвещенья
В Европе душею заражен!
Старик для чувств и наслажденья,
Без седины между волос,
Зачем в страну, где всё так живо,
Так беспокойно, так игриво,
Он сердце мертвое принес?... (161).

Кульминация конфликта одновременно оказывается и его развязкой: Рослаббек наносит брату коварный удар. Именно в этот момент обнаруживается вся степень драматичности той внутренней ситуации, в которой оказался Измаил-бей:

Но почему их омрачился взгляд?
Чего они так явно ужаснулись?
Зачем, вскочив, так хладно отвернулись?
Зачем? — какой-то локон золотой
(Конечно, талисман земли чужой),
Под грубою одеждою измятый,
И белый крест на ленте полосатой
Блистали на груди у мертвеца!.. (224)

Наивные горцы по-своему объясняют реликвии, обнаруженные на груди убитого: талисман и крест — знак измены вере предков. Но читатель видит в этих драгоценных для героя предметах

иное. Золотой локон — знак того, что загадочная любовная история, послужившая поводом для смертельной схватки с русским офицером, не была для Измаила рядовым эпизодом в череде побед над женскими сердцами. Возможно, именно золотой локон — главная причина того, что чувство Зары осталось неразделенным. Еще более красноречива другая деталь. Судя по тому, что белый крест прикреплен именно к полосатой ленте, можно сделать вывод, что Измаил-бей заслужил в русской армии орден Святого Георгия, скорее всего, третьей степени: орден четвертой степеней крепили к колодке или петлице, ордена второй и первой степени носили не только вместе с шейной или нагрудной лентой, но и со звездой. Попутно заметим, что, согласно статуту, установленному в царствование Екатерины II, орден, имел совершенно исключительное значение в российской наградной системе (А. В. Суворов, удостоившийся награды трех степеней, ценил его выше звезды ордена Андрея Первозванного) и выдавался за особое мужество: «Ни высокая порода, ни полученные пред неприятелем раны, не дают право быть пожалованным сим орденом: но дается оный тем, кои не только должность свою исправляли во всем по присяге, чести и долгу своему, но сверх того отличили еще себя особливим каким мужественным поступком, или подали мудрые, и для Нашей воинской службы полезные советы... Сей орден никогда не снимать: ибо заслугами оный приобретается» [Дуров 1993: 37]³. Согласно статуту орденом награждались и офицеры-иноверцы, а с 1844 для них тактично были предусмотрены особые кресты с изображением не Святого Георгия (христианского святого), а герба Российской Империи — двуглавого орла.

³ См. также: Лозовский Е. Орден Святого Георгия // Орден и медали России. Электронный ресурс: URL <http://rusorden.ru/?nr=add&nt=2>; Орден Святого Великомученика и Победоносца Георгия // Награды императорской России 1702–1917. Электронный ресурс: URL: <http://medalirus.ru/rus-ordena/orden-svyatogo-georgiya.php> и др.

ДАнные об авторе

Ложкова Татьяна Анатольевна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.
Адрес: 620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26
Эл. почта: lozhkova@eka-net.ru

ABOUT THE AUTHOR

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

Бережное отношение Измаил-бея к ордену — не просто знак его выдающейся храбрости, воинской доблести, проявленной в те времена, когда он сражался в рядах государственной армии. Оно — знак его принадлежности к российскому офицерскому братству, с которым его не разделило враждебное чувство представителя угнетенного империей народа. Отсюда — новый поворот драматической коллизии. Против чего восстает Измаил-бей? Возможно, нам это станет яснее, если мы вспомним героя рылеевской поэмы? Войнаровский до конца не посмел признаться самому себе, что источник его переживаний — разлад с окружающими его людьми, причем, не только с «чужаками»-сибиряками или «властями», но и с родичами, соплеменниками, увидевшими в нем «Иуду». Герой предпочитает твердить о Роке, Судьбе, непостижимых и не подвластных человеческой воле силах, разрушивших его жизнь. Не повторяет ли его ошибки герой Лермонтова, убеждающий себя в том, что пытается воевать с захватчиками, угнетателями? Измаил-бей оказался в трагическом положении человека, чуждого «соплеменникам» и близкого «врагам», в силу неумолимой логики исторических обстоятельств, которую он не хочет принять, и которой бросает гордый, романтический по сути, вызов. Но путь, на который вступил байронический герой в русской поэме, оказался чреват глубочайшей внутренней трагедией разорванного непримиримыми противоречиями сознания.

ЛИТЕРАТУРА

- Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. — Т. 3. Поэмы, 1828—1834. М.; Л.: АН СССР, 1955. — 328 с.
Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1971. — 480 с.
Дуров В. А. Орден России. М.: Воскресенье, 1993. — 160 с.
Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1968. — 424 с.
Манн Ю. В. Русская литература века. Эпоха романтизма. М.: РГГУ, 2007. — 520 с.

«Лермонтовский клад»: документально-художественный альбом «Лермантовъ»

И. О. Маршалова
Ульяновск, Россия

Аннотация. В статье проясняются некоторые жанровые признаки документально-художественного издания «Лермантовъ», раскрывается его структура, приводится краткая характеристика содержательного богатства книги.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, «Лермантовъ», альбом, рисунки, кавказский сюжет.

I. O. MARSHALOVA. «Lermontov's treasure»: documentary art album «Lermantov»

Abstract. The article clarifies some of the genre characteristics documentary art publication «Lermantov», reveals its structure, provides a brief overview of the substantial wealth of book.

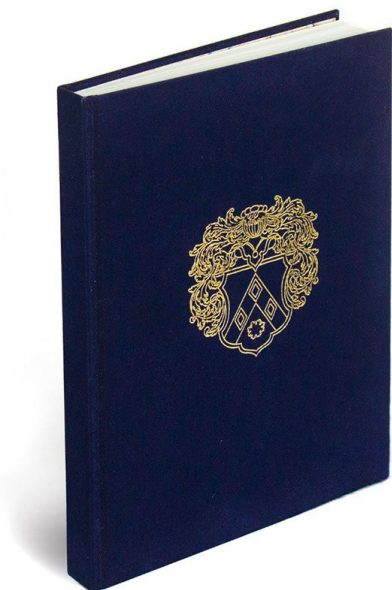
Keywords: M.Y. Lermontov, «Lermantov», album, pictures, Caucasian plot.

В фонды Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова поступил документально-художественный альбом «Лермантовъ»¹, подготовленный к изданию Федеральным архивным агентством и Российским государственным архивом литературы и искусства и приуроченный к 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова. Настоящий выпуск явился крупным партнёрским проектом десяти государственных архивов и музеев² страны. Альбом был отмечен на 27-ой Московской международной книжной выставке-ярмарке, проходившей 3–7 сентября 2014 года на ВВЦ, и одержал победу в национальном конкурсе «Книга года» в категории «Гуманитас»³.

¹ Лермантовъ. Документально-художественный альбом / Предисловие Т. М. Горяевой; сост. Е. В. Бронникова, Т. Л. Латыпова, Е. Ю. Филькина; Федеральное архивное агентство, РГАЛИ. – М.: МФ «Поколения», 2014. – 280 с. Настоящее издание передано в дар Историко-мемориальному центру-музею И. А. Гончарова (филиал ОГБУК «Ульяновский областной краеведческий музей имени И. А. Гончарова») руководителем Федерального архивного агентства А. Н. Артизовым.

² В альбом вошли относящиеся к жизни и творческой деятельности поэта документы и изоматериалы, предоставленные следующими учреждениями: Российским государственным архивом литературы и искусства (РГАЛИ), Государственным архивом Российской Федерации (ГА РФ), Российским государственным архивом древних актов (РГАДА), Российским государственным военно-историческим архивом (РГВИА), Центральным государственным архивом г. Москвы (ЦГА г. Москвы), Государственным Лермонтовским музеем-заповедником «Тарханы», Государственным литературным музеем (ГЛМ), Государственным историческим музеем (ГИМ), Государственным Русским музеем (ГРМ), Институтом русской литературы РАН (ИРЛИ РАН).

³ Информация предоставлена А. Н. Артизовым.



Внутреннее наполнение⁴ издания прекрасно сочетается с изящным оформлением, выполненным в лучших традициях салонной культуры XIX века: синяя бархатная обложка с гербом рода Лермонтовых, выбитом по ткани золотом, твёрдый корешок с неизменной алой лентой-закладкой, стилизованный титул, превосходная плотная бумага.

Включение архивного и фондового богатства в издание типа альбом представляется весьма органичным для разнопланового материала (автографы, списки, рукописи, рисунки, фотокопии, литографии и пр.), наполняющего книгу, которая напрямую, «формосодержательно» связана с «золотым веком» русской литературы и так называемым «альбомным бумом» той поры. По мнению А. В. Чекановой, «понятие „альбомная культура“ включает в себя целый ряд явлений дворянского культурного быта первой половины XIX в.» [Чеканова 2006]. Исходя из довольно ёмкого, на наш взгляд, определения альбома позапрошлого века — «тип рукописного сборника, представляющего собой гипертекстовую структуру и обладающего качествами полижанровости, синкретичности, коммуникативности и лиричности» [Чеканова 2006], — данная стилизация кажется весьма уместной и продуктивной.

Уже титульный лист сжато даёт представление о широком диапазоне документально-художественного наполнения альбома «с биографическими документами о Лермонтове и его роде, автографами стихотворений и записей, его письмами, рисунками, портретами друзей и современников» [Лермантовъ 2014: 3].

⁴ 104 расшифрованных и описанных экспоната на листах формата А4; 18 — в разворотах.

Справочный аппарат необычной книги помимо неизбежных аннотации, списка сокращений, оглавления («Перечня экспонатов»), в котором публикуемые материалы обозначены римскими цифрами, что наряду с привычной постраничной нумерацией создает отдельную пагинацию описи экспонируемых материалов, и предисловия, включает также указание на номера фондов государственных учреждений науки, культуры и искусства, использованных при составлении данного издания.

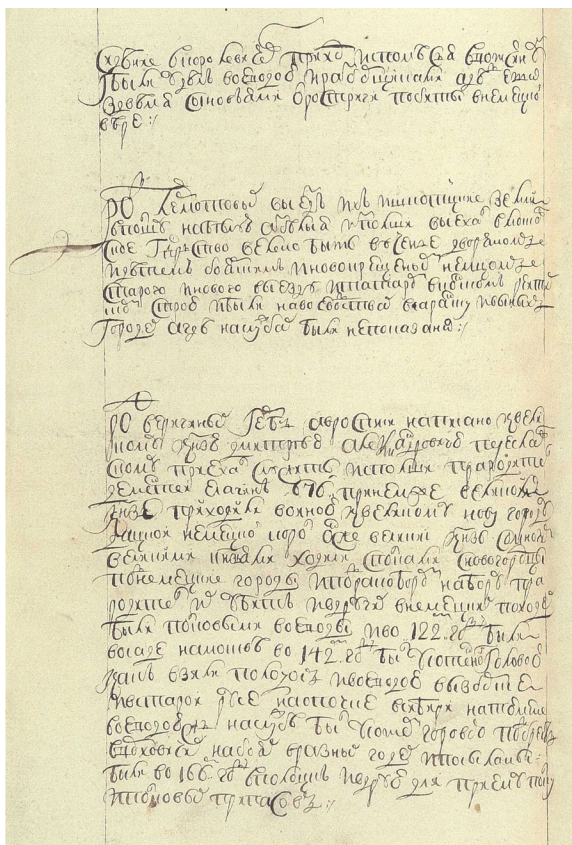
Биографические документы и другие архивные источники, многие из которых впервые введены в научный оборот и восполняют существующие лакуны жизнеописания поэта, печатаются в соответствии с хронологией жизни и творчества М. Ю. Лермонтова.

Художник-экспериментатор и великолепный знаток исторических документов А. М. Ремизов утверждал: «Чтобы знать свой язык, мало знать, как пишется слово и выговаривается, надо знать, как писалось и выговаривалось» [Ремизов 1926: 136]. Пожалуй, особый интерес в подобном ракурсе представляют «Запись о происхождении рода Лермонтовых в Герольдмейстерской конторе» [Лермантовъ 2014: 18–19] и предваряющие её два документа, которые имеют непосредственное отношение к родословной семьи поэта⁵. Вместе эти архивные свидетельства открывают малоизученные страницы биографии художника и его семейного окружения, также проливая свет на старинное произношение и бывшее некогда в ходу написание фамилии Лермонтов⁶.

Согласно «Записи», сделанной в Герольдмейстерской конторе 20 августа 1739 года, история рода Лермонтовых в России начинается с любопытного эпизода, когда некий представитель этой фамилии переселился «...<ис> Шкотцкие земли в Польшу на Белую, а з Белья ис Польши выехал в Московское государство» [Лермантовъ 2014: 18]. Два обозначенных нами выше и значительно более ранних документа открывают имя родоначальника известного

⁵ Речь идёт о подлинных рукописях, хранящихся в РГА-ДА: «Челобитной Юрия Лерманта и Гавриила Бреди царю Михаилу Федоровичу о выплате жалованья» за 1617 г. и «Записи о получении жалования прапорщиком шотландской роты Юрием Лермантом в „Списке иностранных военных на русской службе“» за 1619 г. [Лермантовъ 2014: 14–17].

⁶ О подобных разночтениях уведомляют читателя и составители документально-художественного издания: «В альбоме сохраняется двойное написание фамилии „Лермонтов/Лермантов“, связанное с ее этимологией» [Лермантовъ 2014: 7].



Запись о происхождении рода Лермонтовых
в Герольдмейстерской конторе

20 августа 1739 г. Подлинник, рукопись. РГАДА.
Ф. 286 (Герольдмейстерская контора). Оп. 2. Д. 1. Л. 412 об.



Горец. Рисунок М. Ю. Лермонтова. 1833 г.

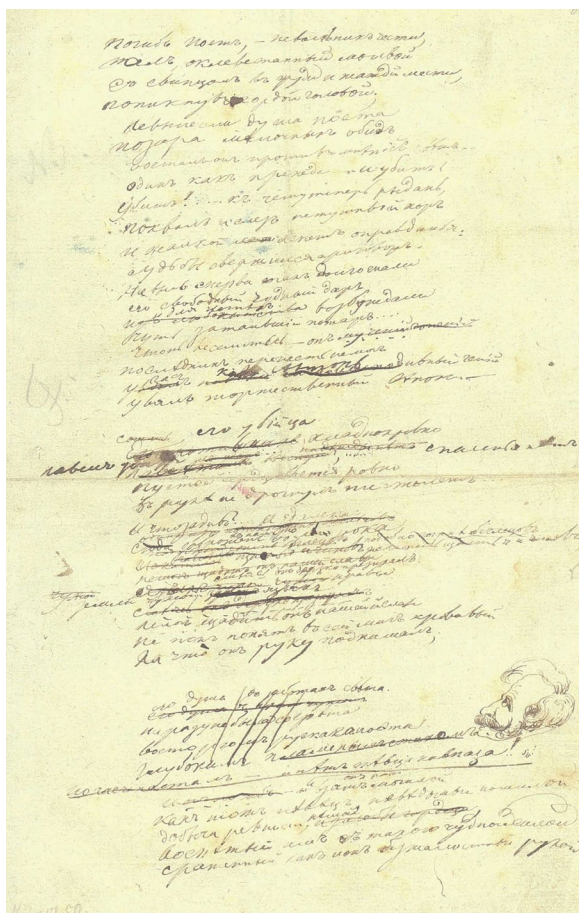
Бумага, граф и цв. карандаши, пастель, 14,6×11,5, на па-
спарту. ГА РФ Ф. 728 (Коллекция документов рукописного
отдела Библиотеки Зимнего дворца). Оп. 1. Д. 2969. Л. 1.

семейства — Юрия (Георга) Лерманта (Лермонта), «выходца из Шотландии, поступившего на службу к польскому королю» [Лермантовъ 2014: 14]. Составители альбома в комментариях к историческому документу значительно уточняют мотивы, побудившие Юрия Лерманта перейти впоследствии на службу к русскому царю: «Он оказался на русской земле в составе польского гарнизона крепости Белая (современный г. Белый Тверской обл.), осажденной русскими войсками в 1613 г. Перешел на „государеву службу“, служил офицером в войске князя Д. М. Пожарского. В 1621 г. поручик Юрий Лермант пожалован поместьями в Галичском у. Костромской губ. (девять деревень с пустошами)» [Лермантовъ 2014: 14]. Таким образом, по социальному положению фамилия Лермонтовых всегда непосредственно относилась к кругу служилого дворянства.

Примечательно, что сам Михаил Юрьевич одно время имел иное представление о собственных корнях, «полагая, что предки со стороны отца Юрия Петровича были выходцами из Испании и носили фамилию Лерма» [Лермантовъ 2014: 60]. Это нашло отражение в письмах поэта 1830-х гг. к друзьям: многие из них завершаются лаконичной подписью М. Lerma.

Особое место в альбоме занимают рисунки М. Ю. Лермонтова. Живописное наследие поэта в последнее время по-настоящему волнует и привлекает исследователей, всё более склоняющихся к мнению о самостоятельном и художественно полноценном характере живописных опытов и уникальной манере Лермонтова-рисовальщика⁷. Иногда изыскания в этой сфере приводят к неожиданным открытиям. «Как это ни может показаться парадоксальным на первый взгляд, — пишет Н. П. Пахомов, — но порой Лермонтов-художник опережает Лермонтова-писателя. С этой точки зрения интересно сравнить его прозаические произведения 1834–1835 гг. („Вадим“, „Княгиня Лиговская“, „Два брата“) с его зарисовками в юнкерской тетради 1832–1834 гг.

⁷ Примечательно, что современники поэта и первые исследователи его живописного наследия «не придавали особой ценности живописи Лермонтова», не связывая её с творчеством писателя ни идейно-тематически, ни сюжетно. См. об этом: Доманский В. А. Портретная живопись Лермонтова-прозаика (Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 2-34-10210 «Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей») // Режим доступа: <http://www.rhga.ru/sciek5nce/proe/rgnf/1.php> (дата обращения: 10.10.2014).



«Смерть Поэта»

Стихотворение М. Ю. Лермонтова. <1837 г.>
Автограф. Альбом С. А. Рачинского. РГАЛИ. Ф. 427
(С. А., В. А., Г. А. Рачинские). Оп. 1. Ед. хр. 986. Л. 67.
Ранний вариант стихотворения. Справа внизу профиль
Л. В. Дубельта (Рисунок М. Ю. Лермонтова)

В „Вадиме“ Лермонтов во многом еще во власти романтической стихии. В рисунках Лермонтова этой поры уже ясно чувствуются реалистические тенденции, сказавшиеся в лаконичности линий, скупости деталей и т. д. Карандашные наброски юнкерской тетради поэта предвосхищают его скупую, точную и вместе с тем выразительную фразу позднейших прозаических произведений.

Только при сопоставлении его рисунков — быстрых, точных, всегда уверенных и выразительных — и его картин, замечательных по своему колориту, с его стихами и прозой вполне раскрывается пред нами путь Лермонтова от языковой культуры романтизма с его декламативной приподнятостью к скупому, лаконичному реалистическому языку „Героя нашего времени“» [Пахомов 1948: 58].

В альбоме представлены 17 рисунков и живописных полотен на разные темы и по различным

поводам: от небольших набросков на оборотах рукописей со стихами и поэмами до крупных акварельных портретов окружения писателя. Красной линией проходит в этом живописном богатстве тема Кавказа, его ослепительных горных красот и вечной духовной неуспокоенности, непреходящей социально-политической нестабильности. Примечательно, что неизменный интерес классиков русской словесности (А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Л. Н. Толстого), равно как некоторых современных авторов (В. Маканина, А. Брусникина) к кавказским сюжетам представляется неиссякаемым источником вдохновения и переосмысления исторических событий, связанных с традиционно крайне не спокойным регионом России. Так, А. Д. Семёнова в работе, посвящённой реализации и трансформации кавказского сюжета в творчестве М. Ю. Лермонтова и В. С. Маканина, называет едва ли не главную причину глубокой авторской заинтересованности подобной тематикой: «...это пространство [Кавказа] традиционно экзистенциальное для героя русской литературы, поскольку связано со столкновением персонажа с миром войны, миром чуждых мировоззрений и верований» [Семёнова 2013: 152].

У Лермонтова интерес к кавказским сюжетам и темам протекал двояко: чуткому перу словесника не уступало глубокое дарование живописца, передающего мельчайшие детали природы, приметы встреченного некогда человека, не запечатлённые раз и навсегда, а будто схваченные в естественном стремлении к движению, порыву⁸. Таков оригинальный, «импрессионистичный» рисунок «Горец» из коллекции документов рукописного отдела Библиотеки Зимнего дворца в ГА РФ. Столь необычное место хранения изобразительной работы перекликается с историей бытования рисунка уже после кончины поэта: «Е. Е. Назарова подарила им-

⁸ Насколько тесно и органично переплетались поэзия и живопись в творчестве Лермонтова, вспоминал близкий друг поэта, чиновник и литератор С. А. Раевский в «сопроводительной записке» от 10 июня 1844 г. к автографам стихотворений «Никто моим словам не внимлет... я один» и «Мое грядущее в тумане», направленной вместе с рукописями названных произведений петербургской писательнице Е. А. Карлгоф-Драшусовой: «Соображения Лермонтова сменялись с необычайною быстротою, и как ни была бы глубока, как ни долговременно таилась в душе его мысль, он обнаруживал ее кистью или пером изумительно легко — и я бывал свидетелем, как во время размышлений противника его в шахматной игре Лермонтов писал драматические отрывки, замещая краткие отдыхи своего поэтического пера быстрыми очерками любимых его предметов: лошадей, резких физиономий и т. п.» [Лермонтов 2014: 108].

ператору Александру II рисунок М. Ю. Лермонтова, полученный ею от приятельницы — выпускницы Императорской Академии художеств 1852 г. Юлии Антоновны Балтус (Бальтюс) (1817–?), которая была ученицей А. М. Солоницкого, учителя рисования М. Ю. Лермонтова. В 1873 г. Солоницкий, по сведениям Е. Е. Назаровой, жил в Москве у своего сына — директора одной из классических гимназий» [Лермантовъ 2014: 82]. В альбом также включён автограф письма Е. Е. Назаровой государю на французском языке от 4 ноября 1873 г., в котором помимо выражения благодарности Александру II за участие в личном деле, касающемся семьи Назаровой, содержатся разъяснения по поводу живописного подарка Его Императорскому Величеству: «Этот рисунок принадлежит руке одного из величайших поэтических гениев России, знаменитому поэту Лермонтову, автору „Демона“, „Думы“, „Молитвы“ и других восхитительных вещей. Известно, что поэт любил рисовать и занимался этим очень старательно. <...>. Этот рисунок на самом деле принадлежит поэту; в петербургской Публичной библиотеке есть очень похожий рисунок, который тщательно хранится под стеклом, подпись и дата тоже принадлежат его руке. Как я буду счастлива, если мое приношение будет Вам приятно; мне казалось, что ученик Жуковского должен любить великих русских поэтов и находить интересным то, что о них напоминает» [Лермантовъ 2014: 86].

Идейно-тематическое проникновение двух сфер искусства запечатлено и на единственном приведённом в альбоме автографе стихотворения «Смерть Поэта»⁹, где справа внизу рукописи набросан рукою М. Ю. Лермонтова профиль Л. В. Дубельта, начальника Штаба корпуса жандармов с 1835 года. Безусловно, зарисовка автора в данном случае не могла носить случайный характер, а отвечала глубоко трагическому эмоциональному строю и, в то же время, обличительному пафосу произведения.

С особым чувством читаются документы и просматриваются изоматериалы, касающиеся роковой дуэли и смерти поэта. Эпиграмма N., предположительно сочинённая Мартыновым на Лермонтова, Рапорт начальника Штаба Отдельного Кавказского корпуса П. Е. Коцебу о «монаршем распоряжении, чтобы поручик М. Ю. Лермонтов „состоял налицо

во фронте“» [Лермантовъ 2014: 254] именно в Тенгинском пехотном полку, т. е. на наиболее уязвимом участке боевых операций, свидетельствуют о далеко не случайном характере действий ряда лиц, имевших непосредственное отношение к Лермонтову или ревностно следивших за его судьбой¹⁰.

Глубокой печалью отмечена небольшая «карандашная приписка рукой неустановленного лица»: «Николай Соломонович, имевший несчастье убить на дуэли Лермонтова» [Лермантовъ 2014: 262], — на автографе прошения Н. С. Мартынова Д. Г. Бибикову от 15 июля 1842 года о возможности «уменьшения срока покаяния» за участие в дуэли, повлекшей смерть поэта. Весьма симптоматично: отставному майору Мартынову в результате «просьб о смягчении наказания Святейший Синод в 1843 г. сократил срок покаяния с 15 до 5 лет, а в 1846 г. освободил от эпитимии» [Лермантовъ 2014: 258].

Заключают альбом материалы, касающиеся переводов произведений М. Ю. Лермонтова на другие языки. В 1878–1879 гг. несколько стихотворных текстов поэта переложил на немецкий Ф. Ф. Фидлер: «В 1893 г. в Лейпциге его переводы из М. Ю. Лермонтова вышли отдельной книгой» [Лермантовъ 2014: 270].

В 1891 году французский перевод поэмы «Демон» осуществил П.К. Вейдлинг, «учитель французского языка Женской Василеостровской гимназии». Это переложение поэмы было сделано для императрицы Марии Федоровны и преподнесено в дар с сопроводительным письмом, в котором Вейдлинг уверяет «Августеюшую Государыню» в безусловной необходимости «отметить пятидесятилетний юбилей одного из величайших русских поэтов — Лермонтова» [Лермантовъ 2014: 268], а наиболее удачным способом это сделать признаёт осуществление перевода его «Демона».

Документально-художественный альбом «Лермантовъ», безусловно, рассчитан на широкий круг читателей и почитателей российской словесности и призван облегчить работу филологам-профессионалам, учителям-словесникам, учащейся молодёжи в вопросах осмысления феноменального явления русской культуры — литературного (и живописного) творчества великого русского поэта М. Ю. Лермонтова.

⁹ В издание входят также три списка данного поэтического творения М. Ю. Лермонтова: из альбома неустановленного лица (1840 г.), сделанный в альбоме графини Е. П. Ростопчиной (1843–1857 гг.), а также в альбоме из архива К. Ф. Рылеева (1860-е гг.). [Лермантовъ 2014: 118–119, 120–121, 124–125].

¹⁰ О провокационной кампании 1940–1941 гг. против М. Ю. Лермонтова и тщательно спланированной дуэли с Н. С. Мартыновым см.: *Андреев-Кривич С.* Два распоряжения Николая I // Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l58/l58-411-htm> (дата обращения: 10.10.2014).

ЛИТЕРАТУРА

Андреев-Кривич С. Два распоряжения Николая I // Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/158/158-411-.htm> (дата обращения: 10.10.2014).

Доманский В. А. Портретная живопись Лермонтова-прозаика (Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ № 12-34-10210 «Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей») // Режим доступа: <http://www.rhga.ru/sciek5nce/proe/rgnf/1.php> (дата обращения: 10.10.2014).

Лермантовъ. Документально-художественный альбом / Предисловие Т. М. Горяевой; сост. Е. В. Бронникова, Т. Л. Латыпова, Е. Ю. Филькина; Федеральное архивное агентство, РГАЛИ. — М.: МФ «Поколения», 2014. — 280 с.

Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство. — Т. 45–46. — М., 1948. — С. 55–222.

Ремизов А. М. «Купчая (1742–1746)» // Благонмеренный. — 1926. — Кн. 1. — С. 135–139.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Маршалова Ирина Олеговна — заведующая научно-исследовательским сектором Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова (Ульяновск).

Адрес: 432017 Ульяновск, ул. Минаева, д. 6, кв. 5

Эл. почта: irina-marshalova@rambler.ru

ABOUT THE AUTHOR

Marshalova Irina Olegovna is a Head of the research sector Historical-memorial centre-Museum by I. A. Goncharov (Ulyanovsk).

УДК 372.882 ББК 4426.83-25

Инновационная технология литературного образования школьников: системно-деятельностный подход (статья третья)

В. И. Тюпа В. Б. Сергеева (Носкова)
Москва, Россия Ижевск, Россия

Аннотация. В логике предлагаемой технологии рассматриваются принципы организации деятельности на уроке литературы, ориентируемом на установку ученика.

Ключевые слова: Диалог, коммуникативное поле урока, экстерниоризация, интериоризация, мастерская.

V. I. TIUPA, V. B. SERGEEVA (NOSKOVA).
Innovation technology of literature education at school: active and systematical approach (part 3)

Abstract. In a sense of suggested technological approach certain principles are reviewed which are organizing the study process of literature and directing the reader's literature text perception.

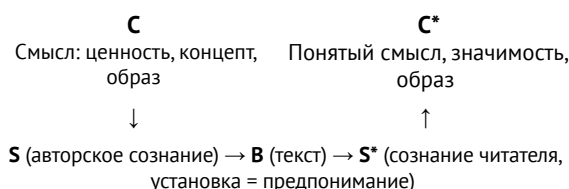
Keywords: Dialogue, communication field of a lesson, exteriorization, interiorization, work shop.

Деятельность

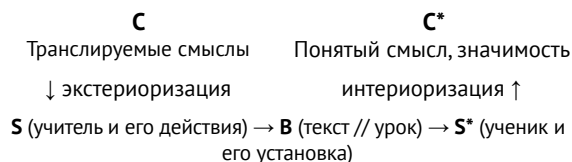
Рассмотренная система поэтапного формирования читательских установок, совокупность которых составит комплекс необходимых читателю компетентностей, обеспечивает становление культуры художественного восприятия при адекватной организации деятельности обучения.

Что значит адекватной? Поскольку речь идёт о читательской установке, которая является неотъемлемым звеном эстетических отношений «автор-текст-читатель» как intersubjectивного диалога, то прогнозируемая деятельность должна опираться на принципы диалога.

Эстетические отношения диалога «автор-текст-читатель»:



— вполне проецируются и на диалогические принципы отношений «учитель — текст / урок — ученик».



Но как мы видим на схеме, в учебном процессе преподавание и учение представлены как два разнонаправленных потока, между которыми должны тем не менее образовываться связи.

Задача учителя (обучающего как инициатора обучения) — экстерниоризировать («овнешнить») своё восприятие или некое знание текста.

Задача ученика (обучающегося как принимающего задание) — противоположная: интериоризировать (поняв, «овнутрить», принять) приобретенное на уроке.

На уроке действуют две коммуникативные стратегии: научить и научиться. И сколько бы учитель ни прислушивался к благому совету Льва Толстого учиться у своих учеников, всё же в конечном счете он вступает в коммуникацию с детьми — *для них*; они же вступают в коммуникацию с учителем — *для себя*. Отступление хотя бы одной из сторон от присущей ей стратегии (учитель учит «для себя» или дети учатся «для него») дидактически порочно и губительно для урока. Получается, что учитель научает и направлен к ученику, а ученик, участь, — к себе или в лучшем случае к учителю за помощью для себя же? Как же можно говорить о коммуникации?

Коммуникативность учебного процесса далеко еще не обеспечивается говорением и слушанием, обменом репликами. Диалог на уроке не является только формой общения и несводим к беседе. Необходимо организовать такое коммуникативное пространство урока, где должна происходить подлинная встреча сознаний — в потенциальном смысловом поле текста пересечение «учительского прочтения» текста и ученического восприятия прочитанного.



На представленной схеме вершина треугольника — некий смысловой абсолют текста, к которому направлено внимание учителя и ученика. И хотя внимание обращено к тексту, но, как мы уже отметили, сама деятельность преподавания и учения имеет разную направленность.

При обсуждении читательского мнения учеников организуется общение на уроке. В таком случае урок проходит исключительно на «территории» ученика — это игра по его правилам: обмен репликами-впечатлениями происходит на «ментальной линии» ученика, следовательно, в зоне его актуального развития. Выготский писал о развивающей роли взаимодействия учителя и ученика: «То, что он (ученик) делает в сотрудничестве — область созревающих функций, развитие» [Выготский 1983: 263]. И поскольку не происходит воздействия взрослого (он остаётся на другой «ментальной линии» треугольника), то говорить о продвижении в зону ближайшего

развития не приходится, ведь «опираться» следует не на уже существующее, сложившееся отношение подростка или юноши к искусству, а на потенциально возможное в его возрасте — идти не от «альфы», а от «омеги» данной ступени культуры художественного восприятия и развивать именно те необходимые стороны, совершенствование которых на данном этапе не встречает возрастных преград. Только тогда урок литературы решает задачи эстетического развития ученика, а значит, задачи литературной образованности.

При противоположном, «изучательном» подходе к уроку учитель вербализует своё прочтение текста и транслирует его ученику, предполагая, что сказанное, продемонстрированное отложится на ученической «ментальной линии» осмысления. При этом учитель обманывает самого себя: перелить это содержание из одного сознания в другое невозможно. «Понятия отнюдь не формируются в голове ребенка по типу образования чувственных генетических образов, а представляют собой результат процесса присвоения «готовых», исторически выработанных значений и процесс этот происходит *в деятельности* ребенка в условиях общения с окружающим миром» [Леонтьев 1983: 176]. Т. е. воспринять и интериоризировать что-либо можно только через деятельность.

Как организовать деятельность на уроке литературы, чтобы при разнонаправленности обучения и учения состоялась встреча сознаний, установился диалог, чтобы урок стал коммуникативным событием и условием интериоризации? Именно принципы организации взаимодействия как встречи сознаний в коммуникативном пространстве урока литературы являются *дидактической основой «Инновационной технологии литературного образования»*.

Напомним, что ключевое понятие нашей технологии — *установка* — имеет два аспекта значений:

- а) часть эстетических отношений (предпонимание, читательское ожидание);
- б) характеристика личности, мотивация деятельности.

Если установка является и компонентом процесса восприятия произведения, и толчком к деятельности, то именно *апелляция учителя в его собственных действиях к читательской установке ученика организует особую деятельность на уроке литературы*.

Говоря об организации поля урока как встречи сознаний в совместной деятельности понимания, представим проектирование диалогичного урока в виде следующей модели, используя представленные выше схемы.



1. С — точка рефлексии «всезнающего» учителя и процесс экстериоризации.

Образованный учитель-филолог, освоивший законы литературы, понимает её многоаспектность (семиотическую природу, условность, достоинства целостности, оригинальности, экзистенциального откровения о смыслах бытия, диалогичность), т. е. исходит из современного представления о полифункциональности литературы и, владея этим достоянием, в работе с детьми искренне стремится открыть своим ученикам все сокровища словесного искусства. Этим определяется комплексный характер целей преподавания литературы, существующий почти во всех известных методиках.

Традиционные методики следуют принципу одновременного освещения всех возможных сторон литературного произведения. Так, например, говоря о «Зимнем утре» Пушкина, учитель, работающий по традиционной методике, будет стремиться привлечь внимание детей на то, как движется переживание лирического героя, как оно выражено при помощи художественных средств, как отражен жизненный ряд в стихотворении, какова позиция автора и, наконец, каковы образные средства, в чём красота и неповторимость этого шедевра. Такой привычный путь комплексного освещения сторон произведения, кажется, представляет всю полноту и целостность художественного текста. Но этот результат только предполагается учителем, потому что многое из предложенного им не усваивается учеником в силу того, что учитель направлен к личности ученика вообще, не рассматривая его установку. Стало быть, слово учителя о гениальности поэта может остаться не только высокопарно-чужим, но и монологичным: такой путь провоцирует «говорение» осведомленного

педагога, когда ученик становится участником беседы с её вопрос-ответным учебным диалогом. Также вряд ли можно быть уверенными, что одновременно преподнесённые аспекты художественного мира как-то структурируются в сознании ученика. С этим противоречием между прогнозируемой широтой охвата текста на уроке и объемом интериоризированного материала мы часто сталкивались в нашей практике преподавания по традиционной методике (особенно в среднем звене школы).

Такой принцип одновременной реализации комплекса целей напоминает воронку, в которую сразу опустили несколько шаров. Эти «шары» столкнулись, образовали «затор» и в результате не всегда могут прокатиться сквозь узкое отверстие воронки — своеобразной пропускной способности сознания ученика.

Если развить аналогию с воронкой, то принцип реализации целей в нашей технологии, когда ставится лишь конкретная цель, ориентированная на определенную установку ученика, может быть уподоблен работе с одним шаром, брошенным в воронку с диаметром отверстия, строго выверенного и способного пропустить этот шар. Его движение приводит в действие активность ученика, и «докатившись до сознания», шар как бы остановится, «оседет» как осознание определенного качества текста, и тогда мы уверенно «запустим» второй шар. Развивая эту аналогию, заметим, что в работе с пятиклассниками, активизируя классицистическую установку на внимание к сделанности текста по правилам, строим урок как приглашение самим «сделать» текст, увидев в Пушкине замечательного мастера, удивившись пластичности «Под голубыми небесами» и витиеватости рифмовки. Если этот же текст выносим на урок учеников 7 класса, для которых самоосознание является первопричиной сентименталистской установки, то их активность вызовет апелляция к их читательскому чувству и восприятию, и мы предложим «осмотреть» этот мир «переживания переживания», найти те «факторы» (по уровням поэтики), которые вызвали его, читателя, эмоцию, проследим движение состояния души лирического героя и ощутим красоту целостности произведения. В 9 классе с романтической установкой учеников на значимость творческой оригинальности активизируем внимание и организуем адекватную установку на деятельность при сопоставлении пушкинского текста и стихотворения Вяземского «Первый снег», почти совпадающих по «драматургической» линии движения настроения. Эти два «дуплетных» текста вызовут дискуссию об оригинальности или вторичности, о креативности в

логике этой установки порой безоглядного читательского произвола подростков.

В нашей технологии точка «С» — это осмысление учителем разворачиваемого материала, когда педагог задаёт себе вопрос: зачем он говорит об этом? каков его тайный умысел, который он экстерииоризирует в уроке? на какую установку ученика ориентироваться? Это может быть посыл, что искусство является художественной деятельностью по правилам, игрой по правилам (первый этап технологии) или что произведение несёт заряд «эмоционального заражения», которое сокрыто в его целостном мире, понять который поможет эмоциональная отзывчивость, внимание к детали, вкус (второй этап) и т. д. Рефлексия учителя на этом этапе создания урока обусловлена тем, что модель урока как коммуникативного события есть сопряжение не его сознания (понимания) и текста, но двух сознаний, манифестируемых одним текстом. Вспомним тютчевские строки: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...» Учитель, обдумывая урок, должен прежде всего «предугадывать», как его «слово отзовется».

2. РУ — риторика урока.

Далее учитель выбирает, что именно и почему он будет экстерииоризировать, т. е. проектирует РУ — риторика урока, понимая, что уровень РУ должен соответствовать предполагаемому ОП (образ предъявляемого предмета, который сложится у ученика, на его ментальной линии обращённости к тексту), то есть учитель должен продумывать свою риторика, чтобы она создавала соответствующее понимание смысла, не теряя из виду наличествующую и формируемую установку ученика. Именно *ориентация на читательскую установку ОУД* ученика при обдумывании риторика урока (и её степени адекватности на линии учительской ментальности) отличает предлагаемую технологию.

3. ОУД учителя.

Итак, учительское внимание направлено от РУ к ОУД ученика — на активизацию читательской установки, которая в свою очередь мотивирует деятельность ученика. Но при этом и учитель непосредственно действует сообразно заданной роли: он не есть некто, знающий всю истину о тексте, а он деятельностно близок ученику, солидарен с ним (а это непреложное условие диалога). Так, например, в 5 классе он — мастер, серьёзно озабоченный процессом успешности «делания» текста по правилам литературного мастерства. В романтической парадигме критерий его деятельностной и оценочной позиции — приоритет креативности и неповторимости. Следовательно,

его «ролевое» участие в совместной работе на уроке создает в сознании ученика образ учителя, солидарного с учеником в его понимании специфики литературы. В силу поэтапности формирования той или иной установки, предполагаются различные «учительские» программы деятельности на разных возрастных образовательных этапах, т. е. осознанно выбираемая и реализуемая в деятельности на уроке его педагогическая установка. ОУД учителя — это его образ, установка и деятельность, в частности, его риторическое поведение на уроке: что и как говорит, что делает, неся свой семиозис (означенный в проговаривании предмет). И заметим, учитель инициирует, задает деятельность на уроке, т. е. являет креативное начало коммуникации, поле его креативной деятельности располагается в треугольнике С — РУ — «ОУД ученика», где ученику видна и предъявлена точка «ОУД учителя».

4. ОП — образ предмета, который учитель моделирует, предполагая, что именно это представление о тексте (теме урока) возникнет в результате организованной деятельности. Это вероятно потому, что воспринимающее сознание ученика при такой продуцируемой учителем взаимной деятельности активно. Он пытается осмыслить (с позиции своей установки) оформленное сознанием учителя, создавая образ учителя (вектор «ОУД ученика» — «ОУД учителя») и новое понимание, т. е. образ предмета (вектор «ОУД учителя» — ОП).

5. ОУД ученика — это соответственно, с одной стороны, его установка в проектирующем представлении учителя (О — образ ученика) и, с другой стороны, сама деятельность (Д) ученика на уроке: что он делает, исходя из установки (У), и, более того что он, делая, интериоризирует (укрепляет в сознании, переформировывая установку) и осмысляет, приближаясь к образу предмета (ОП). «Содержание психики субъекта и вообще всего его поведения мы должны признать реализацией установки» [Узнадзе 2001: 184], — пишет Д. Н. Узнадзе, утверждая, что «для психологии установки понятия личности и активности, или действия, принципиально взаимосвязаны» [Там же: 201]. Это важно, так как организуя учебное взаимодействие, учитель исходит из определенной установки ученика и, руководствуясь этим знанием, не «нагружает» его информацией, а стремится актуализировать и затем, обогатив, преобразовать его установку. «Педагог непосредственно не воздействует на психику, мышление или эмоции, наоборот, в первую очередь он обеспечивает воздействие на личность подростка и возможность его психического

развития. (...) Ребёнок должен быть мотивирован не только результатом, но и самим процессом учебной деятельности» [Кулагина 1996: 124].

Таким образом, вся деятельность ученика, старт которой задан в точке «ОУД ученика» протекает в его смысловом «поле» С* — ОП — «ОУД учителя». Как мы видим, частично эти поля деятельности накладываются, образуя коммуникативное деятельностное пространство урока, но не совпадают полностью, оставляя каждому некую личностную автономию, — что и соответствует сути подлинной диалогичности — неслиянность и нераздельность (внезаходимость). Как писал Бахтин, «чистое вживание вообще невозможно, если бы я действительно потерял себя в другом (вместо двух участников стал бы один — обеднение бытия), т. е. перестал быть единственным, то этот момент не-бытия моего никогда бы не мог стать моментом моего сознания» [Бахтин 1995: 31]. При «вживании в другого» происходит потеря себя (активного Я), а значит, уничтожается одна сторона дискурсивной пары и диалог невозможен.

Какова же цель этой целенаправленно устанавливаемой учителем коммуникации?

Учитель, действуя, организует деятельность ученика, которая станет инструментом и способом «присвоения, «овнутрения» смыслов, а значит, понимания.

Ученик, действуя, интериоризирует воспринимаемое.

6. С* и процесс интериоризации.

Что выбирает, «присваивает» ученик? Например, на уроках по дистиху (первый этап технологии), ощутив радость от того, что, применяя правила, он смог «сделать» стихи, звучащие, подобно древнегреческим, ученик принимает саму деятельность по правилам как свою, то есть внутренне востребованную, а далеких древнегреческих поэтов — как творивших так же, как только что попробовал творить сам ученик. На уроках финального этапа технологии, осведомленный умелый читатель, обладающий вкусом, умеющий понять своеобразие, ощутит радость своего незаменимого места в диалогическом пространстве текста, вступив в диалог с автором, вслушиваясь одновременно в его (Другого) голос и в своё читательское Я.

Л. С. Выготский писал о механизме интериоризации: «Всякая функция в культурном развитии ребенка появляется на сцену дважды, в двух планах, сперва — в социальном, потом — психологическом, сперва между людьми, как категория интерпсихическая, затем внутри ребенка как категория интрапсихическая, как переход извне вовнутрь»

[Выготский 1983: 145]. Комментируя это высказывание применительно к нашему вопросу, отметим, что действительно вначале мы организуем совместную деятельность на основе установки, где проявляется для ученика некий образ предмета, а затем он уходит вовнутрь как внутреннее «приращение» смыслов.

В сфере гуманитарного познания, «если все возможные смыслы и ценности сами по себе только возможны, а реально они приобщаемы к личности, центрированы на «я», то получается, что пределом и запредельностью всякой моей мысли, моей ценности, моей проблемы и моего хотения будет другое «Я», радикально отличное от меня, но в этом отличие, как раз и соучаствующее мне» [Махлин 1996: 14].

Задача учителя — не анализировать все-сторонне выбранный текст, а актуализировать определенную читательскую установку, организовав соответствующую деятельность.

Урок — это коммуникация. А подлинная коммуникация возникает в поле взаимодействия (в нашей модели — это внутренний треугольник). Коммуникативное пространство должно быть организовано не по модели врачебного кабинета, где из сознания школьника «удаляют» неправильные прочтения (например, наивнореалистическое отождествление жизненного и текстового миров у пятиклассников) и «вживляют» правильные, но по модели художественной мастерской, где каждый обретает свою собственную читательскую культуру в солидарности решения общей задачи. Потому названия учебников по «Инновационной технологии литературного образования» — «Мастерская» — отражают деятельностный принцип организации процесса обучения. В мастерской учитель и ученик заняты общим делом приобщения к смыслам, явленным в тексте. *Урок литературы как мастерской* — это читательское событие: острое ощущение неожиданной явленности чего-то, теперь, как кажется, очевидного, но ранее скрытого, не выговоренного, сокровенного. Образовательная задача «стратегии откровения» (в противоположность «стратегии изучения») состоит в организации урока как *эстетического коммуникативного события* встречи. Такое понимание мастерской близко дидактическому понятию «мастерская», введённому французскими педагогами и психологами движения «Новое образование» (GFEN): «Мастерская — общее пространство гуманистической самореализации каждого находящегося в ней человека: и учителя, и ученика» [Сухобская 2006: 13]. Сейчас

в отечественной методике «мастерская» понимается как особая диалогичная форма организации урока: разработан алгоритм «мастерской построения знаний» (для всех школьных дисциплин) и «мастерской письма» [Окунев 2001: 104], где заявлены непреременные компоненты урока. Но в нашей технологии «мастерская» не модель урока с определенным алгоритмом, а деятельностный принцип обучения, творческое взаимодействие учителя и ученика.

Какова позиция учителя в мастерской? Доминирующий тип взаимо-деятельности на уроке по данной технологии, выстроенной в соответствии со сменой парадигм художественности, не квазинаучный (исследовательский), а квази-художественный. Позиция учителя в понимании, что эпицентр педагогического интереса на таком уроке — не та или иная истина о тексте, но сам текст.

Позиция учителя в данной образовательной стратегии предполагает, с одной стороны, *последовательную актуализацию* для читателя возможно большего числа тех или иных «факторов» в тексте (без навязывания учителем своего знания о них), а с другой — интенсификацию процессов эстетической *само-актуализации* читателя (наращивание богатства оттенков, содержательной глубины и продуктивности впечатления) — без навязывания учителем своего собственного художественного и научного опыта.

Искусство — выработанный веками культурной жизни человечества мощнейший механизм органического, ненасильственного становления человеческой личности путем ее целостного духовного самоопределения. Никакому самому квалифицированному учителю не сравниться по силе своего (намеренного, спланированного) педагогического воздействия со спонтанным формирующим действием искусства на открывшуюся художественным впечатлением душу подростка или юноши. Учителю здесь достаточно оставаться помощником, пронизательно облегчающим неопытному читателю встречу с шедевром, открытие тех его сторон, которые адекватны возрастной читательской установке.

«Помогайте своим ученикам, — писал замечательный русский просветитель Николай Иванович Новиков, — видеть и примечать красоты художественных творений, (...) помогайте им мало-помалу различать и приводить в порядок множество темных представлений, теснящихся со всех сторон в их души. Но давайте им видеть все сие собственными глазами и чувствовать свойственным им образом и не ослабляйте получаемых ими от того впечатлений неблагоприятными и издалека занятыми изъяснениями» [Новиков 1961: 459].

Увы, привычная нам, сложившаяся в советской школе методика литературного образования, как правило, выворачивает эту педагогическую идею наизнанку: на первом плане — «неблаговременные и издалека занятые изъяснения», которые, не затрагивая души юного читателя, оказываются лишь преградой между ним и «красотами» искусства. В результате произведение искусства из могучего субъекта эстетического воздействия превращается в безгласный объект нехудожественного интереса. Учитель и ученик при этом изначально оказываются по разные стороны текста: учитель якобы знает о произведении искусства все то, что о нем можно и должно знать, что в результате «изучения» якобы должен узнать о нем и каждый учащийся.

Между тем природа искусства такова, что тот или иной его феномен всегда может открыться новому читателю (и учителю, и ученику) новой своей гранью. Художественное творение не просто существует как некий культурный памятник или историческое свидетельство, оно интенсивно обращено к каждому из нас, оно нас «окликает» (не по имени, а «по личности»), оно несет каждому воспринимающему сознанию личностное *откровение* общечеловеческого содержания. Поэтому перед лицом искусства учитель должен оставаться *рядом с учениками*, а не «по другую сторону» книги. Его ролью должна стать роль *лидера читательской аудитории*, помогающего каждому начинающему читателю получить адресованное ему откровение смысла и ощутить свое незаместимое место в ансамбле индивидуальностей, складывающемся вокруг произведения как некоего духовного центра.

Не учитель формирует культуру художественного восприятия при помощи искусства, а само искусство слова формирует ее с посильной помощью учителя.

Основы научных знаний о художественном, разумеется, необходимы учителю литературы. Но они должны составлять «подводную часть айсберга», обеспечивающую глубину и основательность педагогической работы по воспитанию читателя. Преподавание же историко-литературоведческих и теоретико-литературоведческих знаний вместо развития эстетической культуры чтения наносит прямой вред становлению читателя. Если урок литературы, перегружая левое полушарие («ответчающее» за логику, анализ), недогружает правое (образ, синтез), он превращается в урок литературоведения. В старших классах (лучше на последней стадии обучения), вероятно, и такие уроки имеют право на существование. Но не ранее, чем хрупкий механизм культуры художественного восприятия в

основных своих звеньях сложится у подростка и юноши — живого адресата всего национального и общечеловеческого искусства слова.

В школе коммуникативной педагогики проведение практически всех уроков предполагается в режиме диалога, где позиция учителя — позиция «первого среди равных». Поэтому и в наших учебных «мастерских» Мастер (учитель) не выше подмастерья (ученика) — он только опытнее, проциательнее, мудрее. Роль учителя на таком уроке состоит в постановке проблемных вопросов, искусном связывании отдельных реплик в единство диалога и в ненасильственном направлении этого диалога по пути к точке согласия. Учителю не следует бояться задавать при этом также и вопросы без известных ему или заготовленных им заранее ответов: подлинно диалогическую ситуацию взаимодействия индивидуальных сознаний создает не угадывание уже имеющегося, но утаиваемого учителем решения, а солидарное решение возникшего затруднения или задачи.

Характер работы учителя и формируемая им доминантная читательская установка учащихся на каждой из этих ступеней — мастерских искусства чтения — существенно меняются. Эта смена направления и рода учебной деятельности (коммуникативной взаимодействия) не является искусственной, поскольку опирается на естественную историческую логику эволюции художественной культуры. К тому же сформированная предыдущим циклом обучения система мотиваций и ценностных ориентиров в последующем цикле не отвергается, а лишь дезактуализируется, уходит в тень. Так, сложившийся в 5 классе навык к подражательному сочинению поэтических текстов в дальнейшем перестает поощряться заданиями и оценками учителя, но и не дискредитируется. Ему предоставляется свобода угаснуть или развиться в подлинное художественное творчество. То же самое — в отношении иных контрольно-творческих заданий, характер которых из года в год последовательно меняется, исходя из необходимости «построить у учащегося адекватную понятию деятельность, поставивши его в соответствующее отношение к действительности» [Леонтьев 1983: 176], — в нашем случае к действительности искусства слова.

Смеем утверждать по опыту работы по этой технологии, что учитель чувствует себя спокойнее и увереннее: он не боится, что что-то «недодал», не стремится сразу выдать всю возможную информацию (напомним аналогию с воронкой) — его деятельность протекает в логике той или иной парадигмы художественности с присущим ей представлением о тексте и предполагаемом читателе — и

учитель осознанно занимает соответствующую позицию. Он понимает, что программа преподавания литературы как организации процесса становления читателя включает в себя ряд этапов подготовки учащегося к полноценной встрече с отечественной и мировой литературной классикой, а также современной литературой.

Становление культуры художественного восприятия в качестве содержания *деятельностного* литературного образования не предполагает нравственного, идеологического, патриотического и т. п. доверков к эстетическому воспитанию школьника, поскольку интегрирует в себе все эти моменты. Помочь подростку вырасти в поистине квалифицированного читателя художественной литературы означает превратить его *из несамостоятельного потребителя культурных ценностей* (или псевдоценностей массовой эрзац-культуры) *в активного и самобытного участника духовной жизни общества*. Стать полноценным читателем, слушателем, зрителем означает приобщиться к гуманитарному слою ноосферы, где личность может и должна обрести свое незаменимое место творческой индивидуальности. Достигнутый уровень эстетической культуры креативно-рецептивного художественного мышления — крайне существенный показатель меры личности, гражданственности и человечности человека.

Таковы научно-методические основы «Инновационной технологии литературного образования», предполагающей пересмотр учителем и своей собственной деятельности. В солидном коллективном педагогическом исследовании «Учитель и ученик: возможность диалога и понимания» [Учитель 2002: 107] высказано опасение: «Нередко при внедрении новации в практику педагоги пытаются не столько изменить привычный образ (цели, способы, установки) деятельности, сколько «подогнать» под него концептуальную модель. В результате наблюдается резкое расхождение между смыслом, целями и задачами, заявленными в концепции, и той реальной практикой, которую выдают за инновационную деятельность». Прислушавшись к этому высказыванию, начните с 5 класса, попробуйте, почувствуйте себя в новой роли, в обновлённой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М. М. Человек в мире слова. Российский открытый университет. — М., 1995. — С. 31.

Выготский Л. С. Проблемы развития психики. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 3. — М.: Педагогика, 1983. — 263 с.

Кулагина И. Ю. Возрастная психология. — М.: Изд-во РОУ, 1996. — 124 с.

Леонтьев А. Н. Избранные произведения в 2-х тт. Т. 2. — М.: Педагогика, 1983. — 176 с.

Махлин В. Л. Философия поступка Бахтина. — М.: Знание, 1996. С. 14.

Новиков Н. И. Избранные сочинения. О воспитании и наставлении детей. — М.: Изд-во АН СССР, 1961. — 459 с.

Окунев А. А. Урок? Мастерская? Или... — СПб: Филиал изд-ва «Просвещение», 2001.

Сухобская Г. С. Школа... жизни. // Окунев А. А. речевое взаимодействие учителя и ученика в структуре Нового образования. — СПб: Издательство «Скифия», 2006.

Узнадзе Д. Н. Психология установки. — СПб: Питер, 2001.

Учитель и ученик: возможность диалога и понимания. — Учитель и ученик. — Т. 2 / Под общ. ред. Л. И. Семиной. — М.: Изд-во «Бонфи», 2002.

ДАнные ОБ АВТОРАХ

Тюпа Валерий Игоревич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета.

Адрес: 125993, Москва, Миусская площадь, 6

Эл. почта: v.tiupa@gmail.com

Сергеева (Носкова) Вера Борисовна — кандидат педагогических наук, профессор кафедры педагогических инноваций Института повышения квалификации и переподготовки работников образования Удмуртской республики (ИПК ПРО УР).

Адрес: 426009, Ижевск, ул. Ухтомского, 25

Эл. почта: vera-no@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

Valerij Igorevich Tiupa is a Doctor of Philology, Professor, Head of Theoretical and Historical poetics Department in Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow.

Vera Borisovna Noskova (Sergeeva) is a PhD, Professor, Teachers in service retiring at Udmurt Republic, Izhevsk.

Взаимодействие жанров как читательская интрига урока литературы

Л. И. Стрелец
Челябинск, Россия

Аннотация. В статье рассматриваются основные линии взаимодействия жанров в пределах одного текста, формирующие читательскую интригу урока литературы: авторские жанровые обозначения, содержащие указания на соединение жанров; анализ включений текстов других жанров или отсылок к другой жанровой традиции; контаминация жанров в пределах одного текста; несовпадение между классификационным или авторским жанровыми обозначениями и жанровым горизонтом ожиданий читателя.

Ключевые слова: читательская интрига урока литературы, контаминация жанров.

L. I. STRELETS. *Genre interaction as an intrigue for readers during a literature lesson*

Abstract. The article discusses the main lines of genre interaction within a single text, forming intrigue for readers during a literature lesson: authorial genre designations that contain a compound of genres; analysis of text, incorporated from other genres or references to other genre tradition; contamination of genres within a single text; a mismatch between the classification or authorial designation of a genre and genre horizon of the reader's expectations.

Keywords: intrigue for readers during a literature lesson, contamination of genres.

Н. Л. Лейдерман много сделал для того, чтобы обосновать логику жанрового анализа в школе. Принципиальное отличие от других методических подходов к этой проблеме заключается в формировании представлений о жанре как образной модели мира. Сегодня, работая над жанром, мы останавливаемся там, где, по мысли учёного, только начинается жанровый анализ произведения. «...При обучении ребят культуре жанрового восприятия ни в коем случае нельзя ударяться в классификаторство. Даже если мы по некоторым характерным признакам распознали жанр — установили, что перед нами, допустим, сказка, а не рассказ, элегия или послание, то это не конец, а только начало жанрового анализа произведения. Главное — это объяснить ученикам, из каких составляющих и как конструируется, например, сказочная модель мира» [Лейдерман 2006: 43–44].

Если сегодня вычертить траекторию работы с жанром на уроке, то она будет пролегать между двумя точками: от жанровой грамотности к жанровому мышлению. Жанровая грамотность предполагает знание признаков жанра, по которым он может быть распознан, жанровое мышление — умение видеть в жанре определённый тип конструкции образа мира.

В системе методических взглядов Н. Л. Лейдермана мысль о драматургии урока литературы занимает одно из ключевых мест. Читая организацию интриги и сюжетное построение урока важнейшими методическими проблемами, учёный акцентирует внимание на построении двух мегасюжетов: «Первый сюжет — собственно читательский: постижение идейно-эстетического смысла произведения. Это сюжет, прямо связанный с замыслом писателя, это постижение озарений гения. Здесь интригу задаёт сам автор текста. И он ведёт читателя.

А второй сюжет — это сюжет, который можно назвать литературоведческим: открытие перед учениками (вроде бы вместе с ними, вроде бы впервые) тех или иных закономерностей художественного творчества, специфических особенностей литературного произведения, художественных приёмов и

средств» [Лейдерман 2006:46]. В этом случае интригу, не всегда очевидную для детей, организует учитель.

Может ли взаимодействие жанров стать читательской интригой урока литературы? На наш взгляд, потенциал жанра настолько широк, что позволяет реализовывать как первый, читательский, так и второй, литературоведческий, сюжеты. Более того, нам кажется, что продуктивная логика урока литературы как раз и предполагает движение от читательской интриги к литературоведческой.

Жанр — зона, в которой встречаются авторские жанровые установки и жанровые ожидания читателя. Н. Л. Лейдерман неоднократно говорил об ощущении жанра, которое закладывается ещё в детском сознании.

Именно это ощущение, а также читательская жанровая память формируют жанровые ожидания. «Бывают случаи, когда структура произведения не отвечает жанровому ожиданию читателя. Тогда возникает борьба между двумя „моделями мира“...» [Лейдерман 2003: 23].

Взаимодействие разных жанровых ситуаций может быть источником читательской и литературоведческой интриги урока.

Рассмотрим основные линии взаимодействия жанров, которые могут формировать эти интриги.

Столкновение разных моделей мира часто входит в замысел автора, поэтому продуктивным оказывается осмысление **авторских жанровых обозначений**, которые содержат указания на соединение жанров (сказка-быль М. Пришвина «Кладовая солнца»). Присутствие сказочной модели мира в этом тексте естественным образом рождает читательскую интригу, потому что эта модель есть и в сознании юных читателей. В этой ситуации сложнее реализовать литературоведческую интригу: при изучении сказки-были показать роль сюжета путешествия и мотив выбора пути в сказке и в повести, циклический характер пути, по которому проходят Настя и Митраша, и момент инициации. Показать двойственность реального и сказочного, близкого и чужого миров, какими предстают лес и болото. Эта линия взаимодействия представляется нам важной ещё и потому, что она достаточно широко представлена в школьной программе в среднем звене, где много произведений, несущих в себе сказочную традицию.

Обращение к сказочной модели может быть ключом к пониманию текста и этапом в развитии читательской интриги. Покажем это, обратившись к рассказу И. Бунина «Лапти», где читатель видит больного ребёнка и его мать, которые отрезаны от всего мира снежным, «бешено несущимся степным

морем», и Нефёда, пешком отправляющегося сквозь вьюгу, чтобы добыть для ребёнка красные лапти... Читательская интрига связана с попыткой найти ответ на вопрос — спасут ли ребёнка красные лапти, молитва матери и добровольная жертва Нефёда. Через этот текст мерцает модель волшебной сказки¹. В рассказе И. Бунина мы обнаруживаем практически все её основные составные части: отлучка одного из членов семьи («Муж в отъезде, лошади плохие, а до больницы, до доктора тридцать вёрст...»), ситуация нехватки («...всё просил дать ему какие-то красные лапти»), обращение к герою и сообщение о беде («Куда там, Нефёдушка! Верно и не выживет! Всё какие-то красные лапти просит»), принятие героем волевого решения («Значит, надо добывать»), сборы героя и его отправка («...натянул зипун поверх полшубка, туго подпоясался старой подпояской, взял в руки кнут и вышел вон...»), перемещение героя («...выбрался за ворота и потонул в белом, куда-то бешено несущемся степном море»), возвращение героя («Это были новосельские мужики, привезшие мёртвое тело, — белого, мёрзлого, всего набитого снегом, навзничь лежащего в розвальнях Нефёда»), разрешение ситуации нехватки («За пазухой Нефёда лежали новенькие ребячьи лапти и пузырёк с фуксином»). Прочитанный в этой жанровой логике рассказ предполагает, что ребёнок будет спасён.

Мы видим, что сюжет бунинского рассказа во многом совпадает с сюжетом волшебной сказки, но есть и принципиальные отличия. И. Бунин оставляет открытым финал рассказа, как бы раздвигая рамки текста. Открытый финал, как известно, не свойственен волшебной сказке. Автор в нём зафиксировал неоднозначность жизни, её драматизм, отражающий трагедийность человеческого существования, когда спасительная логика сказки уже не спасает. Две жанровые модели — сказки и рассказа — формируют читательскую интригу этого урока и не предполагают однозначного её разрешения.

Рождению читательской интриги способствует и **анализ «включений» автором других жанров** в свой текст в качестве вставных эпизодов, цитат, реминисценций, отсылок. Особый интерес представляют те случаи, когда мы можем столкнуться в сознании читателя разные жанровые логики. В. И. Тюпа показал, как работает это при анализе «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина, изданных А. П.», обозначив «два глубинных жанровых источника» текста — притчу и анекдот, к которому генетически восходит новелла [Тюпа 2006: 211]. Отсылка

¹ См. подробнее об этом в нашей статье «Когда „душа желает“, опубликованной в 7 номере журнала «Литература в школе» за 2010 год, где представлена модель урока по рассказу И. Бунина «Лапти» в 7 классе.

к жанру притчи через описание немецких картинок из обители Самсона Вырина очевидна, важно не просто это зафиксировать, важно увидеть в этом определённую притчевую логику миропонимания. Образ мира, созданный А. С. Пушкиным в «Повестях Белкина», определяется сложным сплетением случайностей и закономерностей, можно сказать, что он определяется притчевым мышлением и смелостью анекдота.

Жанровые включения могут носить форму прямой авторской манифестации. Разворачивание читательской интриги урока предполагает поиск ответа на вопрос, как это связано с авторским замыслом. Есть ли в произведении признаки жанровой конфронтации, например, в форме пародии, вариации, полемики с жанровой традицией или с конкретным произведением этого же жанра, принадлежащим другому автору или литературному направлению?

Обращение к пародии и вариации совершенствует навыки жанровой грамотности, ведь пародируются или варьируются, как правило, существенные признаки жанра. Черты фольклорного жанра колыбельной песни осознаются отчётливее, когда мы обращаемся к некрасовской «Колыбельной песне», варьирующей текст М. Ю. Лермонтова; модель мира, представленная в балладе, становится понятней, когда мы классическую балладу сравниваем с иронической полубалладой Вл. Соловьёва «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа». Как известно, противопоставление «здешнего» и «потустороннего» мира формирует балладную модель. Однако в полубалладе при сохранении всех других признаков отсутствует образ потустороннего мира, вернее границу между мирами рыцарь Ральф не переходит, так как «ревматические боли ослабляют чувство воли». Если бы эта граница была пересечена, то рыцарь Ральф, вернувшийся в замок, мог бы выступить в роли пришельца из иного мира. Этот мотив пародируется в финале баллады:

Рыцарь молча сел за ужин,
С ним жена его.
«Рыцарь Ральф! — она сказала. —
Я Вас нонче не узнала,
Я такого не видала
Шарфа никогда».
«Этот шарф был очень нужен, —
Молвил рыцарь Ральф, сконфужен, —
Без него б я был простужен
Раз и навсегда».

Особенно продуктивной представляется работа с включением элементов другого жанра в форме вставных эпизодов. В рассказе А. И. Куприна «Сказка» (1896) художник Холщевников расска-

зывает сказочную историю, аллегорически воплощающую его жизненный путь, своему маленькому сыну. Ребёнок, имеющий представление о сказочной модели мира, называет эту сказку «нехорошей», неправильной. Почему ребёнку эта сказка кажется неправильной? Он не понимает её аллегоричности и не принимает её героя, который, хоть и преодолел препятствия с помощью феи, но сам не изменился. Почивая на лаврах материального благополучия и известности, он так и остался слабым человеком. Новеллистический поворот в финале рассказа отменяет сказочную концовку. Герой может потерять не только своё благополучие, но и свою музу, фею, которая его всегда спасала, он как бы снова оказывается в начале пути, но теперь сама жизнь требует от него перерождения.

Ещё одна линия, формирующая читательскую интригу, это **контаминация жанров**, смешение, соприкосновение жанров в пределах одного текста. Жанр, обладая своим специфическим хронотопом, позволяет переживать событие в определённой системе координат, соединение жанров изменяет эту систему координат. Контаминация жанров, как известно, может идти как по принципу смежности, так и по принципу противопоставления. Так, элегия и обличительная ода в «Смерти поэта» М. Ю. Лермонтова, надгробная элегия и ода, прославляющая усопшего, в тексте Г. Р. Державина «На смерть князя Мещерского» не противостоят друг другу. Контаминация этих жанров идёт по принципу смежности. В основе «борьбы жанров» лежит их соединение по принципу противопоставления. В качестве примера такой контаминации можно привести переживание трагического события в жанре плача и жанре колыбельной в «Реквиеме» А. А. Ахматовой.

В основу читательской интриги, направляющей анализ хрестоматийного пушкинского отрывка «Осень», может быть положено осмысление соединения жанра идиллии и элегии, которые мирно сосуществуют в рамках этого текста.

Демонстративная незавершённость «Осени» формируется её финальным вопросом «Куда ж нам плыть?». Почему вместо конкретного ответа на этот вопрос в окончательном варианте — подчёркнутая фигура умолчания? По этому поводу Ю. М. Лотман заметил: «...Можно сказать, что стихотворение имеет начало, но вместо конца в нём — семантический взрыв. Каждое новое прочтение в принципе может расширять и изменять направленность его общего смысла» [Лотман 1997: 388].

Предложим «заполнить» фигуру умолчания читателю-школьнику. Интересно, что завершение выглядит разным в зависимости от той жанровой

стратегии, в рамках которой рассматривается этот текст.

Эпиграф к стихотворению отсылает к посланию Г. Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская». Описание зимы заставляет вспомнить зимние пейзажи «Евгения Онегина», лирический сюжет катания на санях — «Зимнее утро». Мир дворянской усадьбы, мир сельской идиллии, противопоставленной суетному свету. Это уютное и обжитое пространство, устойчивость существования в котором обусловлена повторяемостью событий, неторопливым циклическим течением времени. «Куда ж нам плыть?». Может быть, в то идиллическое пространство, в котором почти теряется ощущение конца, смерти, находясь в рамках временного идиллического круга, лирический герой воспринимает смерть как необходимое звено в вечном круговороте возрождающейся жизни. Многие исследователи отмечают, что «в зрелых пушкинских элегиях нередко проявляется мотив желанного возвращения в родной „уголок“, ... „в обитель дальнюю трудов и чистых нег“, иными словами, в идиллический мир» [Тамарченко 2004: 439].

Однако идиллия не терпит открытого финала. Открытый финал скорее свойственен элегии, с её не циклическим, а линейным движением времени. В элегии природное циклическое время противопоставлено земному времени человека, которое конечно. Плыть туда, к неизбежному финалу, куда влечёт естественное течение жизни. В этом случае тоже возможно преодоление смерти. Ю. М. Лотман замечает по этому поводу: «Однако, для Пушкина смерть — не последняя точка в движении жизни. Продолжение его — в поэзии. Именно она открывает дорогу в будущее» [Лотман 1997: 387].

Финал стихотворения, с его демонстративной синтаксической недосказанностью, с разомкнутостью границ, становится наиболее сильным выражением свободы. Знаком этой свободы является и множественность точек зрения, которые сосуществуют и дополняют друг друга в пределах одного стихотворения.

ДАнные ОБ АВТОРЕ

Стрелец Людмила Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент Челябинского государственного педагогического университета.

Адрес: 454080 Челябинск, пр. Ленина, 69

Эл. почта: strel_l_i@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Strelets Ludmila Ivanovna is a Candidate of Philology, Assistant Professor of Chelyabinsk State Pedagogical University.

Читательскую интригу формирует зазор между авторской и читательской жанровой ситуацией. Когда мы удаляемся от контекста создания произведения, зазор может увеличиваться, это становится очевидным при рассмотрении, например, сценических историй литературных произведений. В 2007 году Ю. Любимов поставил пьесу Грибоедова как водевиль с музыкальными и танцевальными номерами. Именно водевиль задаёт жанровые контуры той модели мира, в рамках которой существует бомонд и в грибоедовское, и в наше время. Чацкий не выглядит водевильным героем именно потому, что он чужой в этом обществе, по внутреннему своему складу он не является человеком бомонда.

Мы попытались осмыслить те линии взаимодействия жанров, которые, на наш взгляд, способны сформировать читательскую интригу урока литературы.

ЛИТЕРАТУРА

Лейдерман Н. Л. Уроки для души. О преподавании литературы в школе. Статьи. — Тюмень, ТюмГУ, 2006. — 328 с.

Лейдерман Н. Л. Практикум по жанровому анализу литературного произведения / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, Н. В. Барковская и др. — Екатеринбург, УрГПУ, 2003. — 36 с.

Лотман Ю. М. Две осени (фрагменты) // Образцы изучения лирики: Учебное пособие: В 2 ч. / Сост. Т. Л. Власенко, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. — Ижевск: Изд-во Удм. у-та, 1997. — Ч. 2 — 384 с.

Тамарченко Н. Д. Жанр // Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. — Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 442 с.

Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. — М.: «Академия», 2006. — 336 с.

УДК 372.882 ББК 4426.83+4426.819=411.2.02

Умеем ли мы грамотно читать?

(По материалам диагностики чтения текста в 5 классе)

Е. А. Пятова
Талица, Россия

Аннотация. В статье рассматривается проблема техники чтения. Дается классификация ошибок. Предлагаются методические приемы коррекции чтения.

Ключевые слова: ошибки в чтении, антиципация, контекст, качество чтения, осмысленное чтение.

Е. А. PYATOVA. *Can we read correctly? (According to the diagnosis of reading in 5 classes)*

Abstract. The problem of technique of reading is discussed in the article. The classification of mistakes is given. Some methods for correcting problems with reading are offered.

Keywords: reading mistakes, anticipation, context, quality of reading, meaningful (comprehended) reading.

Одним из главных условий успешной обработки информации является умение читать. Казалось бы, чтение — это процесс воссоздания звуковой формы по графической буквенной модели (см. об этом, например, в: [Эльконин 1989]). Вместе с тем, это очень сложный когнитивный процесс, который не только заключается в декодировании письменной информации, но и «предполагает перевод зрительных (графических) символов в устную артикуляционную систему. Таким образом, оно <чтение> включает в свой состав как элементы кодирования, так и элементы декодирования (а точнее, перекодирования) речевого сообщения» [Ковшиков, Глухов]. В психолингвистике чтение как вид речевой деятельности прежде всего связывается с процессами понимания.

Что же понимают наши ученики? Насколько они умеют читать текст? Эти вопросы волнуют каждого учителя-словесника. На наш взгляд, формирование осознанного чтения невозможно без достаточного уровня развития техники чтения. Конечно, под этим понятием подразумевается не только количество прочитанных за определённый промежуток времени слов. Техника чтения связана с правильным, полностью соответствующим написанному прочтением текста или его отрывка.

С этой целью в 5 классах (33 человека) была проведена диагностика чтения: каждый обучающийся читал отрывок из текста Л. Н. Толстого «Кавказский пленник» объёмом примерно $\frac{2}{3}$ страницы. Учителем записывались все ошибки в чтении. Только 2 человека из всех испытуемых прочитали тексты без ошибок. В процессе обработки полученных данных задачей стало сделать классификацию ошибок, выявить наиболее типичные, рассмотреть причины возникновения ошибок и пути их коррекции.

Приведём данные о группах ошибок.

1. Ошибки, связанные с изменением формы слова: «старая» (вместо «стара»), будет (вместо «будут»), глаза (вместо «глаз»), хозяин (вместо «хозяину»), «посадить» (вместо «посадят»), «дымится» (вместо «дымятся»), «под ним» (вместо «по ним»), «собрались» (вместо «собираются»), «красные поехали» (вместо «красный поехал»), «нету» (вместо «нет»), «принялась» (вместо «принялся»), «деревня» (вместо «деревнях»), «отливами» (вместо «отливы»), «проехал» (вместо «проехали»), «мальчик» (вместо «мальчика»), «выстрелил» (вместо «выстрелили»).

2. Ошибки в ударении: именье, полюбётся, увердут, спереди, тонущих, взгляну, из горла, в ключице, смеркаться, забрехали, светиться, пуховые, маячит, мўлла, чалмах, потупились (2 чел.), подняли, роздал, засучил, свежевать, нўтро, глянул, поворотиться, слóжил, мóнисты (2 чел.), лóмота, потыкался, дó лесу, прїнялся, пóднялся, утра (вместо ўтра), зéмли (вместо «земли»), торжествующих, вóйска (вместо «войска»), триумфатора, нїзочке, засучил, убрались, без пóрток, подстриженá, десýтину, ружья (вместо «ружья»).

3. Ошибки, связанные с перестановкой слов: «была война» (вместо «война была»), «дорога пошла» (вместо «пошла дорога»), «стал назад поворачивать» (вместо «назад стал поворачивать»).

4. Ошибки, состоящие в добавлении, искажении или пропуске части слова: «у кого-то» вместо «у кого», «приблизится» (вместо «близится»), «поговорили» (вместо «поговорили»), «взглядываться» (вместо «вглядываться»), «подкапывать» (вместо «подкапываться»), «коленки» (вместо «коленочки»), поднял (вместо «поднялся»), «тоненькие» (вместо «тонкие»), «пойдём» (вместо «дойдём»), «поговорили» (вместо «поговорили»), «думал» (вместо «подумал»), «рванул» (вместо «рванулся»), «рубашке» (вместо «рубаше»), «чурбана» (вместо «чурбака»).

5. Ошибки в прогнозировании (неверная догадка о слове по первым буквам): «читатели» (вместо «читали»), производит (вместо «произведениям»), «закрывается» (вместо «закатывается»), «посмотрела» (вместо «посмеялась»), «рассчитал» (вместо «расчистил»), «затопили» (вместо «затопали»), «затоптали» (вместо «затопали»), «поминать» (вместо «помнить»), «бархата» (вместо «барашка»), «шапкой» (вместо «шашкой»), «камнями» (вместо «каменьями»), «отпирается» (вместо «отпирают»).

6. Ошибки, состоящие в замене слова другим, неоднокоренным, похожим по звучанию: «убьёте» (вместо «будете»), «приказал» (вместо «пересказал»), «нашла» (вместо «ноша»), «слёз» (вместо «слез»), «выступает» (вместо «встаёт»), «словосло-

вие» (вместо «словословие»), «зимние» (вместо «земные»), «плотно» (вместо «полотно»), «один» (вместо «одет»).

7. Подмена слова вследствие незнания его значения (ошибки в чтении агнонимов): «ноганаец» вместо «ногаец» (3 чел.), «черкесу» (вместо «черкеску»), распоясанной (вместо «распояской»), «пробочки» (вместо «пробойчик»).

8. Замена слова несуществующим: «послегонЕчку» (вместо «полегонечку»), «накУда» вместо «некуда», «помеляют» (вместо «поминают»), «прутинки» (вместо «прутики»), «куличищами» (вместо «кулачищами»).

9. Путаница строк (2 чел.).

10. Пропуск слов (2 чел.).

11. Прочитывание слова со 2 и 3 раза (5 чел.).

12. Отсутствие интонации: при однородных членах (3 чел.), в конце предложения (3 чел.), в сложном предложении (2 чел.).

13. Неверная интонация: вопросительная вместо повествовательной и наоборот.

При анализе выявилось, что наиболее частотны 3 вида ошибок. Это ошибки грамматические (неверное употребление формы числа, рода, падежа, полной и краткой формы, предложно-падежных сочетаний), акцентологические и ошибки прогнозирования.

Каковы причины этих ошибок и как над ними работать?

На наш взгляд, одна из причин — неумение устанавливать связь слова с тем, которому оно подчиняется грамматически (наиболее часто в тех предложениях, где слова удалены друг от друга). Для коррекции нужно активно использовать возможности синтаксического разбора (полного или частичного), доводя до автоматизма постановку вопросов, устанавливая иерархическую зависимость членов предложения. Кроме того, могут использоваться психолингвистические методики дополнения предложения и заполнения лагун текста. Ценность использования последних состоит в том, что они позволяют соотнести грамматическое значение со смыслом предложения и текста.

Также затруднения в чтении связаны с тем, что не сформированы рефлексивные умения сличения и контроля. Сущность стратегии чтения состоит в том, что читающий попеременно осуществляет то «забегание» вперёд по строке (антиципация), то возвращается назад, к ранее прочитанному, с целью сверить гипотезу с написанным в тексте или предложении. Ребёнок первоначально «схватывает» ограниченный комплекс букв, несущих основную информацию, по которым восстанавливает для себя

значение слова. При «забегании» ребёнок, казалось бы, должен увидеть корень слова, но на самом деле при встрече с началом некоторого слова в памяти человека всплывает обширный ряд слов с таким же началом. Отбор нужного должен произойти под влиянием контекста. Если этот контекст не учитывается, возникают ошибки в прогнозировании. В результате неправильно прочитывается грамматическая форма (часто возникают ошибки «на периферии», в окончаниях) или слово подменяется другим, однокоренным или словом с совершенно другим корнем. В результате содержание прочитанного «затемняется». Ребёнка не смущает даже то, что он произносит квазислова, не имеющие лексического значения (например, «накУда», «помеляют»...). Зачастую неверно прочитанная грамматическая форма и подмена лексики происходят одновременно («нашла» — «ноша», «читатели» — «читали», «производит» — «произведения»...). В этом случае разрушается и грамматическая, и смысловая структура предложения. Настораживает и то, что при чтении агнонимов (дома или в школе) у ребёнка редко возникает желание выяснить лексическое значение слова. А в процессе чтения также возникают грамматические и лексические несоответствия, те же квазислова.

Таким образом, чтобы успешно читать, ребёнок должен научиться ориентироваться в контексте. Какие приёмы работы способствуют развитию этого умения?

1. Предварительное чтение «про себя», которое помогает ребёнку «освоиться» в тексте и более уверенно читать вслух. Суть этого приёма сводится к тому, что ребёнок выполняет не две операции сразу (чтение и понимание), а производит их поочередно.

2. Применение аудиозаписи собственного чтения помогает формировать комплексный зрительно-звуковой образ слов. Многие дети, читая, не осознают, насколько плохо они читают. Стремясь «забежать вперёд», они с нежеланием возвращаются назад и исправляют ошибки, сделанные учителем или одноклассниками. При прослушивании собственной аудиозаписи можно предложить ребёнку соотнести её с текстом, найти ошибки в чтении и ответить на вопрос: «Что у меня не получается?» Это способствует развитию саморегуляции. Также при выполнении данного задания активизируется аудиальный канал восприятия (у большинства современных детей доминирует визуальное восприятие), что способствует формированию умения слушать и слышать.

3. Предварительное чтение вопроса к тексту помогает ориентировать ребёнка на целеполагание: он сосредотачивается на том, что он должен понять из

текста. Вопросы, скорее, должны быть направлены не на проблематику текста, а на фактический материал, чтобы учащиеся были внимательны к отдельным словам текста. Приведём примеры вопросов: «Как характеризует Бирюка его изба?» или «Какие качества Дубровского раскрываются в рассказе Анны Савишны Глобовой?»

4. Также учащимся может быть предложено подчеркнуть (выписать) слова, словосочетания в соответствии с темой или проблемой. Например, может быть предложено по ходу чтения подчеркнуть сравнения, которые использует Н. В. Гоголь при описании Андрия в эпизодах «Андрий в бою с козаками» и «Смерть Андрия». Для подчёркивания могут быть предложены портретные детали, детали обстановки, эпитеты, различные пласты лексики, устойчивые выражения и т. д. Также можно предлагать подчёркивать слова, относящиеся к одной тематической группе (с перспективой составления кластеров). Задание может быть таким: «Подчеркните в описании Герасима слова, словосочетания, связанные с понятием «богатырь». На основе собранного материала составляются тематические группы и даются названия группам.

5. В качестве тренировки можно использовать предложения или небольшой текст, записанный без пробелов с целью его разделения на отдельные слова. После этого идёт чтение с соблюдением интонации (знаки препинания расставляются учителем или учениками в зависимости от степени сложности).

6. Интересным представляется и использование игровых технологий. Например, в игре «Прятки» учитель начинает читать, а ученики ищут в тексте то место, где он читает. По мере нахождения каждый поднимает и держит руку, а учитель наблюдает за тем, чтобы все подключились к процессу чтения. Потом переходят на другой отрывок. Игра «Найди слово в тексте» заключается в том, чтобы читающий «пробежал глазами» текст (просмотровое чтение) и искал нужную информацию. Далее могут быть предложены разные виды работы с найденным словом: подобрать синонимы, антонимы, однокоренные слова, фразеологизмы с этим словом и т. д. Например, предлагается найти на одной из страниц повести И. С. Тургенева «Муму» слово «питомица», объяснить его лексическое значение, подобрать однокоренные слова, в том числе этимологически однокоренные.

7. С целью развития коммуникативных УУД ребёнок с недостаточно развитой техникой чтения назначается экспертом по технике чтения другого ребёнка. При необходимости эксперт исправляет ошибки, прерывая процесс чтения. Это даёт возможность

почувствовать себя в ситуации успеха, мотивирует внимательное и осознанное чтение.

Таким образом, все вышеперечисленные приёмы позволяют формировать умение ориентироваться в тексте, снимают психологическую напряжённость. Их можно рекомендовать для работы над текстом родителям с детьми.

Ошибки в ударениях могут быть связаны с неясным для ребёнка значением слова («мўлла», «чáлмах», «свѣжевать»...), могут иметь грамматический характер («утрá» (вместо «ўтра»), зѣмли (вместо «землі»), «вóйска» (вместо «войсá») и т. п.), могут быть связаны с влиянием просторечного произношения («из горлá», «слóжил»). Ошибки также возникают в связи с наличием в языке омонимичных корней и омографов («клóчице», «потупíлись»). Наиболее часты ошибки, связанные с подвижностью ударения в языке («торжѣствующи», «прíнялся», «глянўл»...).

Усвоение акцентологических норм — одна из самых сложных задач обучения русскому языку, требующая непрерывной и кропотливой работы. Но нельзя оставлять без внимания факты неправильной постановки ударения. Для освоения норм ударения рекомендуется учить наизусть стихи и прозу. Ритм стихотворения помогает усваивать правильное ударение и замечать ошибки в словах, где оно неправильно поставлено. Важна и работа со словарями, где ребёнок может выяснить, сколько вариантов произношения данного слова существует, чем они обусловлены. Во время чтения на уроке можно давать задания выписать акцентологические ошибки других учащихся, сделать карточки для тренировки на уроке. Т. А. Гридина, Н. И. Коновалова предлагают при усвоении орфоэпических норм ориентироваться на прецедентные тексты, в которых нормы ударения запоминаются в контексте. Кроме того, можно предложить самим ученикам зарифмовать слова, в которых они допустили ошибки в ударении, в короткие двухстрочные стихи.

Отдельно нужно сказать об интонационных ошибках, которые впоследствии ведут к грамматическим и пунктуационным ошибкам.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Пятова Елена Александровна — учитель русского языка и литературы МКОУ «Талицкая СОШ № 1», руководитель Районного методического объединения учителей русского языка и литературы Талицкого городского округа, магистр филологического образования.

Адрес: 623640, Свердловская обл., г. Талица, ул. Рябиновая, 8
Эл. почта: sakralist@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Pyatova Elena Alexandrovna is a Teacher of Russian Language and Literature in school № 1, the Head of the District methodical association of teachers of Russian Language and Literature in Talitsky urban District, Magister of Literary education.

Несоблюдение интонации конца предложения возникает вследствие неумения воспринимать предложение как коммуникативную единицу, как законченную мысль. Это связано с тем, что далеко не все в повседневном общении умеют выражать мысли: зачастую на уроках пытаются высказаться с помощью словосочетаний без предиката. Также дети не видят «сигналов» интонации (знаков препинания, союзов в СП). Работа над интонацией тоже должна быть систематической. Нельзя допускать того, чтобы неправильная интонация оставалась неисправленной. Необходимо вводить рефлексии («Почему я неправильно читаю интонацию?»), а также наблюдения учеников за интонацией друг друга, фиксирование ошибок. Полезны и традиционные задания типа: расставь знаки конца предложения (в тексте они не расставлены).

В заключение необходимо сказать, что работа именно над техникой чтения — одно из главнейших условий адекватного понимания текста. Нельзя оставлять без внимания ошибки в чтении. Индивидуальная работа над ошибками и мониторинг качества чтения побуждают ребёнка не к скорости чтения, а к осмыслению прочитанного.

ЛИТЕРАТУРА

Гридина Т. А., Коновалова Н. И. Орфоэпический словарь: границы дозволенного. — Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2010.

Залевская А. А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст: Избранные труды. — М.: Гнозис, 2005

Ковшиков В. А., Глухов В. П. Психолингвистика. Теория речевой деятельности // Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/204614/read> (дата обращения: 10.10.2014).

Эльконин Д. Б. Избранные психологические труды. — М.: Педагогика, 1989.

УДК 372.882.161.1:37.091.32 (Пелевин В.) ББК 4426.839(=411.2)-270

«Поезд идет к разрушенному мосту» (материалы к уроку по повести В. Пелевина «Желтая стрела»)

Т. Н. Маркова
Челябинск, Россия

Аннотация. Данная статья посвящена актуальной методической проблеме анализа произведений современной литературы. Стратегия внимательного чтения представлена в разработке урока по повести В. Пелевина «Желтая стрела». Работа направлена на вдумчивую работу с художественным текстом, развитие филологической культуры учащихся.

Ключевые слова: современная литература, В. Пелевин, индивидуальный стиль писателя.

T. N. MARKOVA. *“The train goes to the broken bridge” (materials for the lesson on the story V. Pelevin “Yellow Arrow”)*

Abstract. This article is devoted to the actual analysis of the methodological problems of contemporary literature. The strategy presented in a careful reading of the development of the lesson on the novel by V. Pelevin “Yellow Arrow”. Work aimed at thoughtful work with literary texts, the development of philological culture students.

Keywords: contemporary fiction, V. Pelevin, individual style of the writer.

Писательская карьера Виктора Олеговича Пелевина (род. 1962) началась на рубеже 1980–90-х. Из начинающего автора авангардной прозы он превратился в одного из самых читаемых современных писателей, его книги переиздаются в России, активно переводятся за рубежом — в США, Японии, Европе. За сборник рассказов «Синий фонарь» в 1993 году В. Пелевину была присуждена Малая Букеровская премия. Романы «Чапаев и Пустота» (1996) и «Generation П» (1999) стали настоящими бестселлерами, культовыми книгами молодежной аудитории читателей. Вокруг его произведений постоянно вспыхивают споры: одни критики определяют их как апофеоз масскультуры, другие считают писателя одним из лидеров постмодернистской словесности.

Феномен Пелевина заслуживает внимания и как явление современной словесности, и как успешный коммерческий проект, и как факт сетевой литературы. Для школьного учителя литературы обращение к произведениям Пелевина — это возможность активизировать интерес старшеклассников к новым книгам и новым авторам и еще — возможность совершенствовать навыки анализа индивидуального стиля писателя посредством метода погружения в текст — от структуры к смыслу. Поэтому прежде всего условимся об основных понятиях.

Мы исходим из убеждения, что стиль художника, выполняя роль ядра (В. Виноградов), доминанты (Я. Эльсберг), универсального закона (В. Эйдинова), центра, фокуса художественной системы, сосредоточивается во всех гранях образной формы, претворяется на разных уровнях поэтики. Или скажем иначе: проявляясь во внешних, видимых слоях произведения (повествовательном, хронотопическом, сюжетно-композиционном), основной стилиевой закон окончательно открывается только на уровне глубинного смысла — на уровне авторской концепции мира и человека. Не забывая о взаимосвязанности и вза-

имообусловленности (изоморфизме) всех уровней поэтики, мы можем совершить медленное погружение в область сокровенных смыслов, взяв за основу идею В. Виноградова о смысловой нагрузке речевой формы («Текст — это вещь из языка, изготовленная по замыслу и воле автора») и учение М. Бахтина о хронотопе («Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»).

В постсоветском литературном пространстве наблюдается процесс, который можно обозначить как маргинализацию социальности. Советский менталитет («наш гештальт», по Пелевину) отвергнут новой эпохой. Поколение, попавшее в исторический промежуток, переживает разрыв целостности, выпадение из реальности. В психологии этот феномен называется «когнитивный диссонанс» (познавательный сбой, дисбаланс). Проза Пелевина демонстрирует специфические (и весьма радикальные) способы преодоления когнитивного диссонанса (экзистенциального кризиса). Для современного писателя абсолютен приоритет ценностей индивидуальных, личностных перед ценностями социальными, он стремится освободиться от омертвевших механизмов мышления, от навязываемых обществом иллюзий — как старых, так и новых — и выйти в мир абсолютной свободы.

Постсоветская действительность, воспринимаемая сквозь призму эзотерического сознания (эзотерическое — тайное, закрытое, предназначенное для посвященных), претерпевает в прозе Пелевина различные метаморфозы. Эти преобразования пародийны и аллюзивны, то есть осуществляются в широком поле предшествующей культурной традиции — от философии Древнего Востока до канонов социалистического реализма. Ситуации в его произведениях носят, как правило, условный, фантастический, мистический характер. Их можно читать только в свете гротеска, аллегии, басни, антиутопии, фэнтези, хотя условность порой носит латентный (скрытый) характер, не всегда обнажающий механизмы стыковки объективной реальности с миром ирреальным.

М. Эпштейн всю прозу Пелевина называет «виртуальной», ускользающей, мерцающей. Действительно, мир его текстов — это череда искусственно созданных и искусственно же сменяемых фантомов. Подмена подлинного мнимым, настоящего вымышленным, органического иллюзорным происходит легко и незаметно. Ни одна из реальностей здесь не превосходит другую, они взаимообратимы и взаимозаменяемы, так как в основе всего — неделимая, ризоматическая картина мира, где нет места центру, иерархии, нет никаких ограничений для авторских химер. (С точки зрения философии, это называется «солипсизм» (лат. *Solus* — единственный + *ipse* — сам) — признание в качестве единственной реальности только своего «я», индивидуального сознания).

Описание жизни сознания в текстах Пелевина восходит к мотивам западно-европейской трансцендентальной философии, буддизма и мистического учения Карлоса Кастанеды. В процессе подготовки русского издания «Путешествия в Икстлан» Пелевин глубоко проникся аллегорией жизни как путешествия. Архетипический сюжет вечного возвращения — точнее, поиска и невозвращения — становится для него определяющим. Однако если для героев Кастанеды жизнь остается чудом и тайной, для героев Пелевина — это тотальный абсурд и тупик, движение, заведомо обреченное и потому бессмысленное.

Прежде чем обратиться к анализу повести «Желтая стрела», целесообразно предложить учащимся несколько вопросов:

— Что такое «Желтая стрела»?

— Какой представляется «железнодорожная цивилизация» в повести?

— Почему главного героя считают «мистиком»?

— Как вы можете объяснить странную нумерацию глав?

— Какие особенности языка Пелевина вы можете отметить?

Повесть «Желтая стрела», последняя из журнальных публикаций Пелевина, дала название и эмблему книге избранных повестей и рассказов [Пелевин 2000]. Герой повести Андрей, пассажир безостановочно несущегося экспресса, томится вопросом о смысле движения. Толчок к пробуждению его сознания дает встреча с человеком по имени Хан, показавшим герою настенные письма. Попытка обрести новую точку наблюдения (так называемая «ритуальная смерть» — выход на крышу вагона) не открывает герою искомой истины: там всего лишь несколько одиночек с лицами сомнамбул продолжают бесцельное движение наверху все того же экспресса. Но однажды Андрей и Хан видят, как «странный человек с соломенной шляпой за плечами», оттолкнувшись от крыши, прыгает через ограждение моста и плывет к берегу. Путь указан, выход из постылого пространства есть, и главный герой Андрей совершает поступок: он покидает вагон, выбирает свободу мира, незнакомого, тревожного, а сверкающий желтыми окнами поезд летит мимо к разрушенному мосту.

Композиция «Желтой стрелы» предьявляет путь от постылой бесконечности к абсолютному нулю, вне времени, Апокалипсису, к остановке и замиранию, о чем свидетельствует необычная нумерация глав — от 12 к 0. Только когда герой все понимает до конца, поезд (время) останавливается, Андрей спрыгивает на насыпь, и ему открывается иное пространство: широкое поле, асфальтовая дорога, далекий горизонт; он слышит сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов.

Повесть Пелевина тяготеет к максимальной смысловой обобщенности и многозначности. Сквозь реалии 1990-х (бизнес, ваучеры, наперсточники) в ней просвечивает библейский текст. Знаковый характер приобретают имена Авель (бородатый горец), Петр (сосед по купе), надпись на майке Хана — «Angels», и, конечно, эпизод со «странным человеком», указавший путь другим, в частности Андрею (Андрей по библейской легенде — первый из апостолов, присоединившийся к Христу). «Странный человек» имеет портретное сходство с учителем из книг Карлоса Кастанеды — доном Хуаном.

Еще одна интертекстуальная аллюзия, присутствующая в тексте — притча Франца Кафки «Железнодорожные пассажиры». Внутренний мир человека в произведении великого австрийского писателя представлен как попавший в крушение пассажирский поезд, въехавший в длинный тоннель (неправдоподобно длинный — где еще не видно света конца и уже не видно света начала), да так и оставшийся там. Пелевин не возносится к кафкианским метафизическим высотам, его поезд предельно обывовлен, абсурдная ситуация подана без какого бы то ни было пафоса и философской изощренности, но при этом рождает острое ощущение узнаваемости, личной сопричастности к вымышленным автором ситуациям и переживаниям.

«Железнодорожная» цивилизация по ту и эту сторону заплеваных вагонных стекол предстает перед нами в красках, звуках, запахах, отмеченных преимущественно отрицательной экспрессией. Звуки: протяжный гул, обычный утренний шум, брань, ругань, детский плач, храп, даже музыка льется в эфире, «как будто из огромной общепитовской кастрюли». Запахи: спертый воздух, накурено, в ресторане пахнет горелым и тухлым, повсюду неотвязная коридорная, туалетная вонь. Преобладающие в повести цвета и краски — рыжий, ржавый, коричневый, желтый (безумие), черный (инфернальный), малиновый (негативная экспрессия, возможно, от ассоциации с малиновыми клубными пиджаками новых русских): малиновое одеяло на покойнике, малиновая жилетка на проводнике; желтый плафон на потолке, желтая краска на крыше вагонов, ржавые грибы вентиляционных башенок, рыжие китайские куртки и одинаковые рыжие галстуки и т. п. Горячий солнечный свет падает на скатерть, покрытую липкими пятнами и крошками, лучи солнца — «желтые стрелы» — угадают на отвратительных останках вчерашнего супа.

Эзотерический (тайный) смысл повествования Пелевина обнаруживается через метафоризацию обыденных, тривиальных деталей: поезд (жизнь), мост (катастрофа, смерть), стук колес (ход времени), а также — коридор, стрела, окно, тамбур и т. п. Из них конструируется модель мира:

«Желтая стрела» — это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы едем. Пассажиры не понимают того, что едут в поезде. Им никогда не придет в голову, что с этого поезда можно сойти. Для них ничего, кроме поезда, просто нет. ...Когда человек перестает слышать стук колес и согласен ехать дальше, он становится пассажиром. Остается самое сложное в жизни. Ехать в поезде и не быть его пассажиром [Пелевин 2000: 19–21].

В. Пелевин создает мир повести, скрупулезно подбирая детали (вещи, понятия), по которым мы безошибочно узнаем современную жизнь (бытовые реалии, книги, песни, лозунги). В «Желтой стреле» это проявляется в насыщенности деталями с «железнодорожной» семантикой: поезд «Желтая стрела», газета «Путь», рубрика «Рельсы и шпалы», сигареты «Дорожные», водка «Железнодорожная особая», коньяк «Лазо» с пылающей паровозной топкой на этикетке, фирма «Голубой вагон», надпись на двери «Локомотив — чемпион», «Театр на верхней полке», спектакль «Бронепоезд 116-511», брошюра «Путеводитель по железным дорогам Индии», книга Б. Пастернака «На ранних поездах», песня Б. Гребенщикова «Поезд в огне», фильм А. Курасавы «Под стук невидимых колес», репродукция «Будущих железнодорожников» Дейнеки, «железнодорожные» мотивы стихов А. Блока и Н. Гумилева, эмблемы МПС, купе, плацкартные и общие вагоны, вагон-ресторан, тамбур, проводники, подстаканники и т. д. Едва ли не каждая деталь содержит информацию о знаковости окружающих предметов и вещей, образующих понятие «современный стиль жизни».

Отчего-то было необычно много молодых, но уже растолстевших женщин в турецких спортивных костюмах... Иногда появлялись мужья в майках навывпуск; у многих в руках было пиво. Мужики здесь ходили в тренировочной затрапезе, а женщины — в застиранных бледных сарафанах.

Ассистенты у него (наперсточника. — Т. М.) были очень внушительные и крупногабаритные. Старый приятель Гриша Струпин — в модном твидовом пиджаке, к лацкану которого была прицеплена крылатая эмблема МПС — стоила она бешеных денег, но у Гриши они были. Еще при коммунистах он торговал по тамбурам сигаретами и пивом, а сейчас развернулся совсем широко [Пелевин 2000: 25].

О языке пелевинской прозы в критике продолжается спор. Одни видят в нем конъюнктурность (А. Немзер), другие — работу со штампами, необходимую мастеру конца 90-х (И. Роднянская). Одним он кажется стертым, безликим (В. Новиков), другие в повседневном киче усматривают специфический авторский прием (А. Генис). Стиль Пелевина получает

самые противоречивые определения: буриметический, эклектический, русско-английский, современный новояз, вьедливое арго, лоскутное одеяло, винегрет, волапюк. Очевидно, что язык Пелевина так же далек от нормативного литературного, как далек от него современный разговорный язык [Антонов 1995].

Так, словесная фактура повести «Желтая стрела» демонстрирует пеструю смесь разных лексических пластов. Это слова научного стиля: *эвфемизм, русский фрейдизм, трансцендентальная медитация, гностицизм, тотальная антропология, копрофагия, иерархия демиургов, историческая параллель, идентифицировать*; разговорно-просторечная фразеология: *стрельнуть сигарету, махнуть стакан, ткнуть пальцем, быстро управиться, мурыжиться, перебранка*; блатной жаргон: *заниматься этим нет мазы; не знают, на кого наехали; с базара съехал; провести по понятиям; сунул мало; кончай интеллектом давить; урла залетная; ботаник, тусоваться* и пр.

Пелевин парадоксально совмещает фразеологизмы из разных стилистических пластов, например: «в объятиях Морфея» и «поставить на уши». Он иронически строит фразу: *«Герои фильма занимаются делами, которые с полным правом можно назвать важными и серьезными, — это мелкооптовая торговля, медленное умирание с голоду, воровство, деторождение и так далее»*. Или другой пример: *«А воры кто? — вскричал Петр Сергеевич тоном Чацкого, устраивающего очередное разоблачение в тамбуре вагона Фамусовых»*. Не заботясь о благозвучии, писатель прибегает к каламбурам: бизнес — «без нас», спертый воздух — «и воздух сперли», саркастически переосмысливает семантику высоких понятий, как-то: цивилизация, культура, гармония.

— Знаете, — сказал Андрей, — я себе сейчас представил такого огромного пьяного мужика с гармошкой, до неба ростом, но совсем тупого и зыбкого. Он на этой своей гармошке играет и поет какую-то дурную песню, уже долго-долго. А гармошка вся засаленная и блестит. И когда внизу это замечают, это называется отблеском высшей гармонии [Пелевин 2000: 15].

Свои лингвистические эксперименты Пелевин ведет в разных направлениях. Он стремится оживить умершие метафоры посредством остранения, предъявить сочетание несочетаемого («оглушительная тишина»), обнажить метафизический парадокс, заключенный в многозначности слова, к примеру, слова «земля»: *«То, в чем гниют кости, и мир, в котором мы живем, так сказать живем, называется одним словом»*. Современный писатель создает собственный, индивидуальный, функционирующий только пределах авторского текста, внутренний (неопределенно-мистический, эзотерический) язык для посвященных. С этой целью используются эвфе-

мистические конструкции и остраненные метафоры («ритуальная смерть», «подстаканники»), метафоризируются самые обыденные слова (коридор, окно) [Маркова 2005].

Утрачивая предметность (номинативность), слово Пелевина тяготеет не к кристаллизации, а к растворению, корень слова, его семантическое ядро нередко оказывается избыточным. Пелевину достаточно указания на предмет или явление, и тогда вместо имени он употребляет местоимение или местоименное наречие: там, тут, здесь, туда. Эзотерическая семантика в них присутствует имплицитно (неявно), а тривиальный бытовой диалог аранжируется так, что за ним определенно прочитывается метафизический смысл:

Перед Андреем стояла беспокойная девочка с огромными грязными бантами в волосах. Стуча кулаком в стекло, она глядела в окно, иногда поворачиваясь к стоящей рядом матери, одетой в турецкий спортивный костюм.
— Мама, — спросила вдруг она, — а что там?
— Где там? — спросила мама.
— Там, — сказала девочка и ткнула кулаком в окно.
— Там — там, — с ясной улыбкой сказала мама.
— А где лучше, — спросила девочка, — в поезде или там?
— Не знаю, — сказала мама, — там я не была.
— Я хочу туда, — сказала девочка и постучала пальцем по стеклу окна..
— Подожди, — горько вздохнула мать, — еще попадешь.
— Я хочу туда-а, — пропела девочка на несуществующий мотив, — там-там, там-там.

Местоименное наречие субстантивируется, мерцающая экзистенциальными смыслами.

Как и во многих других рассказах («Вести из Непала», «День бульдозериста»), в «Желтой стреле» эзотерический смысл обнаруживается как бы случайно, проявляется на периферии текста — в надписях на стене, в постскриптуме письма — или озвучивается голосом из репродуктора (из эфира):

Куросава как бы стремится показать, что каждый из социально адекватных героев тоже, в сущности, едет по реальному вагону в своем собственном маленьком иллюзорном «трамвае». Но, однако, Куросава не намечает никаких путей выхода из показанного им бесприютного мира [Пелевин 2000: 44].

Окказионально-метафорический смысл подчеркнут графически (кавычками — не предмет, а якобы предмет, знак), то есть графика тоже становится средством выражения авторской замысла. Эзотерическое остранение реализуется шрифтовым выделением текста настенных писем:

ТОТ, КТО ОТБРОСИЛ МИР,
СРАВНИЛ ЕГО С ЖЕЛТОЙ ПЫЛЬЮ

ВЕСЬ ЭТОТ МИР —
ПОПАВШАЯ В ТЕБЯ ЖЕЛТАЯ СТРЕЛА

ПРОШЛОЕ — ЭТО ЛОКОМОТИВ,
КОТОРЫЙ ТЯНЕТ ЗА СОБОЙ БУДУЩЕЕ

ТЫ ЕДЕШЬ СПИНОЙ ВПЕРЕД
И ВИДИШЬ ТОЛЬКО ТО, ЧТО УЖЕ ИСЧЕЗЛО

А ЧТОБЫ СОЙТИ С ПОЕЗДА, НУЖЕН БИЛЕТ.
ТЫ ДЕРЖИШЬ ЕГО В РУКАХ,
НО КОМУ ТЫ ЕГО ПРЕДЪЯВИШЬ?

Стремлением обнажить «двойное дно» повседневности продиктованы и особенности пунктуации. Двучленные высказывания с использованием тире в повести Пелевина приобретают характер формул, в которых экзистенциальные понятия и этические категории определяются через обыденное, например: «Жизнь — это просто грязное стекло, сквозь которое я лечу».

Целый ряд риторических формул у Пелевина обнаруживают свою несомненную близость к научному стилю, однако в них тоже присутствует «мерцательная» логика неопределенности границ — счастья и несчастья, жизни и смерти, сна и яви:

В сущности, никакого счастья нет, есть только сознание счастья. Есть только сознание, а все остальное, в том числе и мы сами, существует только постольку, поскольку попадает в его сферу [Пелевин 2000: 56].

Стилистические особенности текстов Пелевина обусловлены интровертивным характером рефлексии его персонажей, которые заняты не действием, а осмыслением, припоминанием. Напряженная работа сознания синтаксически выражается в обилии вопросительных конструкций, свойственных внутренней речи:

Я даже не знаю, кто такой я сам. Кто тогда будет выбираться отсюда? И куда? Но что же тогда существует на самом деле и кто такие мы сами? Куда в это время деваюсь я? И куда деваются эти деревья и шлагбаумы в то время, когда на них никто не смотрит? Куда они все едут? Зачем? Разве они никогда не слышат стука колес или не видят голых равнин за окном?

Странного героя повести «Желтая стрела» окружающие считают «мистиком», сам же себя он аттестует так: «Не мрачен, а задумчив. Сижу и размышляю». Он — из прозревших («Я просто вижу жизнь такой, как она есть, трезво и точно, и никогда не смогу принять этот грохочущий на стыках рельсов желтый катафалк за что-то другое»). Ему претит стадность, бессмысленность тотальной инерции, принудительное навязывание иллюзий и утопий, он не желает верить в «Утризм» — доморощенную ре-

лигию пассажиров экспресса, не желает подчиниться «великому замыслу» (Пелевин комически снижает философскую выкладку: «Чьему? И какому из замыслов?»). Андрей брезгливо сторонится криминального бизнеса («без нас») и не приемлет конформизма и лицемерия «культурных игр», в которые цинично играет Антон:

Есть жизнь, и есть там искусство, творчество. Соц-арт там, концептуализм там. Модерн там, постмодерн там. Я их уже давно с жизнью не путаю. У меня жена, ребенок скоро будет — вот это, Андрюша, всерьез. А рисовать там можно что угодно — есть всякие там культурные игры и так далее [Пелевин 2000: 52–53].

Выпавший из реального (читай: банального) мира, пелевинский герой одержим единственным желанием — хоть на время покинуть «*осточертевшее пространство всеобщей жизни и смерти*». Он стремится совершить невозможное и выйти в другое измерение, перейти из социального бреда в иной, виртуальный мир. Выход из игры по чужим правилам, «отлетание» от социальности происходит через сон [Нечепуренко 2013: 97–101]. Именно во сне Андрею открывается постскриптум послания исчезнувшего Хана, во сне останавливается поезд (время) и герою открывается желанный мир, где другие — чистые — звуки, запахи и цвета: стрекот кузнечиков и тихий шорох шагов, свежий воздух, теплый ветер, полный множества незнакомых запахов, голубая полоска реки и зеленый склон кустарников, светлая полоса неба и белая церковь с косым крестом. Это тот самый мир, о котором тосковал герой, стоя у грязного вагонного окна:

Только что меня опять не было, а был просто мир за окном и что-то прекрасное и непостижимое, да и абсолютно не нуждающееся ни в каком «постижении», несколько секунд существовало вместо обычного роя мыслей, одна из которых подобно локомотиву тянет за собой все остальные, обволакивает их и называет словом «я» [Пелевин 2000: 41].

Мир текстов Пелевина строится по одной и той же модели, из типовых, хотя и варьирующихся, деталей. Опородержащими конструкциями этого мира становятся образы-концепты — клетка (купе, камера) и коридор (тоннель, лифт, движущаяся лента транспортера, летящий, как стрела, поезд). Вместе они образуют закрытое, замкнутое, жестко очерченное линией запрета, безвыходное, бесчеловечное антипространство. Купе железнодорожного вагона, палата пионерлагеря, цех бройлерного комбината, экран монитора, тюремная камера — всего лишь разные его наименования. Жизнь видится Пелевину гигантским пионерлагерем, вселенской казармой или тюрьмой, тотальной компьютерной игрой, поездом,

безостановочно движущимся к разрушенному мосту. Это тесный, плоский, однообразный мир безысходной тоски и отчаяния.

Разобщенные, замкнутые и обреченные миры-клетки связаны между собой коридорами — длинным коридором спального корпуса пионерлагеря («Омон Ра»), лабиринтами коридоров с ловушками и тупиками в компьютерной игре («Принц Госплана»), заплеванными коридорами железнодорожного экспресса («Желтая стрела»), вонючими тюремными коридорами («Онтология детства»), гигантской черной лентой транспортера («Затворник и Шестипалый»). Бытовые реалии в текстах Пелевина возводятся в ранг символов экзистенциального тупика.

Другое измерение в конструкциях Пелевина связано с концептом окна (стекла, рамы, подоконника). Это окрашенные масляной краской окна бройлерного комбината, квадратное пятно мутного белесого света под потолком цеха («Затворник и Шестипалый»), засиженные мухами, грязные, заплеванные стекла окон вагонов («Желтая стрела»), два квадрата неба на стене тюремной камеры, сквозь которые иногда видны звезды и облака («Онтология детства»). Окно у Пелевина выступает в качестве символа границы миров. Автор бесконечно варьирует размеры и конструкцию — раму — того окна, из которого его герой смотрит на мир. Впрочем, главное происходит на границе миров — «подоконнике». Эта особенность подмечена А. Генисом: «Автор новой литературы — поэт, философ и бытописатель пограничной зоны. Он обживает стыки между реальностями. В месте их встречи возникают яркие художественные эффекты — одна картина мира, накладываясь на другую, создает третью, отличную от первых двух» [Генис 1992: 211].

Вектор движения у Пелевина часто обозначается знаком стрелы. Эта метафора многозначна, универсальна и вариативна. Мчащийся к неминуемой катастрофе железнодорожный экспресс (похож на сияющую электрическими огнями стрелу, пушенную неизвестно кем неизвестно куда), значок в компьютерной игре, знак выхода из вагона, наконец, это знак полета. Однако оптимистическая трактовка здесь не

работает. Мир, в который сошел с поезда Андрей, живет по тем же законам, что поезд. Разница в том, что в этом мире герой движется уже по собственной траектории, он уже не пассажир, он не едет в поезде, чужая воля или сила тотальной инерции над ним не властны.

«Я» пелевинского героя — чистое сознание, мысль и ощущение. Презрение к социальности у Пелевина достигает такой степени, при которой любое «отлетание» от нее наделяется свойством позитивности, а самому акту бегства от невыносимо банального общается романтический оттенок, при этом писатель трезво сознает несбыточность и опасность достигнутой утопической цели. Но безусловно привлекательной в его героях остается способность презреть бытовой кошмар, отвергнуть все фундаментальные доктрины (идеологические и религиозные) и идти по жизни спокойно, ни за что не держась, зная наперед, что окружающая нас реальность не единственная и не неизменная; идти и слушать правильный ритм Вселенной и стараться ему соответствовать.

ЛИТЕРАТУРА

Антонов А. ВНУЯЗ («внутренний язык») в творчестве Пелевина // Грани. — 1995. — № 28. — С. 125–148.

Генис А. Виктор Пелевин: границы и метаморфозы // Знамя. — 1992. — № 12. — С. 210–214.

Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. Кн. 3. В конце века (1986–1990). — М. 2001. — С. 61–67.

Маркова Т. Н. «Особый язык» прозы В. Пелевина // Русская речь. — 2005. — № 1. С. 46–51; № 2. — С. 27–35.

Нечепуренко Д. В. Герой-профан в пелевинской характеристологии // Филологический класс. — 2013. — № 2 (32). — С. 97–101.

Пелевин В. Желтая стрела. Повести и рассказы. М.: Вагриус. — 2000. — С. 9–65.

ДАнные об авторе

Маркова Татьяна Николаевна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературы и методики обучения литературе Челябинского государственного педагогического университета.

Адрес: 454080 Челябинск, пр. Ленина, 69

Эл. почта: makavelli@hotmail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Markova Tatyana Nikolaevna is a Doctor of Philology, Professor, Head of Literature and Methodics of Literature Education Department in Chelyabinsk State Pedagogical University.

Работа с произведениями малых жанров на уроках русского языка и литературы

Т. Е. Коптяева
Екатеринбург, Россия

Аннотация. Описанная в статье методика работы с художественными текстами малых жанров перекликается с технологиями «критического мышления» и «смыслового чтения», а также с методикой работы над сочинением ЕГЭ по русскому языку. Она расширит круг чтения ваших учеников, пробудит в них интерес к чтению, обсуждению и совместному осмыслению современной литературы.

Ключевые слова: методика преподавания литературы и русского языка, ЕГЭ по русскому языку и литературе, сочинение-рассуждение на основе предложенного художественного текста, технологии «критического мышления», «смыслового чтения», предметные и метапредметные УУД, современная литература в школе.

Т. Е. КОПТЯЕВА. *Working with small pieces of genres on the lessons of Russian language and literature*

Abstract. The described technique of working with literary texts small genres echoes the technology of “critical thinking” and “semantic reading”, with the methodology of work on composing USE in Russian. It will expand the range of reading your students, arouse their interest in reading, discussing and sharing understanding of contemporary literature.

Keywords: methods of teaching literature and Russian language, USE in Russian language and literature, writing, reasoning, based on the proposed text of art, technology, “critical thinking”, “semantic reading” subject and a meta-ECU, modern literature in school.

Как скучную, рутинную работу по написанию сочинения-рассуждения ЕГЭ превратить в процесс познавательный, обогащающий, увлекательный, творческий? Надо начать с подбора хороших, неизбитых художественных текстов, которые бы вызвали эмоциональный отклик и личностные переживания обучающихся, поражали ли бы их каким-то новым взглядом на ту или иную проблему или неожиданным поворотом сюжета, предлагали бы уже известное увидеть с разных, порой, неожиданных, сторон.

Всеми этими качествами, на наш взгляд, обладают новеллы, вошедшие в сборник «Materies: книга о вещах и веществах» екатеринбургского поэта, литературного переводчика, журналиста, драматурга, писателя Аркадия Валерьевича Застырца. За эту книгу новелл он был удостоен в 2014 году Всероссийской премии имени П. П. Бажова в номинации «Проза».

Для работы на уроках (два урока по каждому тексту) предлагается взять две новеллы автора «Мой маленький серый медведь» и «Камея».

При работе с предложенными текстами необходимо проводить фронтальную, групповую и индивидуальную работу, последняя из форм должна носить итоговый характер.

Урок первый по новелле «Камея»

Подготовительный этап

Первая новелла, которая предлагается для совместного прочтения и обсуждения получила название «Камея».

Вопрос учителя: Кто из вас знает, что такое камея, как она выглядит, чем она ценна?

Предположения учащихся могут быть самыми разными, верными и неверными. Вот поэтому прежде чем предложить вопрос для формулировки собственной гипотезы, необходимо познакомить

школьников с тем, что такое камея, как она выглядит, в чем заключается ее ценность.

Камея — ювелирное изделие или украшение, выполненное в технике барельефа (выпуклое скульптурное изображение) на драгоценных или полудрагоценных камнях или на морской раковине.

«*Камея Гонзага*» (*Древний Египет, III век до н. э.*) — знаменитая камея из трёхслойного сардоникса. На ней изображены полновластные монархи эллинистического Египта Птолемей II и его жена Арсиноя. Они представлены здесь как древнегреческие боги. Придворный мастер идеализирует их, придавая Птолею II сходство с Александром Великим (Македонским), подчеркивая юность, красоту, энергию в идеальном профиле царя. Мягкие черты лица его супруги дышат спокойствием. На головах царя и царицы, как знак обожествления, — лавровые венки.

Названа камея в честь первого известного владельца — маркиза Франческо II Гонзага, мецената, правителя итальянского города Мантуи. Первое упоминание о ней встречается в 1542 году.

Сегодня эта знаменитая камея хранится в Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

I этап. Этап обсуждения и формулировки гипотезы (до чтения текста) в группах

Гипотеза — одна из форм развития знаний, представляющая собою обоснованное предположение, выдвигаемое с целью выяснения свойств и причин исследуемых явлений.

Гипотезу впоследствии или доказывают, превращая её в установленный факт, или же опровергают, переводя в разряд ложных утверждений.

Гипотезы будут базироваться на знаниях учащихся по истории и обществознанию, на их, пусть пока и небогатом жизненном опыте, исходя из личной системы ценностей.

Основой для выдвижения гипотезы послужит провокационный вопрос: *Что в вашем понимании ценнее: знаменитая на весь мир камея Гонзага или круглый значок с рельефным профилем Ленина?*

Возможные варианты гипотез

Первая гипотеза: камея Гонзага ценнее, чем значок Ленина, потому что она представляет собой историческую ценность (датируется третьим веком до нашей эры), искусно сделана из полудрагоценного камня, демонстрирует талант древнего мастера и уровень развития культуры Древнего Египта, знаменита на весь мир, находится в коллекции музея.

Вторая гипотеза: ценнее камее значок с изображением В. И. Ленина. Ленин — знаменитый на

весь мир человек; был главой нашего государства и непосредственно связан с его историей; его именем названы площади, улицы, проспекты; о нем написаны книги, созданы фильмы; есть медали, ордена и значки с его изображением; когда-то Ленин был идеалом для жителей СССР.

II этап. Чтение текста, его обсуждение, выявление проблематики

1. Новелла распечатана на листах и лежит перед учащимися, текст выразительно читается вслух учителем (или заранее подготовленным учащимся)

Камея

За моей спиной падает, сорвавшись с крыши, ледяной сталактит. Я слышу голоса. Какие у меня клеши! Настоящие, матросские, черного сукна, с застежками на боках и безо всякой ширинки. А на ней голубые спортивные штаны из какой-то синтетической ткани, поношенная красно-коричневая болоньевая курточка и вязаный берет. Лицо у нее — простое, как у Маргариты, и даже еще проще: круглые щеки выдают грядущую полноту, глаза кажутся мне громадными, губы — полными и чувственными. Я стою рядом, мы держимся за руки, и этого довольно. Весь мир и так чересчур неустойчив, расплывается, тает на солнце. Я боюсь лишний раз поглядеть на нее. А она, на целый год, на целую вечность старше меня, ждет чего-то другого, такого, что я не в силах даже на миг себе представить. Ей скучно со мной, но вовсе отталкивать жалко: я все же хорошенький мальчик. Но сколько же можно так стоять на троллейбусной остановке в мареве постороннего звука — чужих голосов и голубиного воркованья? наконец, сощурившись от досады, она со значением сжимает мне руку и уходит прочь, по другой стороне улицы, навсегда, озаренная солнцем. Я открываю ладонь и с замиранием сердца гляжу на ее украдкой сделанный подарок. Это круглый значок с рельефным профилем Ленина под голубую выпуклой линзой. О, камея Гонзага — ничто по сравнению с ним!

А. В. Застырец

2. Вопросы для осмысления и обсуждения прочитанного. Коллективная работа

Первый вопрос: Какое время года описано в новелле? Приведите доказательства.

Примерный вариант ответа: в новелле описана ранняя весна: падает сосулька с крыши — «ледяной сталактит», на героине болоньевая курточка и вязаный берет, голубиное воркование и чужие голоса на троллейбусной остановке, и уже теплое солнце, в котором тают не только сосульки на крыше остановки, но и весь мир.

Второй вопрос: Кто герои этого текста? Кто из них главный? В чем это проявляется?

Примерный вариант ответа: на остановке, взявшись за руки, стоят подростки, он и она, девушка и юноша, именно в этом возрасте разница в один год кажется герою «целой вечностью».

Главный герой новеллы — юноша, от лица которого ведется повествование, поток сознания которого зафиксирован в новелле. Поэтому можно говорить о том, что перед нами не только повествователь, но и лирический герой новеллы, предельно искренний и открытый, обнажающий перед читателем свои мысли, чувства, эмоции — свою душу.

Третий вопрос: Какое чувство впервые переживает главный герой? В каком состоянии он находится? В чем сомневается? На что не может решиться?

Примерный вариант ответа: герой этой новеллы впервые переживает влюбленность, а возможно, и любовь: «Я стою рядом, мы держимся за руки, и этого довольно». Неслучайно возлюбленная напоминает ему булгаковскую Маргариту, которая стала символом женской красоты, гармонии, чувственности, жертвенности, преданности, искренности...

Герой не может решиться признаться ей в своих чувствах, в любви к ней: «Я боюсь лишний раз взглянуть на нее», она «...ждет чего-то другого, такого, что я не в силах даже на миг себе представить». Он робок, нерешителен, застенчив, не знает, как вести себя в сложившейся ситуации, хотя по внешнему виду достаточно уверен в себе и мужественен (на нем настоящие морские клеши, он держит ее за руку).

Четвертый вопрос: Чем заканчивается история для главного героя новеллы «Камея»? Какую роль сыграл значок Ленина в его жизни?

Примерный вариант ответа: история заканчивается тем, что героиня новеллы уходит, «уходит навсегда, озаренная солнцем». Но на прощание она дарит подарок — значок с рельефным изображением Ленина, который для лирического героя ценнее, чем знаменитая камея Гонзаго, неслучайно он смотрит на этот подарок с замиранием сердца. Значок с изображением Ленина стал символом первой любви для главного героя этой маленькой новеллы.

Пятый вопрос: в каких произведениях русской и зарубежной литературы встречаются предметы-символы любви героев?

Возможные варианты ответов: А. И. Куприн «Гранатовый браслет», И. А. Бунин «Темные аллеи», О. Генри «Дары волхвов».

3. Выявление проблематики прочитанного текста.
Групповая работа

Вопрос для обсуждения: Какова проблематика новеллы А. В. Застырца «Камея»?

Возможные формулировки проблематики текста: роль первой любви в жизни человека, проблема истинных и ложных ценностей в жизни человека, проблема памяти о первом серьезном чувстве, о первой любви.

III этап. Этап проверки выдвинутых гипотез (групповая работа)

Задание: Найдите в тексте предложение, в котором выражена позиция автора? Сформулируйте ее своими словами.

Примерный вариант ответа: Значок с изображением Ленина ценнее, чем знаменитая камея, потому что он стал символом любви, напоминанием о первой любви для главного героя.

Вопрос: Совпала ли выдвинутая вами гипотеза с позицией автора новеллы?

В чем ценность камеи? И в чем ценность подаренного герою значка с изображением Ленина?

Возможный вариант ответа: наша гипотеза совпала (не совпала) с позицией автора, потому что ценность камеи в материале, из которого она создана, в том, кто на ней изображен, в ее истории. Она представляет собой историческую и культурную ценность. Значок же с рельефным изображением Ленина приобрел для героя новеллы личностную ценность. Он стал символом первой любви.

IV этап. Написание сочинения-рассуждения по тексту А. В. Застырца «Камея» (индивидуальная работа)

Урок второй по новелле «Мой маленький серый медведь»

I этап. Этап обсуждения и формулировки гипотезы (до чтения текста) в группах

Вопрос для выдвижения гипотез: Могут ли игрушки стать воспитателем ребенка? Способны ли они влиять на наше восприятие жизни?

Первая гипотеза: игрушки могут воспитывать ребенка, потому что они вызывают чувство радости, удовольствия, любви, помогают преодолеть одиночество, страхи, проблемы, развивают фантазию, готовят через игру к жизни.

Вторая гипотеза: игрушки не способны воспитывать ребенка, потому что они неживые, не могут заменить родителей и друзей, не способны развивать кругозор, не могут влиять на чувства, эмоции, мысли.

II этап. Чтение текста, его обсуждение, выявление проблематики

1. Новелла распечатана на листах и лежит перед учащимися, текст выразительно читается вслух учителем (или заранее подготовленным учащимся)

Мой маленький серый медведь

Мне подарили его на первый (пятилетний) юбилей. А вернее сказать, тогда он вошел в мою жизнь, мой маленький серый медведь по имени Топ, никогда меня не подводивший, в любое время суток легко даривший мне утешение. Зато от меня он однажды, как это часто случается с истинно преданными существами, претерпел предательство. Марик выпросил у меня моего медведя — «просто поиграть». Я смутно догадывался, какие это могут быть игры, но, не желая выглядеть жадным, уступил его просьбам. Прошел день, другой... Наконец, не на шутку озабоченный, я пришел к Марику и потребовал вернуть моего медведя.

— Смотри, я тебе покажу, как мы с ним играем в гестапо, — сказал он, отвратительно улыбаясь, и вдруг завопил: — Говори, руссише швайн, где прячутся партизаны?! Медведь, конечно, молчал, потому что упрятанный в его животе механизм, позволявший ему реветь трогательным баском, вышел из строя давным-давно, во время первого же купания.

— Ах, ты не хочешь говорить? Найн? Найн?

И он принялся жестоко избивать несчастного Топа, который только кувыркался, беспомощно откидывая голову и болтал лапами в ответ на каждый удар. А Марик заходил «гестаповским» хохотом и время от времени испытующе поглядывал на меня.

А я — в том-то и заключалось предательство — не остановил его сразу, подавив отвращение к происходящему и боль за моего серого друга желанием выглядеть «взросло» и «умно». И только спустя какое-то время, ни слова не говоря, перехватил Топа, отброшенного ударом в челюсть, и побрел с ним домой.

До глубокой ночи я проплакал, с ужасом представляя, что ему пришлось пережить за все дни, проведенные у Марика. Я прижимал его к себе, целуя и умоляя о прощении... И он простил меня, конечно...

С тех пор прошли долгие годы. Топ очень заметно постарел. Розовые подушечки на лапах истерлись и прорвались, так что пришлось наложить на них заплатки. Живые стеклянные глаза его выпали и были заменены подслеповатыми черными пуговицами со светлыми нитяными крестами. Он почти полностью облысел — на туловище и лапах показались темные линии родимых швов. Но я по-прежнему люблю его, как немногих людей в своей жизни. Когда он принялся кивать своей забавной ушастой головой с вытертым затылком и шевелить лапами над спинкой детской кровати, моя дочь

впервые в жизни по-настоящему засмеялась, отчего и мы с женой смеялись, как никогда прежде.

Теперь он живет у дочери в комнате, в окружении многочисленных дорогих мягких игрушек. И она его любит не меньше, чем я. И она его никогда не предаст — я это точно знаю.

И точно знаю еще одно: сколько бы ни было ему отпущено прожить на этом свете, когда-нибудь и он перестанет смешить детей, пропадет и канет в ненасытную тьму, поскольку серое тельце его состоит, подобно нашим телам, из смертной податливой ткани. Но и в жизни вечной найдется ему уголок, поскольку давно уж он сделался доброй частичкой наших бессмертных душ, мой маленький серый медведь по имени Топ.

А. В. Застырец

2. Вопросы для осмысления и обсуждения прочитанного. Коллективная работа.

Первый вопрос: Какой урок благодаря игрушке получил герой новеллы в пять лет?

Примерный вариант ответа: В пять лет благодаря маленькому серому медведю Топу герой прочувствовал и понял, что такое предательство, особенно того, кто дорог тебе, кто не способен защитить себя, кто приносил тебе утешение. Неслучайно герой новеллы еще в детстве испытал боль за своего серого друга, спас его от Марика, проплакал до глубокой ночи, прижимая медведя к себе, целовал его, раскаиваясь и моля о прощении. Первый урок, извлеченный из детского опыта героя-повествователя — нельзя никогда никого предавать, даже игрушку.

Второй вопрос: Что нового внес серый плюшевый медведь Топ в жизнь героя-рассказчика, когда он стал молодым отцом?

Примерный вариант ответа: Когда герой новеллы стал молодым отцом, то постаревший от времени мишка преподнес ему еще один урок жизни — урок, как быть счастливым. Он развеселил маленькую дочку и принес радость в молодую семью.

Третий вопрос: Что продлевает жизнь медведя Топа? Что общего между игрушкой и человеком, по мнению автора новеллы?

Примерный вариант ответа: жизнь игрушки продлевает любовь к ней со стороны героя и его дочери: «И она его любит не меньше, чем я. И она его никогда не предаст — я это точно знаю». Любовь к медвежонку Топу соединяет отца и дочь, старшего и младшего, представителей разных поколений, у которых есть общие ценности.

В последнем абзаце новеллы автор приводит читателя к глубокому и мудрому философскому рассуждению: и человек, и игрушка смертны, они

«пропадут и канут в ненасытную тьму», поскольку их тела состоят из «смертной податливой ткани», но их души бессмертны, вечны, так как от них в душах живых остается память. Помните Пушкина:

..... Но пусть мой внук
Услышит ваш приветный шум, когда,
С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон,
Пройдет он мимо вас во мраке ночи
И обо мне вспомнит.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит...

Четвертый вопрос: вспомните, в каких еще произведениях русской и зарубежной литературы игрушка влияет на жизнь героя, помогает ему осознать мир и себя, преодолеть трудности?

Возможные варианты ответов: Д. Вильке «Шутовской колпак», В. Короленко, «В дурном обществе», Ю. Олеша «Три толстяка», Гофман «Щелкунчик», Л. Петрушевская «Синдром Петрушки», Г. Черкашин «Кукла» и другие.

3. Выявление проблематики прочитанного текста. Групповая работа.

Вопрос для обсуждения: Какова проблематика новеллы А. В. Застыльца «Мой маленький серый медведь»?

Возможные формулировки проблематики текста: в новелле А. Застыльца поставлена проблема истинных и ложных ценностей, проблема памяти, проблема связи поколений, проблема совести и осознания совершенного проступка, проблема предательства, проблема жизни и смерти (бессмертия души).

III этап. Этап проверки выдвинутых гипотез (групповая работа)

Задание: есть ли в тексте предложение (-я), в котором(-ых) выражена позиция автора? Сформулируйте ее своими словами.

Возможный вариант формулировки позиции автора: игрушка, как и человек, имеет не только тленное тело, но и душу, сердце. По мнению автора, игрушка способна прийти на помощь (помочь осознать предательство, пробудить совесть и вызвать искреннее раскаяние), подарить ему любовь и счастье, стать настоящей семейной ценностью.

Вопрос: Совпала ли выдвинутая вами гипотеза с позицией автора новеллы? Почему? Что нового открыл вам этот текст?

IV этап. Написание сочинения-рассуждения по тексту А. В. Застыльца «Мой маленький серый медведь» (индивидуальная работа)

Конечно, читателей этой статьи заинтересует, что же написали одиннадцатиклассники. На них пока апробации не было, она прошла на семиклассниках. Они пытались тексты новелл осмыслить, выразить в письменных работах свои впечатления и чувства по поводу прочитанного. Не будьте слишком требовательны, а просто почитайте, какие тексты у них получились (тексты работ семиклассников приведены без правки учителя).

Кристина Маннанова, ученица 7 «Б» класса МАОУ СОШ № 44 г. Екатеринбург

Главный герой новеллы «Камея» Аркадия Застыльца робкий и стеснительный («Я боюсь лишний раз поглядеть на нее»). Он влюблен («Я стою рядом, мы держимся за руки, и этого довольно»). По сравнению со своей возлюбленной он маленький, неуклюжий мальчишка. Герой новеллы боится сделать лишнее движение, боится, что оно оттолкнет ту, которую любит.

Этот рассказ о любви, о том, что подарок, сделанный от души, много значит для человека, он бывает дороже любой старинной и дорогой вещи.

Новелла вызывает чувство восторга, радости, потому что мальчик, несмотря на расставание, счастлив, ее подарок для него много значит.

Рассказ побуждает задуматься о том, что надо ценить каждый момент жизни, и о том, что даже самая маленькая вещь может для человека много значить.

Даниил Репкин, ученик 7 «Б» класса МАОУ СОШ № 44 г. Екатеринбург

У меня в детстве тоже был мягкий медведь. С ним мне легко засыпалось и сладко спалось. Иногда я жаловался ему на обиды и огорчения. А он меня успокаивал, и мне становилось легче.

К счастью, у меня не было друга-садиста, который бы издевался над моим бессловесным медведем. И поэтому мой мягкий и уютный друг благополучно дожил до моего младшего батика Егорки. Он с ним хорошо играет.

Я думаю, что медвежонок Топ научил героя новеллы верности, преданности, сочувствию, сопереживанию, умению чувствовать боль других. Этот медведь, я думаю, стал символом верности, добра, порядочности, и, в конечном итоге, связующим звеном поколений одной семьи.

Анна Мельникова, ученица 7 «В» класса МАОУ СОШ № 44 г. Екатеринбург

Медвежонок Топ сыграл огромную роль в жизни героя новеллы «Мой маленький серый медведь». Этот мишка научил его различать добро и зло, оберегать того, кто занимает важное место в твоей жизни. Он показал герою, что у игрушки тоже есть душа, и она будет жить до тех пор, пока о ней будут помнить.

В новелле мне понравилось все: отношение героя к Топу, то, как он просил у медведя прощение, признавал свою ошибку. Но мне очень жаль Марика, он такой жестокий и злой, что вряд ли у него появятся настоящие друзья.

Мне понравился этот рассказ до такой степени, что, придя домой, я вытащила все свои мягкие игрушки из шкафа, положила их на диван и укрыла их на ночь одеялом.

Описанная методика работы с художественными текстами малых жанров во многом перекликается с технологиями «критического мышления» и «смыслового чтения», с методикой работы над сочинением ЕГЭ по русскому языку. Она ориентирована на развитие и совершенствование у учащихся предметных и метапредметных универсальных учебных действий.

Такая работа и от учителя требует следующих умений:

— выбрать текст, который бы учитывал возрастные особенности учащихся, был бы им близок по тематике и проблематике, увлек их и заинтересовал, вызвал эмоциональный отклик, спровоцировал к дискуссии и совместному обсуждению;

— принять любые гипотезы, выдвинутые учащимися до прочтения текста, не критиковать и не комментировать их, а повести учеников по пути совместного исследования художественного текста к самостоятельному утверждению или опровержению первоначальных гипотез, к выработке нового отношения к тексту, авторской позиции, проблематике;

— быть не учителем, а организатором, координатором коллективной и групповой работы учащихся;

— создать атмосферу совместного исследования и проверки выдвинутых гипотез, творческого поиска, атмосферу, способствующую раскрытию личности учащегося, искреннему выражению им своих мыслей, чувств, эмоций, идей, рассуждений, которые станут основой для создания самостоятельной творческой работы на основе прочитанного и осмысленного художественного текста.

Будем рады, если наша работа окажется полезной и востребованной, расширит круг чтения ваших учеников, пробудит в них интерес к этой книге и ее автору, к чтению, обсуждению и совместному осмыслению современной литературы.

ДАнные ОБ АВТОРЕ

Коптяева Татьяна Евгеньевна — учитель русского языка и литературы МАОУ СОШ №44 Чкаловского района г. Екатеринбурга, руководитель Городской педагогической Ассоциации учителей русского языка и литературы.

Адрес: 620085, г. Екатеринбург, ул. Санаторная, 20

Эл. почта: tanyakoptyaeva@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

Koptyaeva Tatyana Evgenievna is a Teacher of Russian Language and Literature in School № 44 in Yekaterinburg, Head of the City Pedagogical Association of Teachers of Russian Language and Literature.

Основные способы словообразования имен существительных (урок-практикум для 6 класса)

Е. Б. Никитина, Ю. А. Силионова
Екатеринбург, Россия

Аннотация. В статье рассматривается проблема, связанная с необходимостью учета межполушарной асимметрии и ведущей модальности восприятия в процессе обучения русскому языку. Представленная методическая разработка урока включает задания как для детей с разными доминирующими полушариями головного мозга. К каждому упражнению дается психологический комментарий, позволяющий понять целесообразность использования данного типа задания.

Ключевые слова: ведущая модальность восприятия, межполушарная асимметрия, способы словообразования.

E. B. NIKITINA, Yu. A. SILIONOVA. *The main ways of word formation nouns (tutorial and workshop for grade 6)*

Abstract. The article discusses the problem with the necessity of taking into account inter-hemispheric asymmetry and the leading modality of perception in learning the Russian language. Presents the methodological design of the lesson on the subject include tasks for children with a dominant right hemisphere, and for children with predominant left hemisphere of the brain. Each exercise is given a psychological commentary to understand the feasibility of using this type of job.

Keywords: leading modality of perception, hemispheric asymmetry, methods of word formation.

Во время модернизации и перестройки образовательной системы злободневным становится вопрос не только о взаимоотношениях между основными субъектами учебного процесса: учителем и учеником, но и о самоощущении ребенка в меняющихся образовательных условиях. Эту во многом неоднозначную проблему мы попытаемся преодолеть посредством выстраивания особой системы преподавательской деятельности педагогов, в основу которой положен психологический принцип.

Все чаще, знакомясь с методами и приемами преподавания той или иной учебной дисциплины, мы сталкиваемся с невозможностью их применения на практике, неэффективностью в пределах той или иной ученической аудитории. С чем же это связано? Изучение психологической литературы помогает найти наиболее вероятный ответ на поставленный вопрос.

Психологи отмечают наметившуюся в последние десятилетия тенденцию к увеличению числа школьников с доминирующим правым полушарием головного мозга или детей-амбидекстеров (с развитыми в равной степени правым и левым полушариями), большинство же основополагающих школьных учебников ориентированы на преобладающее развитие левого полушария. Данное противоречие, на наш взгляд, объясняет некоторые сложности при выстраивании преподавательской деятельности учителей различных предметных областей, низкую эффективность используемых методов и приемов обучения. «Сегодняшние логические выводы — плоды прошлых дней, они оказываются годными только в мало меняющейся среде, в противном случае они могут устареть и подвести» [Грановская 2010: 143].

При построении системы уроков по словообразованию учитель должен иметь в виду различия в процессах право- и левополушарного мышления детей. Известно, что в механизмах левого полушария основной принцип обработки информации — рационально-логический, последовательный, поэлементный, ориентированный на алгоритмизированные процедуры; правое же полушарие принципиально «метафорично», специализируется на чувственном опыте, целостном восприятии, нацеленном на рефлексию над аналогом, образцом (см. об этом: [Сахарный 1989, Норман 2011]). Соответственно левополушарные учащиеся лучше справятся с «аналитико-синтетическим разбором отношений между единицами в слове, словообразовательной паре, парадигме, гнезде ... <правополушарные обнаружат> рефлексию при создании мотивационного перифраза как механизма обнаружения отношений словообразовательной производности» [Коновалова 2011: 190]. Вместе с тем, те и другие способны освоить креативные техники создания и тиражирования словообразовательных инноваций (см. об этом подробно в: [Гридина 2014]).

Таким образом, именно диагностика доминирующего полушария, типа ведущей модальности восприятия, выявление уровня общего развития школьника может помочь педагогу выстроить наиболее действенную, лично-ориентированную систему работы в классе.

Анализ основных учебных комплексов для 6 класса показал, что все упражнения по теме «Способы словообразования в русском языке» однотипны, ориентированы на активизацию доминирующего левого полушария, тогда как правое практически не задействуется. В данной статье представлена попытка создания комплекса заданий, позволяющих разнообразить традиционные школьные учебники и учитывать в процессе преподавания русского языка межполушарную асимметрию головного мозга и ведущую модальность восприятия информации.

Конспект урока

Учебный комплекс: русский язык 6 класс. Л. М. Рыбченкова.

Форма урока: урок-практикум.

Тип урока: повторение пройденного материала.

Оборудование: учебник, проектор, доска, дидактический материал (карточки с заданиями).

Цель: закрепить навык определения основных способов образования имен существительных.

Задачи:

Обучающие:

— формировать умение определять способы образования имен существительных;

— учить видеть средства образования имен существительных;

— формировать умение создавать монологические высказывания на лингвистическую тему.

Развивающие:

— развивать навыки рефлексивной мыслительной деятельности школьников;

— способствовать развитию связной речи учащихся;

— развивать основные мыслительные операции: анализ, сравнение, обобщение, классификация;

— развивать гештальтные (правополушарные) способности в процессе создания слов по аналогии (модели, образцу).

— развивать аудиальную, визуальную, кинестетическую модальности восприятия материала.

Воспитательные:

— воспитывать культуру речевого поведения шестиклассников.

Организационно-мотивационный момент

Настрой учащихся на урок. Проведение разминки. Актуализация понятий, организация деятельности по определению цели урока.

Основная часть

Повторение изученных ранее средств словообразования (раздел морфемики «Состав слова»).

Работа над основными способами образования имен существительных: учитель называет способ словообразования, просит детей вспомнить средства, участвующие в образовании слов данных способом.

Отработка умения определять способы образования.

Задание 1: Соотнесите слово и способ словообразования

1. Непогода — А. Суффиксальный.
2. Безрукавка — Б. Бессуффиксный.
3. Читатель — В. Приставочно-суффиксальный.
4. Хлебзавод — Г. Приставочный.
5. Заплыв — Д. Сложение.

Упражнение рассчитано на детей с доминирующим левым полушарием, ориентировано на последовательную обработку информации в процессе таких мыслительных операций как анализ и сопоставление. Предполагается, что дети уже владеют алгоритмом определения способа словообразования: умеют а) определять лексическое значение слова через мотивационный перифраз; б) с его учетом

выбирать из однокоренных наиболее близкое по семантике (составлять словообразовательную пару); в) сопоставлять производную основу с производящей; г) выделять словообразовательный формант [Гридина, Коновалова 2009: 93–94].

Способ предъявления задания предполагает развитие визуального канала восприятия.

Задание 2: Определить способы средство образования слова. Работа у доски

Листопад; ветерок; повтор; несчастье; подоконник; паромход; домик.

Упражнение рассчитано на детей с доминирующим левым и правым полушарием, ориентировано на выработку умения сравнивать, классифицировать, анализировать условие задачи, планировать ее решение. Предположительно левополушарные учащиеся будут определять способ и средство словообразования в опоре на структурные схемы (модель построения слова, пошаговый анализ состава производной основы), а правополушарные — через мотивационный перифраз. Задания подобного рода развивают визуальный и аудиальный каналы восприятия, формируют умение выделять существенные признаки языкового материала для сохранения логичности суждений. Особую трудность здесь представляет обнаружение нулевого суффикса, особенно в словах с комбинированным способом словообразования (сложение + бессуффиксный).

Задание 3: Исключить лишнее слово в зависимости от способа словообразования

1. Лесостепь, железобетон, лесник, грязелечебница.
2. Предыстория, ходок, пригород, антициклон.
3. Пятиклассник, пятиэтажный, небосвод, железно-дорожный.

Упражнение рассчитано на детей с доминирующим левым полушарием, ориентировано на последовательную, поэтапную обработку информации, развитие основных мыслительных операций: анализ, синтез, обобщение, классификация. Особую сложность в данном задании вызывает разграничение чистого сложения и сложения с суффиксацией.

Задание развивает кинестетический и визуальный канал восприятия информации.

Задание 4: Подберите несколько слов по заданной словообразовательной модели [Гридина, Коновалова 2009: 117–118]

— Существительные, образованные от основы глаголов + суффикс -ок (например, *движок*).

— Существительные, образованные от основы существительного + суффикс -онок/-ёнок (например, *зайчонок*).

— Существительные, образованные от основы глаголов + суффикс -щик (например, *сварщик*).

Упражнение рассчитано на активизацию обоих полушарий головного мозга: доминирующее правое «ориентируется» на аналог, левое — на структурную формулу (модель).

Задание 5: Придумайте рассказ от лица какого-либо способа словообразования о его характерных особенностях

Упражнение ориентировано на школьников с доминирующим правым полушарием, формируют умение рассматривать проблему в целом, создавать метафоры, образы, актуализирует художественные, творческие способности школьников, развивает образное мышление.

Итог урока

Учитель обобщает и систематизирует знания учащихся с помощью вопросов:

- Каковы основные способы словообразования имен существительных?
- Как найти в производном слове средство, с помощью которого оно образовано?
- Зачем нужно определять лексическое значение слова при определении способа словообразования?

Комментирует дифференцированное домашнее задание:

— если материал урока вам понятен, выбираете задание на розовой карточке: самостоятельно придумываете 5 словообразовательных пар; определяете средство и способ их образования;

— если у вас остались вопросы по содержанию урока, выбираете зеленую карточку: определяете способ и средство образования в заданных словах: *рыбак, извозчик, переход, ледакол, опёнок*.

Рефлексия и оценка

Учитель создает мотивационное поле для дальнейшего изучения материала, оценивает работу учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

Грановская Р. М. Психология в примерах и притчах. — М., 2010.

Гридина Т. А. Ассоциативные проекции детских словотворческих инноваций и тренинги вербальной креативности // Лингвистика креатива — 3: Коллек-

тивная моногр. / под общей ред. проф. Т. А. Гридиной. Екатеринбург, 2014. — С. 14–75.

Гридина Т. А., Коновалова Н. И. Современный русский язык. Словообразование: теория, алгоритмы анализа, тренинг: учебное пособие. — М.: Флинта: Наука, 2009.

Коновалова Н. И. Психолингвистические основы методики обучения русскому языку // Психолинг-

вистические аспекты изучения речевой деятельности. — Екатеринбург, 2011. — Вып. 9. — С. 186–194.

Норман Б. Ю. К использованию художественных текстов в лингводидактическом процессе // Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности. — Екатеринбург, 2011. — Вып. 9. — С. 200–211.

Сахарный Л. В. Введение в психолингвистику. — Л., 1989.

ДАнные ОБ АВТОРАХ

Никитина Елена Борисовна — учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 30 (Екатеринбург).

Адрес: 620027, г. Екатеринбург, Мамина Сибиряка, 43

Эл. почта: nikelena@e1.ru

Силионова Юлия Андреевна — учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 30 (Екатеринбург).

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

Эл. почта: julia1990@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

Elena Borisovna Nikitina is a teacher of Russian Language and Literature in school № 30 (Yekaterinburg).

Yulia Andreevna Silionova is a Magister of Philology in Ural State Pedagogical University, a teacher of Russian Language and Literature in school № 30 (Yekaterinburg).

Стихотворение Николая Заболоцкого «Портрет»: ТЕКСТ И КОНТЕКСТЫ

И. Е. Лоцилов
Новосибирск, Россия

Аннотация. Статья посвящена стихотворению Н. А. Заболоцкого «Портрет» (1953). Несколько важных контекстов связано с биографией автора, а также биографиями художника Ф. С. Рокотова и его модели А. П. Струйской. Воссоздаются философские (Г. С. Сковорода, Н. Ф. Федоров) и эстетические (А. А. Сидоров и искусствоведы круга ГАХН) контексты стихотворения. В качестве основного литературного источника предложены два стихотворения забытого поэта А. Ф. Мейснера. Предпринятый анализ позволяет аргументировать мысль о том, что поэтика и поэзия позднего Заболоцкого не проще, а сложнее, чем его ранние стихи. Понимание неочевидных смыслов, анализ и интерпретация стихотворений Заболоцкого 1950-х годов требуют воссоздания как ближних, так и дальних культурных контекстов.

Ключевые слова: Заболоцкий, живопись, портрет, поэзия, Рокотов.

I. E. LOSHCHILOV. *Zabolockij's poem "Portrait": text and contexts*

Abstract. The article is devoted Zabolockij's poem «Portrait» (1953). Several important contexts associated with the biography of the author, and the biography of the artist F. S. Rokotoff and his model A. P. Strujskaya. There is recreated the philosophical (G. S. Skovoroda, N. F. Fedorov) and aesthetic (A. A. Sidorov and critics circle GAKhN) context of the poem. As the main source of literary there are offered two poems of forgotten poet A. F. Meissner. Undertaken analysis allows to argue the idea that poetry and poetics of the late Zabolockij not easier, but more difficult than his early poems. Understanding non-obvious meanings, analysis and interpretation of Zabolockij's poems 1950s require recreating both near and distant cultural contexts.

Keywords: Zabolockij, painting, portrait, poetry, Rokotov.

Стихотворение Н. А. Заболоцкого «Портрет» было написано в 1953 году и впервые опубликовано в составе подборки из пяти стихотворений в журнале «Новый мир» три года спустя [Заболоцкий 1956].

Сын поэта писал об обстоятельствах, вызвавших стихотворение к жизни: «В том же 1953 году с новой силой проявился интерес Николая Алексеевича к живописи. Он ходил в картинные галереи, на выставки, в мастерские художников. Внимательно рассматривал работы Рериха, Пиросмани, Гудиашвили, Эрзи... <...> Особенно Заболоцкого стала интересовать портретная живопись. Пристальное внимание он обратил на русского художника-портретиста XVIII века Рокотова, ходил в Третьяковскую галерею, подолгу рассматривал портреты его кисти, читал о нем книги. Тогда же приобрел женский портрет этого художника или его школы, повесил в своей комнате на видном месте, любил поговорить о нем с заходившими знакомыми. В книжке А. В. Лебедева „Ф. С. Рокотов (этюды для монографии)“ отметил показавшуюся ему интересной характеристику этого живописца: „...то трепетанье живой жизни, та одухотворенность, которая удавалась только Рокотову и которая никогда не удавалась копировальщикам с него“. Эта неуловимая трепетность, двойственность выражения, загадочность взгляда и улыбки в сочетании с классическими формами портрета XVIII века и привлекали Заболоцкого» [Заболоцкий 2003: 532–533]¹.

¹ Отмеченный Заболоцким фрагмент: [Лебедев 1941: 68]. В другой редакции о покупке говорится чуть подробнее: «Регулярно заходил в комиссионный магазин, где продавали картины. Из немногих купленных им картин особенно гордился женским портретом школы Рокотова, любил показывать его знакомым, однажды попросил сфотографировать себя на фоне этого портрета» [Заболоцкий 1984: 268].

Стихотворение справедливо принято относить к шедеврам поздней поэзии Заболоцкого, с ее кардинально сменившейся в сравнении с ранними стихами поэтикой.

Портрет

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в аглас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза

[Заболоцкий 1956: 134].

«Портрет» оказался одним из самых «жизнеспособных» сочинений поэта. Автор, однако, ценил его не столь высоко.

Н. А. Роскина вспоминала: «Мы ехали в машине, я говорила ему о своей любви к его стихам. Я думала, что ему будет больно, если я ограничусь восторгами по поводу моих любимых „Столбцов“ и промолчу о новых стихах. Я назвала „Портрет“ („Любите живопись, поэты!“). Заволновалась: „Безумной нежности припадок, / Предвосхищенье смертных мук...“ Заболоцкий холодно выслушал меня и сказал: „Да, это мне говорили многие ограниченные люди“» [Роскина 1980: 83–84]. Несмотря на дальнейшую оговорку мемуариста (отвечая, Заболоцкий «думал совсем о другом» [там же]), эту оценку следует принять к сведению; она требует осмысления.

Согласно Л. Я. Гинзбург, в поэзии Заболоцкого «...авторское „я“ спрятано. Оно присутствует только как лирическое сознание, как отношение к миру. Это тоже, очевидно, был способ освобождения от „старо-давних культур“, от их носителей — всевозможных

лирических героев, вообще от обычных форм выражения авторского сознания» [Гинзбург 1984: 156].

Это суждение следует отнести как к ранним, периода «Столбцов», так и к поздним произведениям поэта. На всех этапах присутствует, но в поздних стихах не всегда ощущается связь с авангардистской тенденцией к «переписыванию» чужих, иногда классических, текстов на основании принципа дешифровки, как его описывает Е. Фарыно: «Дешифровка предполагает не продолжение текста или порождение его вариантов, а продвижение вспять к текстопорождающей установке» [Faryno 1989: 19].

Если, например, Маяковский был склонен к переделке классики², более почитаемый Заболоцкий Хлебников нередко «дешифровал» и переиначивал далекие от общеизвестности или вовсе вышедшие из культурного обихода сочинения, среди которых исследователи находят не только художественные.

В ранних стихах Заболоцкого предметом авангардистской дешифровки становились не столько индивидуальные поэтики, сколько жанровые каноны русской классической литературы: «Столбцы — странный гибрид оды, баллады, литературной пародии, пушкинского стихотворного романа... <...> В отличие от лирического стихотворения (в его сегодняшнем понимании), возникшего вследствие истирания, разрушения и выветривания тех же самых поэтических жанров XVIII–XIX веков и усреднения их иерархических особенностей, — столбцы сохраняют иерархические черты составляющих их единиц» [Пурин 1994: 142, 144].

В отличие от «ни на что не похожих» «Столбцов» и поэм, стихи 1940–1950-х годов, по остроумному замечанию А. А. Пурина, «похожи на всё» [Пурин 1994: 149].

Резкий слом поэтики, как убедительно показано в недавней статье А. В. Саломатина, скрывает глубинную эволюцию метода: «Мнимая простота и гладкость поздних текстов — результат не „перевоспитания“ автора, а усложнения индивидуальной поэтики, отказа от броской демонстративности приема, но не от самого приема. Заболоцкий продолжает стилистические эксперименты, начатые им в период „Столбцов“. В первую очередь это касается ориентации на „испорченную поэзию“: кэмп и откровенную графоманию» [Саломатин 2014: 106–107].

² По свидетельству Р. О. Якобсона (1956), Маяковский отвечал на вопрос о характере своих занятий: «Я переписываю мировую литературу. Я переписал „Онегина“, переписал „Войну и мир“, теперь переписываю „Дон Жуана“» [цит. по: Парнис 1989: 602].

В. Ф. Марков писал: «В поздних стихах часто впадает в китч (т. е. дешевую красоту) Заболоцкий <...>» [Марков 1994: 278].

Исследователь определял китч как «ширпотреб красоты»: это и пушкинская «Черная шаль», и «Тамара» Лермонтова (присутствующая в мире «Столбцов» в виде «стр-растных диких звуков» романса). «Пушкин, впрочем, кажется, осознал, когда творил китч (по крайней мере, в „Черной шали“, но здесь можно спорить, китч это или кэмп). Как видим, китч некогда был иным, тяготеющим к экзотике и мелодраме (сейчас он скорее склоняется к сентиментальности)» [Марков 1994: 278–279]³.

Самый яркий и характерный случай подобного рода у позднего Заболоцкого — стихотворение «Некрасивая девочка» (1955), по сей день остающееся самым популярным, самым «востребованным» из его произведений. В статье А. В. Саломатина существенно дополнено и скорректировано высказанное автором этих строк в 2008 году наблюдение о намеренном «переписывании» Заболоцким некогда популярного, но основательно забытого к середине 1950-х годов стихотворения С. Я. Надсона «Дурнушка» (1883) [Лошилов 2008]. Во-первых, это контекст, заданный стихотворением Е. А. Баратынского «Не ослеплен я музою моей...» (1829)⁴, во-вторых — указание на связь с жанром физиологического очерка, присутствие которого в художественном мире «Столбцов» еще предстоит описать и осмыслить.

Далее отмечены сигналы, свидетельствующие о намеренной «ориентации автора на „графоманскую поэтику“, на «плохопись»: «...пятистопный ямб непредсказуемо сбивается на шестистопный <...>, стихотворение изобилует дидактическими пассажами и оборотами вроде: „Мне верить хочется, что сердце

³ «Английское определение кэмп подчеркивает его „чрезурность“ (too much). Он не бывает тонким. <...> в кэмпе налицо нечто, возбуждающее одобрение и, одновременно, неодобрение. Мы ощущаем нарушение вкуса, но это „нравится“. На подобном основании в XIX веке отрицался Бенедиктов — хотя термин „кэмп“ еще не существовал и эстетический феномен был никому не знаком. <...> Гений кэмп в русской поэзии — Игорь Северянин» [Марков 1994: 280].

⁴ «Юноши, не желающие бежать за музой влюбленную толпою, трансформируются в мальчишек на велосипедах, игнорирующих охваченную счастьем бытия дурнушку; неумение прельщать изысканным убором оборачивается худой рубашонкой, заправленной в трусы, и рассыпанными рыжеватыми колечками кудрей; что же касается „лица необщего выраженья“, то тут, как говорится, без комментариев. Такое практически бурлесное преломление исходного текста находится вполне в русле поэтики „Столбцов“» [Саломатин 2014: 111–112].

не игрушка, / Сломать его едва ли можно вдруг“» [Саломатин 2014: 110].

В «Портрете» почти нет сигналов подобного рода: стихотворение воспринимается как исключительно «классическое», «правильное». Ни сбоек поэтического размера, ни элементов абсурда (вроде шепчущей бабочки в «Уступи мне скворец уголок» или «приделанных» к «выступам нор» зверей в стихотворении «Лебедь в зоопарке»), ни причудливых сочетаний слов, порождающих причудливые образы, наподобие «кусочка цветка» в то же, казалось бы, «классическом» стихотворении «В этой роще березовой», здесь нет. Настораживает разве что семантическая неопределенность стиха «Покрытых мглою неудач». В самом деле, нелегко сказать — что имеет в виду автор, о каких именно неудачах идет речь? На общем кристаллически-ясном фоне читатель, как правило, не замечает странности, семантической «темноватости» этой строки. Не всякий читатель помыслит, что выбор слова здесь, может быть, мотивирован не логической или хотя бы «поэтической» необходимостью, а, как нередко случается в сочинениях графоманов, возникает из потребности завершить «правильной» (точной и при этом не грамматической) рифмой центральное четверостишие «Портрета»: *полуплач — неудач*. Но ведь еще в 1920-е годы Заболоцкий продемонстрировал высокий класс владения поэтическим словом, и версификационная несостоятельность, неудачная (зато с точной рифмой) строка здесь, может быть, намеренно приходится на слова о «мгле неудач», а графоманская или полуграфоманская поэтика является предметом изображения, «портретирования»?⁵

На всех этапах творчества для Заболоцкого был важен Г. С. Сковорода. В тексте «Диалог. Имя ему — Потоп змиин» (1791). Нетленный Дух демонстрирует Душе библейский текст как абсурдный, сама абсурдность которого говорит о его иносказательном характере: «Б и б л и а есть Бог и Змий <...> О, Душа моя! Знай, что Библию читать и ложь ее считать, есть то же. „Насади Г.(осподь) Бог рай во Едеме на востоках“. Вот болтун! Сад насадил в саду» [Сковорода 1912: 508]. Нелепости текста («грубое юродство», по слову Сковороды) призваны провоцировать герменевтические усилия читателя. Если в сакральном

⁵ А. А. Блок писал в дневнике о стихе детской книжки «Стека-Растрепка»: «...форма вполне соответствует содержанию, некоторая „домашность“ стихов <...> или „бедность“ рифм — вовсе не „дилетантизм“, не неумелость, как может показаться с первого взгляда; это — по меньшей мере — органичность, вдохновение автора, а может быть, и сознательное упрощение — тонкость» [Блок 1965: 270].

тексте нелепости противоречат здравому смыслу, то в поэтическом они могут вступать в противоречие с расхожими представлениями о «нормальной» поэтике, о том, каким может и должно быть «хорошее стихотворение». Ироническая дистанция, возникающая при остранении формы, намекает на существование неочевидных смыслов.

«Сделанность» «Портрета» представляется поэтапным, «сокрытым» продолжением работы над адаптацией аналитического метода П. Н. Филонова к искусству поэзии. Филонов учил: «Сделанность — вывод из анализа. <...> Учитывай содержание, анализируй его и давай его во всю силу крепко и остро выявленной формой <...> ...выписывай, вработывай, врисовывай одно в другое. Таким путем ты непременно [достигнешь] в высшей степени правды искусства» [цит. по: Боулт, Мислер 1984: 203, 206, 228].

Аналитический взгляд требует «вработывания»: «странный гибрид» физиологического очерка, Надсона и Баратынского, отзывающийся искренним чувством читателя, можно метафорически уподобить «березе с головой верблюда», которую выращивает Безумный Волк в одноименной поэме — не менее странном гибриде «Фауста» и басни, «Маленьких трагедий» и животного эпоса.

Вернемся, однако, к стихотворению «Портрет».

Для того, чтобы мысленно «вписать» его в историю эволюции метода Заболоцкого, требуется воссоздать ряд контекстов — изобразительных, философских и собственно литературных.

В первую очередь, предметом аналитических процедур стали два портрета — два артефакта, присутствие которых в настоящем детерминировано историческим прошлым. Сопоставление двух портретов — и впечатлений, провоцируемых ими — следует произвести не в параметрах дополненности, но скорее на уровне противопоставления. В стихотворении речь идет именно о портрете А. П. Струйской работы Ф. С. Рокотова — том самом, который экспонируется в залах Третьяковской галереи. Другой, овальный, портрет волею судьбы оказался во владении и распоряжении поэта. В 1948 году Заболоцкий — еще недавно бесправный и немущий заключенный ГУЛАГа — получил квартиру, а литературный заработок (преимущественно, благодаря работе над переводами) позволил ему купить в комиссионном магазине и повесить у себя дома старинный портрет — не Рокотова, но безымянного ныне художника его школы, не Струйской, но ее безвестной современницы. Современные искусствоведы и историки связывают особую спиритуальность, отличающую портреты работы Рокотова от эпигонов и

копировальщиков, со связью художника и его заказчиков с масонством [Григорян 2003].

Из философских контекстов назовем в первую очередь направление мысли, заданное учением Н. Ф. Федорова, «философией общего дела», и труды об искусстве портрета искусствоведов 1920-х годов, связанных с Государственной академией художественных наук — ГАХН.

Федоров придавал искусству портрета большое значение и прямо связывал его с воскрешением, осмыслял его как прообраз грядущего не-метафорического воскрешения. В этом контексте А. П. Струйская, как и неизвестная молодая женщина, изображенная неизвестным художником — представители мира известных и безвестных предков, «для которой нет другого существования, кроме портретного» [Федоров 1997: 185]. (Апелляция к памяти невидимого собеседника во втором четверостишии незаметным образом актуализирует и образ музея, со всеми сопутствующими — научно-воскресительными, по Федорову — коннотациями, и имя его основателя П. М. Третьякова.)

Тогда неслучайным (и не-пейзажным) будет и упоминание о грозе: прекрасные глаза Струйской оживают — начинают «мерцать» со дна души — при приближении грозы. По Федорову, гроза — метеорологическое (электро-термическое) явление, состояние природы, обожествленное праотцами в образе пророка Илии: «Все тела способны приходить в грозовое состояние <...> Вся жизнь вселенной есть непрерывная гроза и буря разной напряженности, потому что сила вселенной есть еще сила нерегулируемая» [Федоров 1995: 245]. Гроза, таким образом, фактически означает *смерть*, но и знак, свидетельствующий о *победе* над ней в будущем.

Этот контекст сообщает стихотворению глобальный смысл и космический масштаб; он делает краткое высказывание по частному поводу и случаю заштрихованным участком подлинно грандиозной, поражающей воображение картины мира. Не только пространство, но и время становятся здесь относительными: для изображенной на портрете женщины собственная смерть — лишь предвосхищение («Предвосхищение смертных мук»), для созерцающего поэта и читателей — историческое прошлое⁶.

⁶ Заболоцкому могло быть известным еще одно изображение А. Г. Струйской — овальный портрет пожилой женщины работы неизвестного акварелиста 1828 года [Бобров 1903: 8, 240]: «...он скупал в букинистических магазинах комплекты «Русской старины» — журнала, в котором до революции публиковались исторические мемуары и документы» [Заболоцкий 2003: 584]. Может быть, незримое присутствие в силовом поле «Пор-



Ф. С. Рокотов. Портрет А. П. Струйской. 1772.
Государственная Третьяковская галерея (Москва)



Неизвестный художник школы Рокотова.
Портрет молодой женщины. <1770-е гг.>
Собственность семьи Заболоцких (Москва)



АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВНА СТРУЙСКАЯ,
УРОЖДЕННАЯ ОЗЕРОВА.
Съ акварельного портрета рисованного въ 1828 году.

Неизвестный художник. Акварельный портрет
Александры Петровны Струйской,
урожденной Озеровой (1754–1840). 1828.
Русская старина. 1903. № 8 (Август.) С. 240.

В 1927 году была напечатана статья искусствоведа А. А. Сидорова о социологии портрета. Годом позже под эгидой ГАХН (ученым секретарем которой был тот же А. А. Сидоров) вышел сборник статей, посвященных искусству портрета, демонстрирующий исключительно высокий уровень как историко-искусствоведческой, так и философско-эстетической рефлексии. «Социологический» подход и частичный переход на язык марксистской эстетики были формами социальной мимикрии, скрывающей совсем иное содержание: «историк искусства А. А. Сидоров» имел «не только масонское посвящение высокого градуса, но и высокие степени в Ордене розенкрейцеров и Ордене тамплиеров» [Никитин 2000: 19]. Сидоров писал о развитии современного европейского портрета из «условного столбовидного намека» на фигуру божества («раннегреческие столбы с шлемами», что могло привлечь особое внимание автора «Столбцов») [Сидоров 1925: 6] и обращал особое внимание на участие в феномене портрета Нового времени такой инстанции как «заказчик или потребитель того определенного помещения, куда назначается портрет» [Сидоров 1925: 14]. А. Г. Цирес анализировал «язык портретного изображения» [Искусство 1928: 86–158], а Н. М. Тарабукин завершал статью анализом приемов, позволявших художникам передать «трепетание живой жизни»: «Скользящая, вибрирующая контрастами светотень, воздушная „дымка“, в которую погружены изображенные формы, мягкая, эластичная манера письма маслом, — все это придавало портрету живой облик» [Искусство 1928: 193].

В 1953 году Заболоцкий создает три стихотворения, поиски истоков которых ведут к наследию Александра Федоровича Мейснера (1865–1922), забытого ныне участника «Вечеров Случевского». Это «Учан-Су» (а вместе с ним и весь цикл «Весна в Мисхоре»), «Ночное гуляние», и — «Портрет», который обретает новые смыслы на фоне двух однотипных произведений прочно забытого к 1950-м годам стихотворца, одно из которых одноименно анализируемому стихотворению. Этот важный контекст не был учтен в конструктивных разборах стихотворения [Григоренко 1992; Vobryk 2013].

Портрет

(Посвящ. М. А. Л.)

Рой безымянных выражений
Изобразил ее портрет.

трета» овального портрета состарившейся красавицы служит, в соответствии с гегелевской триадой, синтезом двух изображений, где тезис — «третьяковский», а антитезис — «домашний» женские портреты.

В нем тонет море отражений:
Забвенье, мысль... и мрак, и свет!..

Взор чистоты и сладострастья,
Взор, отразивший ночь весны!..
В нем недосказанное счастье
И неразгаданные сны.

В нем есть восторг, безмолвно-жгучий,
И беспредметная тоска...
Давно знакомых мне созвучий
В нем блещет каждая строка...

Весь мир ее проник глубоко
В живую тень ее примет.
И небеса от ней далеко,
И на земле ей места нет!
[Мейснер 1902: 25]

Весенний сумрак

Нарушен сон... Но мир весенний
Заря востока не зажгла...
Полуоформленные тени,
Полурассеянная мгла!..

Неуловимых очертаний
Бездушно-мертв и бледен тон;
Как будто, в мраке и тумане,
Здесь первообраз сотворен.

Картины нет, но есть набросок...
Нарушен сон, а жизни нет.
Каких-то песен отголосок
Звучит, как легкий полубред.

Но мрак спадет и солнце взглянет,
И воплотится красота...
И гимн весне и жизни грянет,
И вспыхнут краски и цвета!
[Мейснер 1902: 47]

Ясно, что для знатока и ценителя искусства Рериха, Филонова и Малевича портрет работы Рокотова должен представляться старомодным. Но таковы и стихи принципиально консервативного Мейснера, писавшего в 1907 Блоку: «Почему от стихов новой школы не замечтаешься в пути, под звон колокольчика? Почему не так скоро запомнишь их? <...> Есть стихи прекрасные, но они были бы еще прекраснее, если бы были вдвое проще, вдвое яснее и, пожалуй, вдвое шаблоннее по форме, — вернее, по форме были бы менее оригинальны» [Цит. по: Блок 1982: 103].

В отличие от четырехстрочных стихотворений Мейснера, «Портрет» Заболоцкого состоит из пяти

строф: в переводе на язык раннего периода квадрат («Звезды, розы и квадраты») достраивается до пентакля («На груди пентакль чудесный / Весь в лучах изображен»). Но собственно описанию портрета, как и у Мейснера, посвящено четыре строфы. Вместе с тем, пятнадцатая строфа акцентирует композиционный центр — третью строфу, построенную на точном параллелизме, в котором находит воплощение принцип иконизма: паре глаз соответствуют парные стиховые конструкции.

А. А. Блок писал в 1919 году: «Мейснер — потомок капитана Лебядкина и предок Игоря Северянина: по всякому поводу может сейчас же принять позу, произнести и записать стишок. <...> Многое совсем не бесталанно, но это — не поэзия, а так — русское, бытовое. <...> Мейснер — не поэт, а бытовое явление» [Блок 1935: 337–339].

При «портретировании» характерных особенностей забытой поэтики («качественность» которой признавал и Блок: «Многое не бесталанно...») Заболоцкий придает целому кристаллическую стройность⁷.

Оба стихотворения Мейснера заканчиваются патетическими восклицаниями. «Портрет» Заболоцкого начинается звонкой риторической предпосылкой: «Любите живопись, поэты!», а завершается стихом, исполненным благородного интонационного достоинства: «Ее прекрасные глаза»...

Оценка Блока с большой вероятностью была знакома Заболоцкому: отрицательный отзыв на стихи Мейснера впервые был напечатан в десятом томе «Собрания сочинений», вышедшем в «Издательстве писателей в Ленинграде», где в 1929 году были выпущены «Столбцы». Автором вступительной статьи был В. А. Десницкий — наставник поэта по филологическому образованию. Первая строфа «Портрета» воспроизводит не столько поэтику Мейснера, сколько ее интерпретацию Блоком («...по всякому поводу может сейчас же принять позу, произнести и записать стишок»); изображается риторическая поза, однако ироническая дистанция по отношению к источнику

⁷ Косвенным аргументом в пользу раннего интереса Заболоцкого и поэтов его круга к творчеству Мейснера может служить отчетливая реминисценция в финале стихотворения Н. М. Олейникова «Однажды красавица Вера...» начала 1930-х годов: «Действительно весело было! / Действительно было смешно! / А вьюга за форточкой выла, / И ветер стучался в окно» [Олейников 2000: 95]. Стихотворение Мейснера «Мятели свирепые звуки...» завершала эффектная строфа: «И помню, как сердце кипело, / Немым ожиданьем полно, / И вьюга насмешливо пела, / И призраки бились в окно!..» [Мейснер 1902: 122].

на этой стадии развития художественного метода Заболоцкого фактически неощутима.

Парадоксальность местопребывания героини мейснеровского «Портрета» («И небеса от ней далеко, / И на земле ей места нет!») сближает ее с актуальным для молодого Заболоцкого «Недоноском» Е. А. Баратынского и приобщает к миру лимба, где пребывают души нерожденных и умерших.

Четырехстопный ямб явлен у обоих поэтов на стадии «окоственения» вторичного ритма: 2-я и 4-я стопы неукоснительно ударны. Однако Заболоцкий избавляет стих от случайных, нефункциональных, но нередко встречающихся в ямбах Мейснера спондеев («В нем тонет море отражений», «Весь мир ее проник глубоко») и переакцентуаций («Рой безымянных выражений», «Здесь первообраз сотворен»), как бы «исправляет» и гармонизирует его стих. Пропуски ударений производят впечатление тщательной продуманности, служат интонационной пластике стихотворения.

Мерцающая «половинность» в описании «соединения несоединимого» («полуоформленные тени», «полурассеянная мгла», «легкий полубред») освобождена от произвольности, случайности — в буквально цементирующих 3 и 4 строфы вторых стихах: «Полуулыбка, полуплач» и «Полувосторг, полуспуг».

Формула «...из тьмы былого», перекликающаяся со стихом «Со дна души моей мерцают», в более общем контексте поэзии Заболоцкого напоминает о неоднократно встречающейся, «формульной» же конструкции «Из тьмы лесов...», эффект которой, как показал В. В. Мароши, состоит в необходимости продолжения, восполнения хрестоматийной пушкинской строки: «Из тьмы лесов, *из топи блат*» [Мароши 20013: 124–137]. Такое восполнение устанавливает незримую и неосознаваемую (наподобие магических связей-«раппортов») связь между текстом и его создателем — поэтом Заболоцким (до 1925 года — Заболотским), в родовом имени которого заключена сема *болото (блато)*⁸. А. Г. Струйская была супругой поэта, имя которого связано не только с репутацией семейного тирана, принесшего в жертву сомнительному поэтическому творчеству благополучие близких (незаслуженной или не вполне заслуженной; см.: [Попов 2011]), но и с эпиграмматической эпитафией Г. Р. Державина «На известного стихотворца» (в другой редакции — «К портрету г-на Струйского»):

Средь мшистого сего и влажного толь грота,
Пожалуй, мне скажи, могила эта чья?
— Поэт тут погребен: по имени струя,
А по стихам — болото
[Державин 1866: 497].

Эти отдаленные контексты и тончайшие автобиографические намеки (ср. стихотворение Заболоцкого «Жена» 1948 года) свидетельствуют о развитии и усложнении приемов тайнописи, присутствующих как в ранних, так и в поздних стихах Заболоцкого. Скрытый приемами «гладкописи» анализ распространяется здесь как на уровень микроэлементов текста, там и на значительно более масштабные культурные, философские и семиотические конфигурации, часть которых еще ожидает опознания и интерпретации.

Согласно воспоминания Н. А. Роскиной, Заболоцкий сказал однажды: «Самое приятное о моих стихах я слышал от Галкина. Он мне сказал: „В ваших стихах есть что-то таинственное“» [Роскина 1980: 94].

ЛИТЕРАТУРА

- Бобров Е. А. Семейная хроника рода Струйских в связи с биографией поэта А. И. Полежаева // Русская старина. 1903. № 8. С. 265–280; № 9. С. 481–496.
- Блок А. А. Собрание сочинений: [В 12 т.] Т. 10: Литературная критика 1903–1921: Статьи. Рецензии. Отчеты, отзывы. Письма в редакцию. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1935. — 359 с.
- Блок А. А. Записные книжки 1901–1921. М.: Художественная литература, 1965. — 664 с.
- [Блок А. А.] Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 4 кн. Кн. 3. М.: Наука, 1982. — 862 с.
- Боулт Дж. Э., Мислер Н. Филонов. Аналитическое искусство. М.: Советский художник, 1984. — 248 с.
- Гинзбург Л. Я. Заболоцкий двадцатых годов // Воспоминания о Заболоцком / изд. 2-е, доп.; сост. Е. В. Заболоцкая, А. В. Македонов и Н. Н. Заболоцкий. М.: Советский писатель, 1984. С. 145–156.
- Григоренко В. А. Два портрета (Стихотворение Н. Заболоцкого и портрет А. П. Струйской кисти Рокотова) // Русский язык в школе. 1992. № 3/4. С. 3–6.
- Григорян И. И. Рокотов и масонство // Преподавание истории в школе. 2003. № 8. С. 2–9.
- [Державин Г. Р.] Сочинения Г. Р. Державина, с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб.: Издание Императорской Академии Наук, 1866. — 784 с.
- Заболоцкий Н. А. Утро; Лесное озеро; Портрет; Читая стихи; О красоте человеческих лиц. Стихи // Новый мир. 1956. № 6. С. 133–135.

⁸ В цитируемом выше сочинении Г. С. Сковороды иронически упоминается «философский, все *блато* европейское преобразующий в *злато*, камень» [Сковорода 1912: 508; курсив мой — И. Л.].

Заболоцкий Н. Н. Об отце и о нашей жизни // Воспоминания о Заболоцком / изд. 2-е, доп.; сост. Е. В. Заболоцкая, А. В. Македонов и Н. Н. Заболоцкий. М.: Советский писатель, 1984. С. 240–272.

Заболоцкий Н. Н. Жизнь Н. А. Заболоцкого / изд. 2-е, дораб. СПб.: Logos, 2003. — 664 с.

Искусство портрета: Сб. статей Н. И. Жинкина, А. Г. Габричевского, Б. В. Шапошникова, А. Г. Циреса, Н. М. Тарабукина. Труды ГАХН. Философское отделение. Вып. 3: Сборник комиссии по изучению философии искусства / под ред. А. Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1928. — 192 с.

Лебедев А. В. Ф. С. Рокотов (Этюды для монографии). М.: Государственная Третьяковская Галерея, 1941. — 94 с.

Лошилов И. Е. «Некрасивая девочка» Н. А. Заболоцкого: функция лексической цитаты // Русский язык в школе. 2008. № 3. С. 46–51.

Марков В. Ф. Можно ли получать удовольствие от плохих стихов, или О русском «Чучеле совы» // Марков В. Ф. О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное. СПб.: Издательство Чернышева, 1994. С. 278–291.

Мароши В. В. Имя автора в русской литературе: поэтическая семантика, прагматика, этимология: В 3 ч. Ч. 1. Семантика и прагматика имени автора в литературе и тексте. Новосибирск: Издательство НГПУ, 2013. — 201 с.

Мейснер А. Ф. Стихотворения 1890–1901 / изд. 2-е. СПб.: Типо-литография В. В. Комарова, 1902. — 208 с.

Никитин А. Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры Советской России. Исследования и материалы. М.: Аграф, 2000. — 210 с.

Олейников Н. М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000 (Сер. «Новая Библиотека поэта»). — 272 с.

Парнис А. Е. Блок и Маяковский — 30 октября 1916 года: Реконструкция одной встречи // Но-

во-Басманная, 19. М.: Художественная литература. С. 599–632.

Попов В. Н. Н. Е. Струйский и проблема литературной репутации. Дисс. на соиск. ученой степени кандидата филологических наук. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2011. — 188 с.

Пурин А. А. Метаморфозы гармонии: Заболоцкий // Волга. 1994. № 3-4. С. 142–151.

Роскина Н. А. Николай Заболоцкий // Роскина Н. А. Четыре главы. Из литературных воспоминаний. Paris: YMCA-Press, 1980. С. 61–98.

Саломатин А. В. Выражение поэтического кредо в стихах позднего Н. Заболоцкого // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. 2014. Т. 156. Кн. 2. С. 106–114.

Сидоров А. А. Портрет как проблема социологии искусства (Опыт проблемологического анализа) // Искусство. 1927. Кн. 2–3. С. 5–15.

[*Сковорода Г. С.*] Собрание сочинений Г. С. Сковороды. С биографией Г. С. Сковороды М. И. Ковалинского, с заметками и примечаниями В. Бонч-Бруевича. Т. 1. СПб.: Типография Б. М. Вольфа, 1912. — 544 с.

Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Традиция, 1995. — 544 с.

Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1997. — 634 с.

Вобрук Р. Несколько замечаний о том, как поэты пишут портреты. На примере «Портрета» Николая Заболоцкого // «Вечно светит лишь сердце поэта...»: Сборник статей, посвященный 110-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого / сост. Т. В. Игошева, И. Е. Лошилов. М.: Азбуковник, 2013. С. 150–159.

Faryno J. Дешифровка, или Очерк экспликативной поэтики авангарда // Russian Literature. 1989. XXVI-I. Amsterdam, 1989. P. 1–67.

ДАнные об авторе

Лошилов Игорь Евгеньевич — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института Филологии СО РАН, доцент кафедры русской литературы и теории литературы ФГБОУ ВПО НГПУ Институт филологии, массовой информации и психологии.

Адрес: 630090 Новосибирск, ул. Академика Николаева, 8

Эл. почта: loshch@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

Loshchilov Igor Evgenievich is a Candidate of Philology, Main Researcher of Institute of Philology of the SB RAS, Assistant Professor of Russian Literature and Theory of Literature Department in Institute of Philology, mass communication and psychology in NSPU.

Мотив преображения в лирической книге М. Степановой «Физиология и малая история» (2005)¹

Л. Д. Гутрина
Екатеринбург, Россия

Аннотация. Исследуются мотивы перехода, преображения, структурирующие лирическую книгу М. Степановой «Физиология и малая история»; рассмотрены переходы архитектурного в телесное, живого в неживое, монументального в частное и другие. Прослеживаются интертекстуальные взаимодействия с поэзией О. Э. Мандельштама. Выявляется многогранность лирического субъекта книги М. Степановой.

Ключевые слова: Современная поэзия, современная женская поэзия, лирическая книга как целостность, мотивная структура книги, М. Степанова, лирическая героиня современной поэзии.

L. D. GUTRINA. *Transfiguration motif in M. Stepanova's lyrical book «Physiology and small story»*

Abstract. The article discusses the main lines of genre interaction within a single text, forming intrigue for readers during a literature lesson: authorial genre designations that contain a compound of genres; analysis of text, incorporated from other genres or references to other genre tradition; contamination of genres within a single text; a mismatch between the classification or authorial designation of a genre and genre horizon of the reader's expectations.

Keywords: modern poetry, modern women's poetry, lyrical book as integrity, motivic structure of the book, M. Stepanova, lyrical hero of modern poetry.

Поле исследований творчества М. Степановой огромно и широко, поскольку глубок и разнообразен сам поэтический материал. В осознание специфики художественной оптики Степановой внесли вклад Д. Бак, Е. Вежлян, Б. Дубин, А. Житенев, И. Кукулин, М. Липовецкий, Л. Панн, И. Плеханова, В. Шубинский и другие. Жанровое, родовое, стилевое мышление поэтессы — объект постоянного внимания современной критики.

«Физиология и малая история» (2005) — пятая по счету книга поэтессы. Её название трактовалось и объяснялось многократно. Е. Вежлян комментирует его, подчеркивая метаморфичность «физиологии» и «малой истории»: «Каждое тело метафорически замещает все тела, или, иначе — все человечество, а малая история — история персонального опыта — замещает большую, включая и ее космическое измерение» [Вежлян 2012]. А. Кузнецова видит в двух компонентах названия соперников-врагов: «Жизнь — малая история. Любовь — физиология...» [Кузнецова 2006]. Д. Бак, комментируя название книги М. Степановой, подчеркивает диалектику внешнего и внутреннего, частного и публичного: «Заглавие лучшей, на мой взгляд, книги Марии Степановой „Физиология и малая история“ содержит сложную, но ясную и смелую метафору. Как наряду с большой историей существует малая, основанная не на учебниках, но на личных впечатлениях обычного человека, так и рядом с „большой“ наукой физиологией, с внешней точки зрения описывающей законы функционирования человеческого организма, существует и „малая физиология“, данная отдельному человеку в непосредственном ощущении, как бы изнутри» [Бак 2010]. Так или иначе, но рецензенты фиксируют в качестве предмета разговора в книге частную человеческую историю в связи с неостановимым потоком большой жизни. Сошлемся в

¹ Статья выполнена в рамках проекта «Книга стихов как культурный феномен России и Беларуси», грант РГНФ-БРФФИ № 13-24-01001.

связи с этим на меткое суждение В. Шубинского о М. Степановой: «Поэт настраивает одновременно два плана — непосредственно-вещный, зрительно-обонятельно-тактильный (стекло для близи) и жизненно-пространственно-социальный (стекло для дали)» [Шубинский 2006].

Рассмотрим семантику образов тела, «физиологии» в книге.

События частной жизни героини книги М. Степановой связаны для неё с несколькими топосами: это еврейское кладбище в Германии, могила Бродского в Италии, умирающая усадьба в Быково под Москвой, тир в парке «Сокольники», сгоревший Манеж и разрушенная гостиница «Москва». Данным топосам посвящены в книге отдельные стихотворения. Обращает на себя внимание единообразие в их описании. Во-первых, несложно заметить, что подавляющее большинство топосов связано с ситуацией смерти (менее явно, пожалуй, это воплощено в цикле стихотворений о тире в Сокольниках).

Во-вторых, описывая архитектурную составляющую перечисленных топосов, М. Степанова использует *антропоморфную метафорику*. Об описании внешнего по отношению к лирической героине мира как тела писала Е. Вежлян [Вежлян 2012].

В стихотворении «Воздух-воздух» представлен разговор разрушенной в 2004 году гостиницы «Москва» и влюбленного в неё сгоревшего Манежа.

Быть **широколобою** серой коробкой
С витринами винными на **щеках**,
Остаться как в юбке короткой и кроткой
В продольных рекламных щитах.
Спускать по ступеням **ковры-языки**,
Мичуринской вазой террасу надставя,
С трехпалубной люстрой **играть** в казаки,
С кремлевской стеною **играть** в поддавки,
Подмигивать дальней заставе (49)².

В стихотворении «Балюстрада в Быково» героиня описывает зарастающую и запустевшую старинную усадьбу в Подмоскowie (Раменский р-н, с. Быково, бывшее Марьино). Балкон усадебного особняка поддерживается четырьмя женскими скульптурами-кариатидами. Особенный же восторг героини Степановой вызывает лестница — балюстрада Владимирской церкви, в которой, и это важно, существуют два храма — Христорожественский и в честь Владимирской иконы Божией Матери.

Но балюстрада-эстрада, с какою
Хочется *сделать*, одну не оставить!
Пообнимать, как подушку рукою.
Или *собой*, как *скульптурой*, *заставить*.

.....

Славы желаю!
Способ придумаю
Быть или ведомой
Или ведомою,
Словно девица — натурой,
Падшею архитектурой (59).

В данном фрагменте кариатиды усадебного дома и балюстрада церкви объединены в единый зрительный образ «падшей архитектуры», с которой отождествляет себя лирическая героиня. Именно она сводит воедино античных кариатид и православный храм, оказывается каналом перетекания телесного в бесплотное, старинного в современное, человеческого в архитектурное, и наоборот.

Образ архитектуры, с которой жаждет слиться героиня стихотворения, — в данном случае, балюстрада — графически входит в стихотворение Степановой. Начиная со строк «Чтобы её и меня поминали вдвоем», стихотворение строится как черед двестишый, первая строка каждого из которых — синтаксически единообразно выраженное намерение героини, а вторая — пояснение/уточнение, данное в скобках:

Чтобы её и меня поминали вдвоем,
(Словно поп-группу, автографы же не даем).
Чтобы её и меня совмещали в тетради
(пушкин-у-моря, степанова-на-балюстраде)...
(59).

Сам знак скобок в данном случае семантически нагружен, поскольку балюстрада в Быково зрительно являет собою скобки, о чем Степанова говорит в стихотворении прямо: «Чтобы она была скобкой, в которой живу...». Подобное построение текста стихотворения свидетельствует об осуществлении на глазах читателя амбициозного проекта — «Славы желаю!», который героиня провозглашает со сцены балюстрада-эстрада; о становлении поэта-архитектора, призвавшего в отцы-учителя создателя церкви в Быково — В. И. Баженова.

Аналогия между героиней и кариатидой, слияние героини и балюстрады в единый образ поддерживается изображением поверженной скульптуры Аполлона Бельведерского на обложке книги: по наблюдению Лили Панн, Аполлон дан в несвойственном колористическом решении: «Сквозь **по-красневшего** Аполлона на обложке „Физиологии и

² Стихотворения М. Степановой цитируются по изданию: [Степанова 2005]. Номер страницы указан в скобках после цитаты.

малой истории“ видимо пробивается тот „красный свет“, откуда человек рождается на свет белый и куда русская поэзия заглядывала редко, удовлетворяя свое любопытство к загадкам мироздания по ту сторону *тела*» [Панн 2006]. Если героиня Степановой хочет стать каменным изваянием, архитектурным творением, то мраморная скульптура уже стала живой плотью.

Понять назначение перекодировок органического и архитектурного помогает сопоставление с мандельштамовскими стихотворениями периода «Камня», в которых подобная образность была принципиальной:

И распластался храм Господень,
Как легкий крестовик-паук...
И храма маленькое тело
Одушевленное стократ...
[Мандельштам 1995: 118]

...И радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.
[Мандельштам 1995: 107]

Смысл таких уподоблений в «Камне» состоял, в частности, в желании подчеркнуть укорененность культуры в природе, её онтологический статус. Роль подобных перекодировок у Степановой — иная. Героиня книги ведет размышления о конечности земной, телесной жизни человека, каковая является для человека его частной историей. Официальная же история выражает себя в прочном, каменном, кристаллизуется, «окаменеивает» в официальных версиях, которые довольно сложно ломаются. С другой стороны, сходство архитектурных сооружений, выбранных Степановой, и людей подчеркивает общую их конечность, подверженность гибели. Наконец, архитектурная образность позволяет Степановой акцентировать значимую для неё *ситуацию перехода, изменения* — не случайно в названии книги использовано слово «физиология», которое сама М. Степанова комментирует в начале книги: «Физиология, греч., наука, занимающаяся изучением различных процессов, происходящих в живых телах и организмах» [Степанова 2005: 5]. В. Шубинский справедливо отметил, что «...главный нерв этих стихов... в предчувствии странного и драматичного **преображения** вещного и телесного, неживого и живого мира» [Шубинский 2006].

Кроме метаморфозы «Тело — Строение», в книге Степановой значимой оказывается метаморфиче-

ское превращение Тела в механизм, предприятие, завод.

Тело в книге Степановой представлено через анатомические подробности, это система органов движения-дыхания-выделения-зрения-кровотворения и т. д. Здесь есть и «кожный слой», и «пленка жировая», «слоистые и твердые волокна», «лейкоциты» и т. д. «Я» героини пристально наблюдает за телом, фиксирует патологические изменения (особенно ярко это воплощается в стихотворении «Синяк») и ведет с ним уважительную беседу. Но «Я» вполне способно оставить тело без своего присутствия:

Вы ж, от темечка и до пятки,
Позвонки, перепонки, прядки...
Побывайте-ка одиноки:
Нос в подушку, в подвеки очи,
Ноги в стороны, руки в боки.

В этом случае тело становится подобием предприятия, лагеря, учреждения, «завода плоти»:

Я, свернувшееся в кулак.
Тела спяща ночной ГУЛАГ (14).

«Я»/душа придает человеку индивидуальность. Героиня стихотворения Степановой «Желание быть ребром» говорит об отказе от индивидуальности. В стихотворении угадывается мандельштамовский сюжет возвращения в добытие — один из значимых в «Камне» (на прямое отношение данного текста к лирике О. Мандельштама свидетельствует прямая отсылка — строка «В непреложный прижизненный дом»); герой Мандельштама, ощущающий в себе силы к поэтическому творчеству, пораженный прелестью и гармонией окружающего, запрещает себе высказаться, чтоб не нарушить установившегося в мире равновесия, — его стихи остаются нерожденными, возвращаются в добытие:

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!
[Мандельштам 1995: 94]

В стихотворении Степановой лирическое «Я» принадлежит женщине, которая, зная, что в своей «большой истории» она была «ребром Адама», решает вернуться к состоянию ребра;

Я отказываюсь от прав
На рукав и другой рукав.
Я отказываюсь от лев
На сомнение, мнение, гнев.
Я отказываюсь от речь.
Я откалываюсь от плеч,
От лица, пальтеца и бра
Ради должности се — ребра (53).

Героиня Степановой предпочитает раствориться в Адаме, утратив индивидуальность, становясь материей его тела:

Я хочу участвовать в работе
Лейкоцитов или электронов,
Быть ударник на заводе плоти,
Быть набойщик всех её патронов,
Отвечать за состоянье ткани,
Как фабричная ивановская Таня,
Все приданое — из двух косичек.
Выдавать тебе сатин и ситчик (54).

Говорится ли здесь о крайней степени самоотречения ради любви к мужчине, педалирует ли Степанова стандартную гендерную роль сходящей с ума от любви женщины, готовой быть на втором месте — в должности не золота, но «се — ребра»? Сложно сказать. С точки зрения Е. Вежлян, поэзия Степановой всегда иронична: «Надо всем царит собственная „степановская“ интонация — жесткая, какая-то иронично-торжественная. Лирическую субъективность разьедает испытующий взгляд со стороны» [Вежлян 2012]. И хоть развернутый «анатомический» контекст высказывания свидетельствует о том, что героиня искренне желает стать плотью от плоти любимого, контекст «советской передовицы» («хочу участвовать, быть ударник на заводе, быть набойщик») в сочетании с грамматическими вольностями в написании устойчивых оборотов («быть ударник», к примеру) — рождает сомнения в гендерной стереотипности героини Степановой. Речь идет о расширении границ жизни — Степанова говорит не столько о телесном опыте и опыте чувств и мыслей, но и об опыте существования вне человеческой телесности — как части органического и даже неорганического мира, ей крайне важно состояние перехода, движения куда бы то ни было.

Но не только тело может представлять в оптике Степановой механизмом, машиной, предприятием — **подобные метаморфозы могут происходить и с Я/душой**, — тем, что остается после исчезновения физиологии. Так, в стихотворении «Сезон 04/05» изображается уход человека с лица земли: он

уподоблен скоростной ракете, смерть соотнесена с буквальным вознесением над земной жизнью:

Собираюсь брать мировой рекорд
Природе наперекорд:

Отрываясь от ближних, пуговиц и крючков.
Вертикальная, без сигарет и вне очков,
Всяких внешних примет лишима
До состояния дыма:

Белый еврей муженского пола.
Возраста роста среднего...
Лобовое доведено до блеска.
Не шалит невидимая *подвеска*.
Бок трепещет. Живот прикрыт.
И пора на парад, парад.
И *по креслам* трепет желанья
При включении зажигания (73).

Смерть преобразует человека, лишает его примет, значимых для социума, — национальности, пола, цвета кожи. Героиня Степановой балансирует на границе тела и духа, жизни и смерти, полов, национальностей. Сближение посредством «производственной» метафоры тела и души приводит к их сближению, отождествлению. Существование в книге стихотворений, в которых тело и душа противопоставляются, и стихотворений, пронизанных «производственной метафорой», приводят к напряженным семантическим отношениям между понятиями тела и души, свидетельствуют о существовании «коридоров», «шлюзов», по которым происходит перетекание душевной и телесной энергий.

Идея вознесения-воскресения человека после смерти подчеркнута и в стихотворении «Утро субботы, утро воскресенья»:

Лежим поперечно кровати,
Пустые сосуд,
Сознав, что не надо вставати,
И так унесут...

И как паровозы на ветер — пол-порции дыма,
В мельчайшее зеркальце, бьющееся невидимо
У старческих губ, проверяя кондицию, —
Свою выдыхаю петицию:

Последнего воздуха маленький груз
...
Отдам дорогому заводу.
Сама же иду на свободу.

На волю, на вы. Отрясая печати,
Иду воскресенье как мышцы качати;

Как нефть из промасленной почвы —
Из впредь неотвеченной почты (68–69).

Телесное у Степановой, как говорилось выше, выступает как процессуальность. Чаще всего Степанову интересует движение от бытия, цветения к *небытию-исчезновению*. Для Степановой, по всей видимости, эта тема инвариантная. М. Н. Липовецкий в связи с книгой М. Степановой «Проза Ивана Сидорова» (2008) отметил «постоянное, напряженное, привычное, а оттого автоматизированное соседство со смертью», свойственное художественному миру и эмоциональной палитре произведения [Липовецкий 2008]. В «Физиологии и малой истории», опубликованной тремя годами ранее, смерть осмысливается в следующих ракурсах.

В некоторых стихотворениях *прогнозируется полное исчезновение человека как вида*. В стихотворении «Женская раздевалка клуба «Планета фитнес» героиня, пришедшая в бассейн, созерцает подобных ей обнаженных — и заключает:

Нужно, как виды вин и сорта куропаток,
То ли классифици, то ли полюбопы:
Вот пластины ключиц, вот паруса лопаток.
Нужно занести в реестр каждый подъем стопы.

Скоро таких не станет. Скоро доставят смену.
Здесь перетянут бархат, там перестроят сцену,
На сочетанье кости, кожи и черных кос
Будут дивиться гости, не пряча слез (27).

Во втором стихотворении цикла «Сезон 04\05» устами героини (текст стихотворения закавычен) говорится о новом типе живых существ:

Шпильки вшиваются прямо в пяду.
Темной лошадкой гуляй цокоча —
с пальмовой лапой на месте плеча,
Крупной клубникой, растущей во рту...
Кто черноброва — красуется, выйдя из душа,
Кожным покрытием из бровового плюша,
Доступного, из базовой коллекции,
теперь пригодной для любой комплектции (75).

Возможно, интуиции Степановой здесь направлены на современную технократию, роботизацию, смещающую человека на периферию. Но, вероятнее всего, Степанова предполагает и контрастный, по сравнению, с воскресением-вознесением человека из первой части того же цикла, путь, а именно — современный вариант нисхождения «по лестнице Ламарка»; кто-то природе «наперекорд» преодолевает границы земного притяжения и земной жизни, а кто-то сознательно соглашается на «реклам лежачие зеркала» — страницы гламурного журна-

ла, оставляющего от человека лишь оболочку, его «роговую мантию», если пользоваться словами Мандельштама.

В начальном и финальном стихотворениях книги героиня декларирует собственную позицию в ситуации неизбежной смерти как необходимость «стоять на часах».

Открывается книга стихотворением «Чемпионат Европы по футболу». Хотя чемпионат мира в 2004 году проходил в Португалии, героиня говорит о своем пребывании «в день июньского солнцестояния.. в Германии»: упоминание этой даты вносит в стихотворение контекст большой истории — истории Второй мировой войны, и тогда слова Степановой о цыгане, индусе, раскосом мальчишке, которые «обозначаются номерами», воспринимаются в зловещем ореоле: названы те, кто не соответствует стандартам арийской расы, кто мог стать номером в гетто и концентрационном лагере. Одно из значимых для книги стихотворений «Женская раздевалка клуба «Планета фитнес» также в определенный момент звучит устрашающе. Описывая помещения бассейна, Степанова говорит:

Этот столб водяной может стать ледяной,
Разум заразой, и воздух газом,
Голубки-любки сомкнутою стеной
Замаршируют по лабазам
И дверь, что открывалась на плавательный куб,
Откроется на малость, как zipper на боку,
И выступим из тряпок, коронок и часов,
Из соположных тряпок, ногтей и голосов (28).

Упоминание газа, коронок, ледяной воды напоминают о фашистских зверствах, о продуманном уничтожении физиологии [Арлаускайте 2005].

Вторая часть стихотворения «Чемпионат Европы по футболу» противопоставлена первой: во второй «европ таинственная карта» меняется из-за войны, а в первой части — по результатам чемпионата мира по футболу: победительницей оказывается «Бело-синяя Греция»; во второй части под номерами понимаются узники концлагерей, а в первой — игроки футбольной команды. И тогда высказывание лирической героини:

Цыган, просящий на опохмелку,
Индус, торгующий серебрами,
Раскосый мальчишка, кормящий белку,
Обозначаются номерами,

В каких — без смысла — произнесенье
Моя забота о всех-спасенье....

Я все номера таскаю во рту,
Я сплуну в ладонь и вновь перечту:
Двенадцатый, надцатый, пятый,
Двадцатый, двадцатый, двадцатый! (9, 11) —

воспринимается как молитва обо всех живущих и уничтоженных, ушедших, молитва о мученически убитых в годы Второй мировой.

В последнем стихотворении книги — «Автобусная остановка Еврейское кладбище...» — героиня несколько раз подчеркивает, что земля, на которой она находится, — мертвее мертвого: «Нету места живого на мертвой земле...», «нету места живого...». Вопрос, который много раз вариативно повторен в тексте, — «Хорошо ли тому, кто на свет извлечен?»; иными словами: а стоит ли родиться для смерти? Степанова дает положительный ответ на этот вопрос, указывая на существование «секретного места», у которого её героиня «стоит на часах»:

Покупая сегодняшние кренделя,
Велогонные пересекая поля,
Каждый грузчик, любая невеста —
В сфере действия этого места —

Я стою у него часовым на часах
На незримых руках, на земных небесах,
На кладбище, где вечные роды:
Встречи-проводы новой природы (82).

Назвать точно это секретное место невозможно, но ясно, что миссия героини торжественная, жизнеохранительная, связанная с ситуацией рождения новой породы человека — то есть его воскресением; имя поэтессы (Мария), неоднократно упоминаемые в тексте церкви в честь Богородицы (церковь в честь Владимирской иконы Божьей Матери), прежнее название села Быково (Марьино), упоминание Вюрцберга, в котором есть часовня святой девы Марии — заставляют предположить, что один из ликов женского Я, моделируемый в книге, — лик Богородицы. По некоторым источникам, она была одной из свидетельниц воскресения Христа. Вероятнее всего, Степанова подразумевает под тайным местом саму возможность перехода, перетекания одного в другое — монументального в частное, большого в малое, живого в неживое (и наоборот), ситуацию постоянного воскресения, которую она воспринимает как внутренне присущую жизни.

Лирический субъект книги Марии Степановой также пребывает в ситуации перехода-перетекания: то это представительница своей семьи, то пра-женщина, стремящаяся вернуться в состояние адамова ребра и одновременно иронизирующая над этим; то

она амбициозно и демонстративно приближается по миссии к Богородице с её заботой «о-всех-спасенье», то жаждет славы на поприще современной поэзии, подчеркивает, что она современная женщина-интеллектуалка, провидящая в событиях сегодняшнего дня прообразы событий большой истории; эгоцентризм и самолюбование героини сосуществуют с осознанием себя частью «мы», которое мыслится как человечество, обреченное уходу.

Поэзия Марии Степановой стоит в стороне от той ветви женской поэзии, которая сосредоточена на утверждении стандартного набора гендерных ролей — матери, любовницы, жены; её героиня, хоть и сосредоточена на телесном, видит в теле не механизм любви и не барометр возрастных изменений. Телесная, и порой эротическая образность, в поэзии Степановой выступают способом высказаться по поводу социального насилия, исторических травм, личной и общественной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

Арлаускайте Н. Частная экономика. Рец. на кн.: Степанова М. Физиология и малая история. М.: прагматика культуры, 2005 // НЛЮ. 2005. № 76. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/76/ar20.html> (дата обращения 30.09.2014).

Бак Д. Сто поэтов начала столетия. О поэзии Д. Быкова и М. Степановой // Октябрь. 2010. № 3. URL: <http://www.stihi.ru/2012/02/28/8675> (дата обращения 30.09.2014).

Вежлян Е. Метафизика тела и хора (Заметки о творческой эволюции поэта Марии Степановой // Знамя. 2012. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/5/ve20.html> (дата обращения 30.09.2014).

Житенев А. «Что же делать с новоявленным знанием?». Рец. на кн.: М. Степанова. Киреевский. — СПб.: Пушкинский фонд, 2012. — 64 с. // Новое литературное обозрение. 2012. № 118. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/118/z30.html> (дата обращения 30.09.2014).

Кузнецова А. Любовный эпос, или Физиологическая лирика. Арион. 2006. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/2/ku27.html> (дата обращения 30.09.2014).

Кукулин И. Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка. О русской поэзии 1990-х годов // Новое литературное обозрение. 2002. № 53. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/kuklin-aktualnyi-russkiy-poet/> (дата обращения 30.09.2014).

Кукулин И. Двадцать лет пения без аккомпанемента. Взлет и превращения женской инновативной поэзии в постсоветской России // Имидж, диалог, эксперимент — поля современной русской поэзии: Image, Dialog, Experiment — Felder der russischen Gegenwartsdichtung / Отв. ред. Хенрике Шталь, Марион Рутц; Hrsgn. von Henrieke Stahl, MarionRutz. — Munchen; Belin; Washington / D.C.: Verlag Otto Sagner, 2013. С. 117–151.

Кукулин И. «Создать человека, пока ты не человек...» Заметки о русской поэзии 2000-х // Новый мир. 2010. № 1. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/ku11.html (дата обращения: 10.10.2014).

Липовецкий М. Родина-жуть (Рец. на кн.: Степанова М. «Проза Ивана Сидорова») // Новый мир.

2008. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li18.html> (дата обращения 30.09.2014).

Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995. — 720 с.

Панн Л. Метафизиология Марии Степановой // Новый мир. 2006. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/5/ve20.html> (дата обращения 30.09.2014).

Степанова М. Физиология и малая история. М.: Прагматика культуры, 2005. — 88 с.

Шубинский В. Сила выдоха. Мария Степанова. Физиология и малая история. 2005 // Знамя. 2006. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/2/sh15.html> (дата обращения 30.09.2014).

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Гутрина Лилия Дмитриевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Эл. почта: gutrina@bk.ru

ABOUT THE AUTHOR

Liliya Dmitrievna Gutrina is a Candidate of Philology, Docent of the Department of Literature and Methods of Teaching of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

УДК 821.161.1-1 (Цветаева М.) ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,45

Стихотворение М. Цветаевой «Об ушедших, отошедших»: трансформация молитвенного канона

О. А. Скрипова
Екатеринбург, Россия

Аннотация. В статье рассматривается трансформация жанра молитвы в стихотворении, которое входит в единственную книгу гражданской лирики М. Цветаевой «Лебединый стан», ведётся анализ ритмо-мелодической организации, создающей интонацию плача, выявляются особенности цветаевской мифопоэтики.

Ключевые слова: М. Цветаева, жанр молитвы, эмоциональный тон, лирический герой, лирическая книга, «Лебединый стан».

O. A. SKRIPOVA. *M. Tsvetayeva's poem "Ob ushedshikh, otoshedshikh": transformation of the prayer canon*

Abstract. The article considers a transformation of the prayer genre in the poem from the only M. Tsvetayeva's book of civil lyrics "Lebedinyi stan". The rhythm-melodic composition creating the weeping intonation is analyzed, and the peculiarities of Tsvetayeva's mytho-poetry are revealed.

Keywords: M. Tsvetayeva, prayer genre, emotional tone, protagonist, lyric book, "Lebedinyi stan".

Жанр молитвы занимает значительное место в творчестве Марины Цветаевой. Так, в поле зрения исследователей постоянно попадает стихотворение «Молитва» (1909) как первый литературный и жизненный манифест поэта, анализируется влияние псалтырной поэтики на творчество Цветаевой¹. А. Козлова подчёркивает, что «молитвенная лирика Цветаевой менее всего ориентирована на религиозную и литературную традицию молитвословия. Это потребность автора, индивидуальный опыт и эксперимент» [Козлова 2006: 385]. Попытаемся проследить, как трансформируется жанр молитвы в стихотворении «Об ушедших, отошедших» (1920), которое входит в единственную книгу гражданской лирики Цветаевой «Лебединый стан».

«Молитва — сакральный жанр, восходящий к древнейшей гимнической традиции» [Ермоленко 1996: 110]. Форму обращения к высшему божественному началу с хвалой-просьбой можно признать древнейшим сюжетным архетипом, стремящимся к сакральному наполнению. Молитва определяется как «установленный текст, читаемый при обращении к Богу, к святым», и как «обращение верующих с просьбами к Богу, к святым» [Ожегов 1992: 371]. Они разделяются на «просительные, благодарственные и славословия. Первые (просительные) — молитвы в собственном смысле» [Христианство 1995: 127]. Е. Рогачевская анализирует функциональные возможности молитвенного канона, где в уравновешенной композиции равномерно сочетаются исповедальная, просительная, хвалебная и благодарственная части. По наблюдению исследователь-

¹ См. : *Осипов С.* Влияние псалтырной поэтики на творчество Марины Цветаевой. Лирика Марины Цветаевой: XIII Международная научно-тематическая конференция. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. С. 379–385.

ницы, при переходе из богослужебной практики в сферу поэтического творчества молитва сохраняет жанровое своеобразие за счет абсолютизации двух основных черт: обращения и прошения: «Таким образом, жанровое определение литературной молитвы практически совпадает со словарным значением этого слова, где преобладающей является сема прошения» [Рогачевская 1993: 72–73]. Обращение и просьбу как структурно-тематические составляющие архетипной формы отмечают многие исследователи. Стихотворная молитва неизбежно входит в двойной пласт взаимодействий с религиозной (магической, мистической) и поэтической (литературной) парадигмами, что позволяет поставить вопрос об авторской интерпретации канонической мировоззренческой модели. Э. Афанасьева подчёркивает органичность молитвенного дискурса для русской культуры, это неотъемлемая часть русского самосознания, причём молитва чувствительна к любым катаклизмам мирового и личного масштаба, «индивидуально-авторские особенности освоения молитвенного слова концентрируют в себе эстетические, философские, духовные акценты времени в их художественном преломлении и этапы духовно-творческой эволюции писателей» [Афанасьева, 2000].

Жанр молитвы особо актуализируется в Цветаевской книге «Лебединый стан», где добровольческое движение проецируется на христианский миф, где сам лирический субъект переживает личные и все-русские потрясения, пытается найти духовную опору в «вихрях войн». Революция и Бог в сознании поэта оказываются рядом: «Надо в Революции многое запереть на ключ: всё, кроме сундуков! И, заперев... молча и мужественно вручить этот ключ — Богу» [Цветаева 1995: 517].

В «Лебедином стане» жанр и мотив молитвы присутствует на всех этапах метасюжета книги. Стихотворению «Об ушедших, отошедших» предшествуют такие молитвы, как «Московский герб: герой пронзает гада» (1918), «Ты дал нам мужества» (1918), «В годину гражданских бурь» (1918). Но если в начале книги присутствовала надежда, функция молитвенного слова была охранительная, то к концу книги усиливаются мотивы гибели, обречённости, актуализируется жанр плача. Посмотрим, как подобный эмоциональный тон влияет на жанровую форму молитвы. Стихотворение «Об ушедших — отошедших» (1920) находится в зоне развязки лирического метасюжета книги, в центре которого история героического похода и поражения добровольчества. А лирическая героиня не просто

переживает разлуку с любимым, находящимся в стане обречённых, но и остро со-переживает белогвардейцам, царю, всему народу, поруганной Москве и России, разминувшейся со своей историей. Как отмечает Е. Подшивалова, «смысл Белого похода для лирической героини состоит в добровольной искупительной жертве во имя спасения ценностей христианской культуры и цивилизации» [Подшивалова 2010: 260].

Можно подумать, что в начале стихотворения акцентирован объект молитвы, те, о ком молится лирическая героиня, третье лицо. В первых двух строфах повторяются предлоги «об», «о»:

Об ушедших — отошедших —
В горный лагерь перешедших,
В белый стан тот журавлиный —
Голубиный — лебединый —²

Нанизывание уточняющих друг друга причастий прошедшего времени с семантикой ухода (смерти) — перехода в иной мир образует градацию, отсюда всё возрастающая напряжённость, повышение интонации. Ещё одна градация образована рядом однородных прилагательных, характеризующих иной мир — «горный лагерь», «белый стан»: журавлиный — голубиный — лебединый. Здесь и перекличка с названием книги, и ориентация на народно-поэтическую традицию, где большое значение имеет птичья символика. Настойчивые смысловые повторы (так, слово «стан» определяется в толковом словаре как лагерь, место стоянки) должны создать эффект реальности ирреального. Значит, воины переходят в небесный лагерь. Рифмы подчёркнуто бедные, рифмуются одни и те же части речи, что создаёт ощущение бормотания, всхлипывания, безыскусного плача. В заключающем катрен двустипии неожиданно появляется обращение, но не к богу или святым, как требует молитвенный канон, второе лицо вместо третьего, форма единственного числа вместо множественного:

О тебе, моя высь,
Говорю — отзовись!

Так объект молитвы одновременно оказывается и её адресатом. Все ушедшие олицетворяются в образе выси, от которой лирическая героиня страстно ждёт отклика. Возникает историко-культурная параллель с Ярославной, её плачем — своеобразной

² Сравним с призывом, которым заканчивается стихотворение «Але» (1919):

— Помолись о нашем Воинстве
Завтра утром, на Казанскую.

языческой молитвой. В соответствии с молитвенным каноном взгляд молящегося устремлён снизу вверх. Как пишет Н. Берковский, «Молитва — это всегда зов, *vokativus*, звательный падеж, и зов настаивает думать, что кто-то отозвался или вот-вот готов отозваться» [Берковский 1973: 199].

Параллельно выстраивается и вторая строфа, где ведущими художественными приёмами также являются градация и перифраз, «центральный образ начинает развёртываться не динамически, а статически, не развиваться, а уточняться», что, по наблюдению М. Гаспарова, является существенной тенденцией в поэтике Цветаевой 1920-х годов [Гаспаров 2001: 142]. Нанизываются всё новые ассоциации к адресату цветаевской молитвы-плача:

О молодых дубовых рощах
В небо росших — и не взрослых,
Об упавших и не вставших, —
В вечность перекочевавших, —

Столкновение однокоренных причастий несовершенного и совершенного вида «росших — не взрослых» подчёркивает прерванное действие, не доведённое до конца, безвременность гибели «младых дубовых рощ». Повтор отрицательных конструкций «не взрослых», «не вставших» усиливает скорбную интонацию, характерную для причети. Параллелизм первой и второй строф наблюдается даже на морфемном уровне: повторяются причастия с приставкой пере- (перешедших — перекочевавших). Но если в первой строфе был переход в иное пространство (стан, лагерь), то во второй строфе — переход из времени в Вечность, при этом Вечность обретает пространственные характеристики, поскольку туда можно «перекочевать». Так развивается в книге «Лебединый стан» характерный для Цветаевой мотив кочевий.

Перечисление вновь завершается характерным для молитвы обращением и призывом об отклике, вести, но притяжательное местоимение единственного числа сменяется множественным «наша»: «О тебе, *наша* Честь, Воздыхаю — дай весть!». Здесь лирическая героиня говорит от имени народа, ушедшие воины становятся олицетворённой честью не для неё одной. Отметим, что абстрактная лексика (высь, честь) связана с мотивом развоплощения, перехода в иной мир. Старославянизм «воздыхаю» соответствует высокому молитвенному настрою, в то же время «воздыхать» — значит не только «советовать», но и «любить» (ср. «воздыхатель»). Эмоциональным напряжением, в котором постоянно

пребывает лирическая героиня, она приближает к себе любимого и всё святое воинство.

Начало третьей строфы, нарушая заданный в первых строфах параллелизм, подчёркивает это напряжённое стремление лирической героини высь:

Каждый вечер, каждый вечер
Руки Вам тяну навстречу.

Это не просто воздетые в молитве руки, это жест надежды, надежды на долгожданную встречу. Вечер подспудно противопоставлен Вечности, подчёркнута повторяемость жеста лирической героини, многократность мольбы. В третьей строфе на первый план выдвигается лирический субъект, его состояние, возрастает активность лирической героини: (ср. говорю — воздыхаю — руки тяну).

Интонационная напряжённость возникает за счёт лексического повтора, риторического восклицания («Там, в просторах голубиных — Сколько у меня любимых!»), внутренних пауз. Во всём стихотворении четырёхстопный хорей катренов сменяется двухударным дольником заключительных двустопных, создающего ощущение сбоя, прерывистости дыхания. Это противоречит «молитвенному состоянию душевной тишины и сосредоточенного покоя» [Ермоленко 1996: 114]. Подобная интонация скорее характерна для жанра причети.

Последнее двустопие вроде бы содержит просьбу к Богу, но в отличие от других цветаевских молитв здесь адресат прямо не назван, сохраняется принцип неопределённости (это может быть Бог, возлюбленный, святое воинство, олицетворяющее для лирической героини высь и честь). Тем самым подчёркивается ощущения безысходности, лирическая героиня словно бы уже не знает, на кого уповать в катастрофическом мире. Зато в последнем двустопии впервые появляется местоимение первого лица — «я»:

Я на красной Руси
Зажилась — вознеси!

Обратим внимание на оксюморонное сочетание «красной Руси» (у Есенина будет «Русь советская»). «Красной Руси» противостоят «просторы голубиные», между этими пространственными полюсами находится лирическая героиня. В сжатом виде проигрывается архетипический сюжет «жизни-смерти-вознесения». Лирическая героиня просит о вознесении, чтобы последовать за любимыми. Именно молитвенное слово даёт человеку возможность воссоединиться с ушедшими близкими.

Анализ мелодики стихотворения позволяет проследить динамику лирического переживания. Ведущую роль в стихотворении играют ассонансы, причём звуковые повторы обусловлены лексическими и морфологическими повторами. Так, в первой строфе доминируют закрытые гласные *э-и*: «Ушедших-отошедших-перешедших-белый-голубиный-журавлиный-лебединый-о тебе-высь-отзовись». Несмотря на повышающуюся интонацию, здесь наблюдается эмоциональная сдержанность. Во второй строфе нарастает интонация плача, повторяются открытые гласные звуки, сначала *о*, потом *а*: «дубовых-роцах-росших-не взрослых-упавших-не вставших-перекочевавших». Третья строфа синтезирует в мелодическом отношении две предыдущие, здесь чередуются открытые и закрытые гласные, а в последнем двустопии впервые появляются открытые слоги в смежных рифмах: «Руси-Вознеси», отсюда — эффект протяжного зова, устремлённого к небу.

Установка молящегося на духовное преображение или преображение окружающего мира в процессе богообщения особо актуализируется в кризисные периоды истории. В книге стихов «Лебединый стан» мы видим разные лики молящегося субъекта: патриот-летописец, воин, мать, жена-Ярославна, при этом сильно автобиографическое начало. Лик лирического субъекта и сама бушующая эпоха гражданской войны влияет на жанровую форму молитвы, задаёт направление её трансформации. Молитва может сближаться с агитационно-патетическими жанрами, заговором, плачем, используются разные мифопоэтические модели. Как отмечает Н. Осипова, «М. Цветаева — поэт, у которого мифопоэтическое начало творчества определяется не только общекультурными традициями, не только близостью к философско-эстетическим исканиям

XX века, но и личным мироощущением» [Осипова 2000: 18]. Мироощущение поэта во многом определяет и особую страстность цветаевских молитв, их эмоциональный накал, взыскующее обращение к святым и к Богу.

ЛИТЕРАТУРА

- Афанасьева Э. М.* «Молитва» в русской лирике XIX века: логика жанровой эволюции: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Томск, 2000.
- Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. — Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. — 420 с.
- Гаспаров М. Л.* О русской поэзии. — СПб.: Азбука, 2001. — 480 с.
- Козлова А. А.* К жанру молитвы в поэзии Марины Цветаевой // Лики Марины Цветаевой: XIII Международная научно-тематическая конференция. — М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006. С. 385–391.
- Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. — М., 1992. — 960 с.
- Осипова Н. О.* Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. — Киров, 2000.
- Подшивалова Е. А.* Лекции по русской литературе 1920–1930-х годов. Ч. 1. — Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2010. — 266 с.
- Рогачевская Е. Б.* Молитвенное творчество Кирилла Туровского (проблемы текстологии и поэтики): дисс. канд. филол. наук. — М., 1993.
- Христианство: Словарь. В 2 т. Т. 2. М., 1995. С. 127.
- Цветаева М.* Лебединый стан. — М.: «Берег», 1991.
- Цветаева М. И.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. — М.: Эллис Лак, 1994–1995.

ДААННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Скрипова Ольга Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.
Адрес: 620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26
Эл. почта: olga-skripova@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Olga Alexandrovna Scripova is a Candidate of Philology, Docent of the Department of Literature and Methods of Teaching of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

«Борьба дракона с тигром»: родители и дети в пьесах современных драматургов¹

О. Ю. Багдасарян
Екатеринбург, Россия

Аннотация. В статье дан обзор трех современных пьес, посвященных проблеме поколений. Автор рассматривает, как новейшая драматургия исследует отношения родителей и детей, как представлены в современных пьесах материнство и детство, какие метафоры теперь описывают совместное существование поколений.

Ключевые слова: современная драматургия, границы поколений, проблема отцов и детей.

O. Yu. BAGDASARYAN. *“Tiger vs Dragon”: parents and children in modern Russian drama*

Abstract. The article reviews three modern plays, devoted to the parents-children relationships. The author examines how contemporary drama depicts family ties, coexistence of generations and what kind of metaphors it now uses to reflect motherhood and childhood.

Keywords: contemporary drama, parents-children relationships, generation boundaries.

Среди многочисленных «кризисов частной жизни» (Н. Тамарченко), которые исследует современная драматургия, в последние годы все заметнее становится кризис поколенческий. Эта далеко не новая для русской литературы проблематика в 80–90-ые годы XX века получила новый поворот благодаря творчеству Л. Петрушевской. Гротескная и сентиментальная оптика писательницы обнаружила необрываемость и одновременную непереносимость семейных связей, в которых любовь к детям оказывается «парадоксальным образом сопряженной с насилием, воспринимаемым как мера любви» [Липовецкий, Боймерс 2012: 63]. В пьесе Петрушевской «БиФем» сущность семейных отношений проявлена через метафору «двухголовой женщины» — вечно несогласных друг с другом матери и дочери, объединённых общим телом.

Современная драматургия, художественно осваивающая повседневные семейные войны (Е. Киселева «Третий глаз», И. Васьковская «Уроки сердца», В. Сигарев «Черное молоко», «Волчок», А. Яблонская «Язычники» и др.), во многом ориентируется на традицию театра Л. Петрушевской, которая, как отмечает М. Липовецкий, «первой создала столь впечатляющую панораму коммуникативного насилия, превращающего каждый разговор в скандал, каждый день семейной жизни — в военные действия между самими, в сущности, близкими людьми» [Липовецкий, Боймерс 2012: 61]. Взятые нами для анализа пьесы современных авторов, таким образом, не столько «задают» традицию, сколько подключаются к ней — и к целому корпусу художественных текстов, сосре-

¹ Подготовлен в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых — кандидатов наук МК-79.2013.6).

доточенных на схожей проблематике. Выбор пьес в некоторой степени случаен: объединяет их хронология создания (все тексты появились в последние 5 лет: «Страсти по дивану» М. Тульчинской — 2009, «Уроки сердца» И. Васьковской — 2011, «Бэбиблюз» Ю. Тупикиной — 2012) и интерес к проблеме поколений. Рассмотрим, как новейшая драматургия «исследует» отношения родителей и детей, какие роли отведены здесь мамам и их повзрослевшим дочкам, как представлены в современных пьесах материнство и детство, какие метафоры теперь описывают совместное существование поколений.

Сюжеты указанных пьес движимы повседневными словесными битвами, выяснениями отношений или проговариванием прошлых — но незаживающих — обид. В пьесе М. Тульчинской мамы и дочери одной семьи в разное время делают одно и то же: упрекают друг друга в непонимании, отсутствии жалости, выясняют отношения, спорят, дочери — отвоевывая свое право на свободу, матери — утверждая собственную значимость в жизни уже повзрослевших детей. Повторяемость и однотипность коллизий в жизни четырех поколения в пьесе показана через варьирование одних и тех же речевых тем, ретроспекции, зеркальность ситуаций и буквально через образ зеркала, в котором проигрывается в комнате сцена через некоторое время «дублируется» почти такой же, но разыгрываемой представительницами уже другого поколения.

В «Уроках сердца» И. Васьковской сюжет выстроен вокруг ожидания таинственного гостя — возлюбленного немолодой уже Ларисы. Ожидание это превращается в продолжающееся выяснение отношений и в равной степени мучительно и для матери и для дочери, каждая из которых видит ситуацию по-своему (мать воспринимает приглашение в дом постороннего мужчины как очередной «заскок» полоумной дочери, вешающейся на уголовников и алкоголиков, дочь — как обещание скорого счастья, которому есть только одна помеха — вечно встречающая мать).

В пьесе Ю. Тупикиной «Бэбиблюз» молодые, только что родившие мамы пытаются справиться со своими семейными проблемами. Оказывается, что рождение ребенка связывается не только с обретением, но и со многими потерями: былой близости с мужем, карьерных достижений, социального статуса. Материнство заставляет пересматривать свои собственные отношения с родителями, усиливает прошлые обиды, «оживляет» забытые, казалось бы, травмы детства. Композиция пьесы Ю. Тупикиной действительно напоминает блюзовую: линия главной героини Ани намечена в коротких «домашних»

сценах, рисующих постепенный «распад семьи». Этот сюжетный каркас «объигрывается» диалогами вынужденных ежедневно «выгуливать» молодых мамаш — диалогами, в которых тема разрушения привычного уклада переплетается и взаимодействует с воспоминаниями о детстве, родителях, обсуждением сексуальных проблем и т. д.

Б. Дубин, рассуждая о разных значениях, вкладываемых в термин «поколение», указывает, что главное в жизни поколений не то, что они сменяют друг друга, а их «пересечения», «перехлест» [Дубин 2005: 68]. В пьесах именно это «наложение» поколений и становится главным источником драматизма. Предполагаемый обмен опытом оборачивается разрывом, демонстрируемым в двух его крайних проявлениях: скандалом или картиной всеобщей дезинтеграции.

Так, в «Уроках сердца» совместное бытие мамы и дочери выглядит как существование предельно дискретное — с отвоевыванием друг у друга более удобных территорий («Ты и так меня выселила в самую маленькую комнату! — Там солнечная сторона!»²), максимальной пространственной и душевной обособленностью:

Лариса: Иногда, особенно какой-нибудь ночью в середине ноября, особенно если нажрешься жареных макарон, мне снится ... нет, не снится: я смотрю в потолок и думаю, что если я заору изо всех сил, то никто, никто не придет, никто не отзовется, нет. И я могу орать хоть всю жизнь, но никто не скажет мне ни слова, не скажет даже: «Ты тронулась, что ли?» (54).

В пьесе М. Тульчинской главные героини — представительницы разных поколений одной семьи — не имеют имен, они обозначены как 1, 2, 3 и 4-ая, что подчеркивает «хронологическую» зависимость друг от друга, сменяемость, но не родственность. Существование родителей и детей в пьесе — только иллюзия, неумело скрывающая абсолютное одиночество каждой из героинь:

2-Я. Но как я буду жить одна?

3-Я. Ты не одна. У тебя есть дочка.

2-Я. У тебя есть дочка. Ты не одна?³

² Васьковская И. Уроки сердца // Концлагеристы: Книга пьес молодых уральских авторов. — Екатеринбург, 2012. — С. 43. Здесь и далее текст пьесы И. Васьковской цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

³ Здесь и далее текст цитируется по: Тульчинская М. Страсти по дивану // Режим доступа: www.protagonist.ru/v/1/file/tul%60chinskaya.doc (дата обращения: 10.10.2014).

В разрозненном мире единственным способом демонстрации собственного присутствия для героинь и старшего, и младшего поколений является скандал. Скандалы в пьесах Васьковской и Тульчинской обнажают искаженность человеческих отношений, их патологичность, но самими героинями принимаются как неизбежность («*Так, утренний скандал закончился, будем ждать скандала на обед*» («Страсти по дивану»)).

В бесконечных «выясняловках» (М. Туровская) обнаруживается болезненность жизненного уклада. В пьесе «Уроки сердца» мать называет дочь болезнью, которая сводит ее в могилу, для дочери жизнь с матерью оборачивается «увечьем души». Скандалы приводят к отчаянию и чувству непреодолимого одиночества («Неизлечимо одна», — говорит Лариса (54)) — и даже на сценах, где есть хотя бы намек на гармонию, лежит отпечаток привычной уже болезненности («Мы с Сергеем были одни, в круге желтого света, с таким, знаешь, *гепатитным* оттенком» (47)).

Самым болезненным и самым мучительным состоянием для героинь оказывается материнство. В пьесе «Уроки сердца» материнство представлено через метафору смертельной болезни, ребенок здесь — своего рода «раковая опухоль», вечное мучение, требующее постоянного внимания:

Я вчера не спала и вдруг подумала, что дети (смотрит на Ларису) ребенок — это что-то для меня непонятное... зато от этого непонятного никак не отделаться, даже не уйти. А оно растет... растет в высоту, иногда растет в уме, но это не мой случай ... ты-то знаешь, что это твоя злокачественная опухоль, у которой выросли ноги и голова, и она не отвяжется, если один раз прицепилась. Не отвяжется, пока в могилу тебя не сведет» (50).

В «Страстях по дивану» М. Тульчинской ребенку отводится парадоксальная роль «могильщика»: он тот, кто должен похоронить своих родителей, и тот, кто «сводит в могилу» бесконечными спорами, выяснениями отношений; ребенок — и спасение от одиночества, так как без семьи, без детей жить страшно («... *Утром уходишь из дома — некому сказать „пока“*. *Вечером приходишь — некому сказать „привет“*. *Поговорить не с кем, поругаться не с кем. Как там говорится — и стакан воды никто не подаст. И похоронить будет некому*»), и в то же время самый яростный и непримиримый противник.

В пьесе «Бэбиблюз» с беременностью связан мотив боевых действий, войны, а родившие матери представляются ранеными, но выжившими солдатами, теперь вынужденными приспособливаться «к мирной жизни» («*Вот мой исполосованный живот,*

вот моя отвисшая грудь, вот лопнувшие сосуды на моем лице и вены на ногах. Я честно сражался, мой генерал, я отдавал всего себя. И кажется, я победил»⁴).

Следующее за беременностью материнство героинями ощущается как состояние пограничное, когда «все непонятно», и неясно, «как дальше-то жить?», «что хочу вообще?», «будто не родила, а родилась». Рождение ребенка сопряжено в первую очередь не с обретением, а с ощущением «пограничья». Молодые матери оказываются в ситуации абсолютной нестабильности, им все время страшно: страшно, что не знаешь, чего хочешь, страшно, что муж бросит с ребенком, страшно, что «*раньше как-то работала, карьера то-се, все было понятно. А тут посидела в декрете и как-то все стало непонятно. Как дальше-то жить?*» («Бэбиблюз»).

Беззащитность и уязвимость молодой матери («*Всегда думала: я сильная, а теперь, как родила, хожу как без кожи*»), зависимость от окружающих, когда «*каждый обидеть может*», в пьесе Тупкиной ассоциируется с другим периодом беззащитности — детством, и приводит героинь к попытке анализа собственных отношений с родителями.

Детство в пьесе не связано с традиционными представлениями о «золотом времени», беззаботностью и счастьем. Мир детства здесь неизменно сопряжен с коммуникативным насилием: родители, измученные собственным неблагополучием, способны к общению с ребенком только через привычные механизмы подавления и агрессии: «*Она говорила: Вот не будешь слушаться мамочку, мамочка умрет, а папа женится на злой мачехе, а она тебя, дурочку, бить будет и голодом морить*» («Бэбиблюз»).

Детство — это время, когда человеку отказывают в «субъективности» (время запрета на субъективность). Так, в одной из сцен Аня рассказывает о том, как мама в детстве покупала ей мороженое, всегда спрашивая «какое мороженое будешь?»:

Ну знала же, что я ванильное люблю. Нет, какое. Ну ладно, ванильное. Так ведь все равно покупала шоколадное. Типа, оно же вкуснее! Кому вкуснее? («Бэбиблюз»).

Именно ощущением собственной незначительности, без-субъектности — ситуацией своеобразного «присутствия-отсутствия» в мире — объемлетя в пьесе и болезненный детский опыт, и нынешний

⁴ Текст пьесы цитируется по: Тупкина Ю. Бэбиблюз // Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/t/tupikina_yuliya (дата обращения: 10.10.2014). При цитировании сохранены авторские пунктуация и орфография.

опыт молодых матерей, которые, как упоминает одна из героинь, стали «невидимками» для собственных мужей и для всех окружающих.

Характерно, что в пьесе и для самих героинь, сосредоточенных на личных проблемах, их чада оказываются в некоторой степени невидимыми (незамечаемыми). Так, в первой сцене, Аня, слыша детский плач, «*запихивает в рот поллитки шоколада и остается на месте. Андрей смотрит в ноутбук*», в шестой сцене «*коляски стоят под деревьями, Алина, Аня и Женя качаются на качелях*», сцена десятая начинается с ремарки: «*Пустынный ресторан Икея. Аня, Алина и Женя в толстых болоньевых штанах и свитерах сидят за столом, пьют чай с пирожными, коляски в стороне*» («Бэбиблюз»).

Таким образом, травмирование оказывается процессом взаимным: израненные мамы эмоционально калечат своих детей, а дети «съедают» значительную часть родительской жизни. Постоянство этого неосознаваемого ни родителями, ни детьми насилия в пьесе «обобщается» красивой метафорой «борьбы дракона с тигром» и в некоторой степени оправдывается, отсылая к вечному спору двух равно необходимых жизненных начал. Однако важно отметить иллюзорный, «маскировочный» характер этой метафоры (тагуировка «дракон и тигр» в пьесе упоминается как попытка прикрыть родовые растяжки — надрывы внутренних слоев — это не лечение, а констатация неспособности справиться с болезнью).

Отношения родителей и детей фиксируют, скорее, разрыв поколений. Традиционная «связывающая» роль ребенка (как представителя нового поколения, готового перенимать опыт родителей) обнаруживается в пьесах современных драматургов только при появлении третьего поколения: родство (душевная теплота, ощущение связанности, совместности) передается в пьесах не от мам к дочкам, а от бабушек к внукам.

В пьесе «Бэбиблюз» непримиримость молодых мам по отношению к собственным родителям исчезает из-за готовности бабушек помогать в воспитании внуков («*Все маме прощу за то, что она Глашку к себе забрала*»), в «Страстях по дивану» семейный скандал стихает, когда звонит «*наша девочка*» («*Обе бросаются к телефону, спотыкаются о сумку, сумка опять падает, телефон замолкает*»).

Эта связь бабушек и внуков в пьесе Тульчинской иронически обыгрывается, когда дочь просит маму испечь коржики — такие, как когда она была маленькая.

1-Я. А давай испечем коржики!

2-Я (*недоуменно*). Коржики?

1-Я. Помнишь, когда я была маленькая, ты пекла мне коржики?

2-Я. Нет, это бабушка пекла тебе коржики. И мне бабушка пекла коржики, когда я была маленькой. А я печь не люблю и не умею.

1-Я (*смеется*). Моя бабушка пекла тебе коржики?

2-Я (*смеется в ответ*). Мне коржики пекла моя бабушка. А тебе коржики пекла твоя бабушка.

1-Я. Ты хочешь сказать, что коржики умеют печь только бабушки?

2-Я. Ты мне заморочила голову. Я печь не умею. Так?

1-Я. Ну...

2-Я. Моя мама тоже ничего такого не пекла, потому что пекла бабушка. Так?

1-Я. Ну...

2-Я. Но когда ты была маленькой, кто-то пек тебе коржики, раз ты это помнишь.

1-Я. Ну...

2-Я. Я не пеку. Это точно. Когда что-то нужно, я покупаю в магазине. Значит, моя мама стала печь, когда стала бабушкой.

Внуки в пьесах — единственный «позитивный» способ связывания поколений. Прочие механизмы объединения двойственны, поскольку одновременно указывают на разрыв. Так, общим для родителей и детей мотивом во всех трех пьесах является мотив счастья, однако состояние счастья, как правило, никогда не описывается, заменяясь или абстрактной констатацией желания счастья («*Когда-нибудь будет счастье*», — говорит Женя в пьесе «Бэбиблюз»), или рассказом о «подсмотренном счастье» (по телевидению или, например, на улице, т. е. в чужой жизни).

В пьесе «Страсти по дивану» все разговоры мам и дочек о счастливой жизни необыкновенно тривиальны, стереотипны, ведутся с апелляцией к заученным в школе фразам («Хочешь быть счастливым — будь им», «Человек рожден для счастья, как птица для полета», «Дети — это такое счастье») или к музыкальным лейтмотивам из старых советских фильмов («Золушка» и «Золотой ключик») — своего рода знакам «коллективной утопии».

Стертость, невыразительность «дискурса» (языка) счастья в пьесах контрастирует с очень подробным и тщательным каталогизированием неприятностей. Ощущение внутреннего беспокойства, неудовлетворенности, страха находит в пьесах самое точное и тонкое языковое выражение, обдумывание собственных депрессивных, болезненных состояний протекает в режиме постоянной корректировки языка («*Жизнь есть жизнь. Надо жить и радоваться ка-*

ждому дню. Да, не смотря ни на что <...> Не смотря ни на что. Ни на что не могу смотреть. А на себя — особенно» («Страсти по дивану»)), сопровождается изготовлением емких негативных формул («Мое тело — это пыточная машинка» («Уроки сердца»)).

Среди многочисленных страхов героинь самый сильный, конечно, — страх смерти. Старость, смерть оказываются и для пожилых, и для молодых общей жизненной мерой. Моменты взаимопонимания возникают в пьесе не по бытовым поводам (здесь — всегда война), объединяются героини, когда осознают собственную и чужую конечность — в опыте не повседневном, а экзистенциальном:

Это уму непостижимо, что мне всего через двадцать лет будет столько лет, сколько моей маме — шестьдесят. Это звучит непостижимо страшно. Приговор. Диагноз. Бедная мама, как она с этим живет? Я, наверное, не смогу. Не доживу со страха. Вот, значит, я стою здесь, посреди комнаты и старею? («Страсти по дивану»)

А теперь у нее гипертония и сахарный диабет. Уже и не спросишь: мама, ну ты же ты такая дурра-то была? Что же ты такая идиотка агрессивная была? Где был твой мозг, мама? Про сердце уж и не спрашиваю. («Бэ-библз»)

Старение, неизбежность смерти проявляют для героинь «отложенность» настоящей жизни, ее постоянное запаздывание. 40-летние героини Тульчинской и 45-летняя Лариса из пьесы «Уроки сердца» констатируют неуловимость жизни, превращающейся в свою противоположность как-то вдруг, одномоментно («Вдруг оказалось, что мне сорок пять, и что я еду не в контору, а в районную больницу, у меня в сумке банка мочи для анализов, и я благодарю бога, что это не автобус номер пять, потому что у него конечная — онкологический центр» (49) («Уроки сердца»)); стараются поймать тот миг, когда они перестают быть молодыми, выяснить, куда делось время, на что было потрачено:

Господи, сколько же я была молодой? С семнадцати, когда школу закончила, до ... Молодая тридцатипятилетняя женщина — говорят. Молодая тридцатишестилетняя женщина — говорят? Молодая 37-летняя женщина? Нет, так уже не говорят. Значит, я была молодой с семнадцати до тридцати семи лет. Двадцать лет... Куда я их дела? («Страсти по дивану»).

Страх смерти в итоге фактически уравнивается с жизнью, подменяет ее ожиданием старения, болезней, смертей, несчастий и оборачивается боязнью жизни:

Ты уже знаешь, как это: жить и стариться, видеть на лице все новые морщины, а в волосах — все больше седины. ...Ты говоришь, что тебе — страшно. А разве мне не страшно? Ты знаешь, как мне страшно? Я еще не знаю, как болит сердце — и мне страшно, а вдруг это очень больно? А роды? Ты уже рожала, и ты знаешь, как это. А я не знаю — и мне страшно. У тебя есть я. И, хотя мы все время ссоримся, ты знаешь, что я — вполне нормальная, не наркоманка, не пьяница. И школу закончила, и институт, и работа у меня есть нормальная. А у меня никого нет! (*Кричит*). И, может быть, не будет. (*Шепотом*). И это страшно. А если будет? А если будет еще хуже, чем я? А если родится урод? А если умрет от болезни или попадет под машину? («Страсти по дивану»)

Тревога, вызванная пониманием собственной смертности, в пьесе М. Тульчинской как будто материализована в пространственном образе «очень старого, очень большого и очень некрасивого» дивана, на котором, как говорит своей матери самая молодая героиня, «умерли все мои бабушки и на котором ты собираешься умереть мне назло». В «Уроках сердца» страх смерти и связанная с ним боязнь жизни подчиняет себе весь бытовой уклад, превращая дом в бункер: пьеса окольцована сценами, в которых мама и Лариса перебирают многочисленные коробки с подготовленными на случай несчастья (маминой смерти) мукой, мылом, лекарствами и т. д.

Взаимодействие и столкновение в пьесах мотива счастья и мотива страха смерти еще отчетливее обозначает ситуацию поколенческого разрыва и в какой-то мере объясняет его причины. Как показывают драматурги, у старшего поколения нет «позитивного опыта самореализации» (Б. Дубин), счастье для них — мечта, «ловушка утопии». Имеющийся же у родителей негативный опыт старения, неудовлетворенности — это «опыт самой жизни» — то, что не требует передачи, потому что неизбежно для каждого. Таким образом, жизненный багаж, накопленный родителями, для детей или мучителен (и оборачивается постоянно повторяющимся неотрефлексированным коммуникативным насилием, подавлением и агрессией — как в пьесах Васьковской и Тупикиной), или неприменим — как в пьесе М. Тульчинской «Страсти по дивану», где бесполезность опыта старших подчеркивается выразительной деталью — найденной советской сберегательной книжкой, на которой лежит «половина жигулей». Характерно, что дочь не только не верит, что были времена, когда доллар стоил 60 копеек, но и не понимает, что значит «откладывать

на черный день» (это черный вторник? банковский кризис?).

Ситуацию поколенческого разрыва драматургии, между тем, решают по-разному.

Финал пьесы Ю. Тупикиной вводит образ состоявшейся семьи (Алина и Паша) и выдержан в светлой лирической тональности, в то время как в пьесах И. Васьковской и М. Тульчинской проблема связи поколений решается более драматично.

Диалог Ларисы с матерью в последней сцене «Уроков сердца» восстанавливает уже привычные отношения подавления и покорности, окончательно обращая читателя к модели жизни-бомбоубежища, которую мать и дочь создают теперь совместными усилиями:

МАТЬ: ... Возьми самую верхнюю коробку и листочек с ручкой (*Лариса берёт, смотрит на мать*). Что смотришь? Проверяешь и отмечаешь. Если таблетки, проверяешь срок годности. Если истёк — таблетки в ведро. (*Лариса не двигается*). Что?

ЛАРИСА: Ничего, мамочка.

Работают (56).

В финале пьесы М. Тульчинской эмоциональная взаимозависимость родителей и детей и, в то же время, их трагическая неспособность к взаимопониманию овнешняется через сценическое пространство (героини существуют как будто в зазеркалье: говорят друг с другом, но не слышат и не видят собеседника) и символическую деталь — тот самый старый диван, который каждое поколение порывается, но

не может выбросить: «*Диван, на котором сидят женщины медленно-медленно отрывается от пола и поднимается вверх. Все выше и выше, выше и выше, выше и выше, выше и выше*». Объединение героинь возможно, если следовать логике драматурга, в каком-то ином, далеком от обычной жизни пространстве мечты, знаком которой становится звучащая в финале песня из кинофильма «Золотой ключик», действительность же фиксирует парадоксальность отношений между поколениями — когда порознь плохо, но и вместе нельзя.

ЛИТЕРАТУРА

Васьковская И. Уроки сердца // Концлагеристы: Книга пьес молодых уральских авторов — Екатеринбург, 2012.

Дубин Б. Поколение: смысл и границы понятия // Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — С. 61–79.

Литовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». — М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Тульчинская М. Страсти по дивану // Режим доступа: www.protagonist.ru/v/1/file/tul%60chinskaya.doc (дата обращения: 10.10.2014).

Тупикина Ю. Бэбиблюз // Режим доступа: http://theatre-library.ru/authors/t/tupikina_yuliya (дата обращения: 10.10.2014).

ДАнные об авторе

Багдасарян Ольга Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Эл. почта: obagdasar@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

Olga Yurievna Bagdasaryan is a Candidate of Philology, Docent of the Department of Literature and Methods of Teaching of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

УДК 821.161.1-1 (Решетов А.) ББК Ш33(2=235.55)64-8,45

«Темные светы» Алексея Решетова как итоговая книга стихов¹

Н. В. Барковская
Екатеринбург, Россия

Аннотация. Книга стихотворений уральского поэта А. Решетова «Темные светы» рассматривается в жанровом аспекте: выявляются признаки, присущие итоговой книге стихов. Проанализирована строфика стихотворений, вошедших в книгу, сделан вывод о доминировании четверостишия в поэтической системе А. Решетова. Минимализм строфики влечет за собой афористичность мысли и концентрированность переживания.

Ключевые слова: итоговая книга, строфика, уральская поэзия, Решетов, книга стихов.

N. V. BARKOVSKAYA. *“Temnye svety” of Alexey Reshetnikov as the final book of poems*

Abstract. Book of poems “Dark lights” by Ural poet A. Reshetov viewed in the genre aspect: some characteristics of the final book of poems identify. The strophic of poems included in the book analyzed, the conclusion of the dominance of the tetrameter in A. Reshetov’s the poetic system made. Minimalism of strophic in this book entails aphoristic thought and concentration of experience.

Keywords: final book, strophic, Ural poetry, a book of poems.

Особое значение в судьбе автора имеют итоговые книги стихов — они «завершают» представление читателей о фигуре поэта, окончательно формируют траекторию его творческого пути. «Итоговые книги» и «последние стихотворения» — понятия относительные, совсем не обязательно это хронологически последние произведения автора.

Понятие «последнего стихотворения» вводит Ю. В. Казарин, составитель антологии «Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX веков» [Казарин 2004]. Рассматривая «последнее стихотворение» как лингво-поэтический знак бессмертия, автор пишет: «Последнее стихотворение — это одновременно и поэтический текст, и метатекст, соединяющий в себе все лучшее, что есть в творчестве поэта, а также отмечающий завершение формирования конкретной поэтической личности и обозначающий рубеж, или рубец, столь же разделяющий, сколько и соединяющий физическую жизнь поэта с его метафизическим существованием» [Казарин 2004: 39]. Как правило, последнее стихотворение выступает в роли «идентификатора целой парадигмы поэтических текстов» [Казарин 2004: 43], вследствие чего и приобретает качество метатекста. Ю. В. Казарин называет наиболее часто встречающиеся формы последнего стихотворения: это могут быть формы завещания, откровения, исповеди, объяснения в любви и/или ненависти и проч. [Казарин 2004: 47]. Видя задачу последнего стихотворения в преодолении смерти и выходе в бессмертие, исследователь полагает, что в данном случае с читателем говорит уже не автор биографический, а сам язык,

¹ Статья подготовлена в рамках проекта «Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси», РГНФ № 13-24-01001.

Частично в статью вошел материал тезисов доклада, прочитанного на конференции «Литература Урала: История и современность» (Екатеринбург, 2006).

его поэтическая энергия [Казарин 2004: 41]. В антологию составитель включает, как правило, не одно, а несколько стихотворений, наделяемых им статусом «последних» (не хронологически!). Твердых («объективных») критериев тут, вероятно, не может быть, многое зависит от особенностей читательского взгляда. Виктор Кривулин опубликовал в журнале «Октябрь» подборку под названием «Стихи после стихов». Первым поставлен сонет:

Стихи после стихов и на стихи похожи
и не похожи на стихи
от них исходит запах тертой кожи
нагретого металла — ну так что же

и вовсе не писать? Подохнешь от тоски!
Поставят камень с надписью: «Прохожий,
остановись у гробовой доски,
она гнилая вся, и к обращенью „Боже“»

ни крепкой рифмы нет, ни мастерской руки
ни рта раскрытого — прикрой хотя бы веки».

Вдали шумят чеченцы и ацтеки

а здесь бело и тихо, как в аптеке —
то звякнут о прилавок пузырьки,
то выскользнет монетка и покатит

по кафелю — куда?! Легла себе орлом
в углу где слава где победный гром
гремит в стихах и кстати и некстати.

В данном случае «хвостатый» сонет (сонет с кодой) развивает тему невозможности стихов в то время, когда «грохочут пушки», идет бесславная война, или, по-другому, когда поэт уже утратил разящую силу в своих последних стихах, пребывает не там, где оружие пахнет «тертой кожей и нагретым металлом», а в больнице / аптеке / морге, или, еще возможный вариант, поэт намеренно пишет не пафосные стихи, дабы не гремел «победный гром» в его строках, сливаясь с официозом. Как бы то ни было, сама «неправильная» форма сонета, имеющая, тем не менее, свою богатую традицию, утверждает независимую волю и мастерство поэта.

Жанровую модель итоговой книги стихов анализирует О. В. Мирошникова [Мирошникова 2004]. Исследовательница видит в жанре итоговой книги форму времени: именно на закате классической эпохи поколение поэтов тяготело к созданию метажанровых образований, составляющих целый ансамбль итоговых книг. В конце XIX в. уже четко обозначилась та жанровая традиция, активизацию которой можно наблюдать и в конце XX столетия, в конце советской эпохи. Для подобного рода книг, полагает

О. В. Мирошникова, характерно стремление к созданию такого образа мира, который отражал бы рубежность, пороговость бытия: и эпохи, и личной жизни автора. Сквозная лирическая коллизия «последних песен» — подведение итогов, тяжба с быстротекущим временем, поиски незыблемых ценностей [Мирошникова 2004: 116]. Характерными приметам исследовательница называет метафору жизненного пути, мортальную символику, тему загробного существования. Итоговым книгам присущ биографизм; монологизм соседствует с диалогической обращенностью к Другим. По мнению О. В. Мирошниковой, в «последних песнях» «частное трансформируется в мировое, домашнее пронизывается вселенским» [Мирошникова 2004: 119]. Таким образом, базовая черта итоговых книг — их философский, концептуальный характер.

В 2001 г. в серии «Библиотека поэзии Каменного пояса» была издана книга стихов Алексея Решетова «Темные светлы» [Решетов 2001], отмеченная премией губернатора Свердловской области. В 2002 г. поэта не стало, данная книга явилась последней даже хронологически. Мы не знаем, сам ли автор отбирал стихотворения из разных своих книг, или составлял книгу Л. П. Быков, прекрасно знающий творчество Решетова, да и самого поэта. Но получилась именно итоговая книга, отвечающая всем параметрам жанровой модели, выявленной О. В. Мирошниковой. В принципе, композиция разделов совпадает с хронологией: сначала идут стихотворения из книги «Белый лист», потом «Рябиновый сад» и далее, последний раздел — из книги «Темные светлы». Вместе с тем, очевидна и линия метафорического сюжета: от белого листа (на котором появятся черные буквы стихов, или — от начала жизни, *tabula rasa*, которая «покрывается» постепенно событиями) — к темному, но свету, тому, что и во тьме светит. Ю. В. Казарин, хорошо знавший А. Решетова, комментирует название так: «Книга (не хочется произносить это слово) — итоговая. Последняя. Отмечающая новое состояние души поэта в новом пространстве, переходном от света белого к свету черному и заполненного светом темным. Темные светлы — не чистый оксюморон, это словосочетание — прямо номинатор, называтель состояния и положения жизнесмертия» [Казарин 2011: 264]. В книге представлено все творчество А. Решетова, от 1960-х до 2000-х гг., хотя внутри разделов хронологический порядок часто нарушается ради смысловой целостности и завершенности; особую роль играет последнее стихотворение в каждом из разделов, подводящее итог и намечающее переход к следующему этапу жизни и следующему разделу книги. Так,

например, стихотворение 1963 г. «Свет звезды, которой закаты...» отзовется в последнем разделе, а последнее стихотворение в разделе «Станция жизнь» (1987) поясняет оксюморон «темный свет»: «Пускай я устал от бесчисленных бед, / От невыносимых невзгод, / Я все-таки верю, что этот наш свет / Гораздо светлее, чем тот» (182). Закрывающее раздел «Иная речь» стихотворение с заключительными строками: «Я не знаю, как там меня встретят. / Но проводят меня хорошо» (220) прямо предвещает раздел «Не плачьте обо мне» (как уточняет Ю. В. Казарин, плакать, по А. Решетову, следует о земле, о стране — поруганных и обесчещенных [Казарин 2011: 247]). Завершает этот раздел стихотворение «Слезы льются потоком...», в котором начальный осенний пейзаж сменяется предчувствием зимы, ее «белого листа»:

Скоро в белые ризы
Облачатся леса.
Светлый день уже близок,
Сомневаться нельзя.
Одинокий, скорбящий,
Я на старости лет
Убеждаюсь все чаще:
Безысходности нет [Решетов 2001: 274]².

А затем следует финальный раздел «Темные светлы». Л. П. Быков, В. В. Абашев, Ю. В. Казарин подчеркивают единство творчества поэта, для которого совсем не принципиальна дата написания стихотворения; все его творчество — тема с вариациями. Оформлял книгу екатеринбургский художник Ю. Н. Филоненко, подобравший удачное решение цветовому и графическому ритму обложки. Так, в частности, слово «Стихотворения» дано черным на светло-бежевом фоне, а заглавная метафора «Темные светлы», наоборот, оформлена белыми буквами. На обложке из маленького квадратного «окошка» на читателя пристально смотрит с цветной фотографии сам автор, тогда как предвещающая текст большая фотография А. Решетова — черно-белая. Цветная фотография-вырезка на обложке отзеркалена оформителем с черно-белого оригинала, словно бы та трудная и горькая жизнь, что выпала на долю Решетова, для нас теперь существует в ином, эстетическом измерении. Ю. В. Казарин свидетельствует, что видел сотни фотографий А. Решетова, и ни на одной он не запечатлен с улыбкой. Исследователь вспоминает взгляд поэта: «Его чудные и чудные глаза (грузинские, славянские, человеко-ангельские) всегда смотрели сразу на все и на всех <...>. Это был множественный взгляд — прежде всего в себя, потом на человека,

даже — окрест. Шарообразная сосредоточенность мудрого, печального, одинокого <...> думающего стихи человека» [Казарин 2011: 222].

О трудной судьбе Алексея Решетова (отец расстрелян в 1937, в 1956 реабилитирован, мать также была осуждена на пять лет; потом семья жила в г. Березники Пермской области; там, повзрослев, работая на соляной шахте, Решетов навсегда испортил легкие; с 1968 г. — травля со стороны официальной советской критики за неидейные стихи и проч.), о своеобразии его творчества писали Л. П. Быков [Быков 1995: 227–238], В. П. Абашев [Абашев 2000: 278–309], Ю. В. Казарин [Казарин 2011: 212–270]. Все исследователи отмечают искренность и элегичность «прямоговорения» в стихах А. Решетова, тяготение к экзистенциальной проблематике, нежелание соответствовать мейнстриму или вписываться в тусовку. Одиночество гарантировало духовную свободу, окрашенную неизменной горечью.

В. В. Абашев полагает, что в основе индивидуальной мифологии А. Решетова лежит притча о блудном сыне, о вечном странничестве: «...среди всех символических форм идентичности у Решетова выделяется одна, главная, центрирующая личность: *блудный сын*. Это и есть его личный символ, запечатлевший структуру решетовского самосознания» [Абашев 2000: 290]. Вместе с тем, В. В. Абашев подчеркивают присутствующую у А. Решетова интуицию Матери-сырой земли; в этом с ним солидарен и Ю. В. Казарин. «Блудный сын» в поэзии Решетова стремится вернуться не к отцу, а в детство, к лону матери-земли, к смерти-воскресению. Исследователь делает вывод о том, что при видимой простоте и реалистичности, лирика Решетова в своей глубине опирается на мифологические модели. В. В. Абашев считает, что как раз эта мистическая интуиция пришла в противоречие с обусловленными эпохой навыками поэтического языка. Отсюда — неудовлетворенность поэта собственным словом [Абашев 2000: 303]. Ю. В. Казарин также отмечает наличие у А. Решетова слабых, «газетных» стихов [Казарин 2011: 241–242]. Вместе с тем, Ю. В. Казарин, считая, что Решетов — «гений места» и времени, в которых обитала его душа, высоко оценивает отчетливый решетовский синтаксис и строфику, чистейшую фонетику и рифмы, а также редкие «гроздь слов, в которых кровь и смысл — едины» [Казарин 2011: 269].

Как бы то ни было, но итоговая книга Решетова «Темные светлы» демонстрирует, во-первых, замечательное владение строфикой, а во-вторых, высвечивает афористичную форму четверостишия (катрена),

² Далее страница указывается в тексте статьи.

начинающую преобладать к концу книги, давая как бы квинтэссенцию решетовской поэтики.

Строгая, психологически-углубленная поэзия А. Решетова отличается отточенностью стиховой формы. Многие его стихотворения представляют собой лишь одну строфу: две строки, четыре, шесть или восемь строк. Как видим, А. Решетов использует строфы, включающие четное число строк, что, вероятно, обусловлено стремлением к гармоничной структуре текста (строфы с нечетным числом строк характеризуются более «неуравновешенной» структурой). Излюбленная форма строфического строения у А. Решетова — **четверостишие**. Лаконизм формы является сознательной установкой поэта:

Зачем, поэт, словарь толковый
Такой большой тебе иметь?
Нужны всего четыре слова:
Земля и небо, жизнь и смерть (215).

Комментируя это стихотворение, Ю. В. Казарин сообщает о конкретной житейской ситуации, послужившей поводом к написанию стихотворения: как-то он увидел у сидящего в кафе поэта Германа Иванова толковый словарь. Но Решетов сумел превратить бытовое в глобальное, случайное — в сущностное [Казарин, Снигирева 2011: 258]. Четыре строки, содержащие афоризм, объединяющие антонимы в четкой логической структуре (вопрос — ответ, посылка — вывод), становятся «пылинкой Млечного Пути» (304), каплей, вмещающей весь универсум. Отметим также «классичность» четырехстопного ямба с чередованием женских и мужских клаузул, перекрестную рифмовку; традиционная форма обновлена благодаря неточной рифме (толковый — слова).

Как достигается смысловая емкость при лаконизме композиционной структуры?

Целый ряд четверостиший нацелен на достижение *синтеза* противоположных начал, их гармоническое уравновешивание. Особенно это характерно для пейзажных картин, объемлющих землю и небо, мир внешний и внутренний мир лирического субъекта.

Звонят снегири на опушке.
Завязли в сугробах дома.
Замерзла водица в кадучке.
Забава. Забота. Зима (210).

Первая строка рисует «широкий» план природы: метонимически вводится образ дальнего леса (не видно ни деревьев, ни снегорей, слышны только голоса птиц, пространство передается через звук, что создает ощущение его пронцаемости, прозрачности). Вторая строка дает уже более близкий, зримый мир

людей, деревенской улицы. Третья строка переносит в ближайшее бытовое пространство (двор) и дает образ уже не слуховой и не зрительный, а тактильный. Мир внешний максимально приблизился, и последняя строка передает отношение лирического субъекта к зиме; действия природы (звонят, завязли, замерзла) сменяются ответными действиями человека, включающими и радость, отдых (забава), и труд (забота). Общий знаменатель состояния и природы, и человека назван в заключительном слове текста — зима. Это ключевое слово анаграммировано многократными повторами звуков «з», «и», «а», достигающими максимума в последней строке. Сочетание звука «з» со звуком «в» ассоциативно вводит в стихотворение образ звона как атрибута зимнего мира, в котором царят холод, чистота, отчетливость деталей (такому впечатлению способствуют назывные предложения и обилие разделительных пауз). Данное стихотворение А. Решетова вызывает в памяти читателя строки А. Пушкина: «Здоровью моему полезен русский холод...» или «Звенит промерзлый дол и трескается лед».

Иногда четверостишие рисует не мир гармонии, а мир *диссоциации*, расхождения; особенно это характерно для стихотворений, тема которых — не «я и мир», а «я и другой», где лирический субъект не запечатлевает свое состояние в природном гармоничном мире (интенсивный тип лирической структуры), но анализирует отношения в мире людей (часто выстраивая экстенсивную структуру обращения-послания).

Любимая, стой, не клянись, все равно
Кого-то из нас утомит постоянство.
Но я тебя брошу,
как птицу в пространство,
А ты меня бросишь,
как камень на дно (111).

Стихотворение построено на антитезах: он и она (я и ты), любовь и нелюбовь, постоянство и измена, а также — птица и камень, свобода и гибель, полет и падение, легкость и тяжесть, небо и земля (дно), в конечном итоге — жизнь и смерть. Противопоставление ритмически подчеркнуто внутрострочной паузой, делящей пополам строки четырехстопного амфибрахия, наличием противительных союзов «но» и «а». Однако и в данном случае автор гармонизирует противоположные состояния, находя «общий знаменатель» — движение, преодолевающее статику, выраженную в начале стихотворения словами «стой», «постоянство». Обыгрываются два значения глагола «бросать»: сообщать импульс движения и оставлять, т. е. лишать энергии. (Ср. у А. Ахматовой: «Брошена!

Придуманное слово — / Разве я цветок или письмо?»). Если сначала лирический герой говорит о невозможности вечной любви, то вторая половина стихотворения как раз утверждает неизменность его чувства: он отпустит ее на волю, как птицу, тяготящуюся неволей, а разлука с ней убьет («утопит») его. Таким образом, гипотетическое «кого-то из нас утомит постоянство» однозначно раскрывается как «только не меня», рассудочность первых двух строк преодолевается в дальнейшем, фактически, клятвой в вечной любви. Концентрированность чувства поддерживается кольцевой рифмой, соотносящей начало и конец текста, замыкающей строфу в одно целое.

Четверостишие может строиться по принципу *концентрации*, когда за отдельными деталями обнаруживается глубинный смысл, некая первооснова, залог гармонии и в мире, и в человеке.

Леса таинственны и строги,
Ночная непогодь блажит.
И тропка малая к дороге,
Как дочка к матери, бежит (231).

В данном случае автор находит человеческий смысл в природных явлениях, через форму сравнения актуализирует древний архетип материнства, в том числе, и матери-сырой земли. Образ дороги традиционно символизирует жизненный путь, движение во времени и пространстве, преодоление препятствий, трудностей. «Малая тропка» индивидуальной судьбы не заплутает, не потеряется, если прильнет к общему пути народа, к родной дороге. Родная земля, мать-родина — это то, что спасет и утешит в любую «непогодь». Не случайно в данном стихотворении использованы просторечия и самый «классический» четырехстопный ямб.

Помимо четверостиший, в творчестве А. Решетова встречаются **двустиишия**. Если четверостишие дает возможность обозначить тему, показать ее развитие и сформулировать итог, то двустиишие неизбежно более рассудочно, сжимает лирическую тему до афоризма.

Что смерти и сильнее, и страшней? —
Лишь наше представление о ней (262).

В отличие от четверостишия, гармонизирующего противоположные полюса, двустиишие дает только один полюс — смерть. Вместе с тем, речь идет о мысли («представлении») человека о смерти, следовательно, если изменить представление (субъективное переживание), то и смерть будет не столь страшна. Как видим, стихотворение весьма дидактично, апеллирует к «мы», умозрительность образа усиливается самой ритмической формой (пэон-2), напоминающей

александрийский стих, а также четкой логической структурой (вопрос — ответ). А. Решетов редко использует двустиишия, как думается, из-за их «суховатости».

Наиболее трагичны по содержанию **шестистишия** А. Решетова, строфа, где к четверостишию как бы прибавлено двустиишие. Может быть, сказывается традиция балладного жанра, может быть, горькая мысль перевешивает непосредственное чувство. Секстина, как известно, пишется на три пары рифм и дает широкий простор вариациям, но А. Решетов тяготеет к шестистишию на две пары рифм, с самой предсказуемой перекрестной рифмовкой, что и создает ощущение «затянутого» четверостишия.

Все меньше друзей остается,
Все больше уходит во тьму.
А сердце по-прежнему бьется,
Как будто не больно ему,
Как будто мне сладко живется
На свете, почти одному (258).

Первые две строки, объединенные анафорой, утверждают неотвратимость смерти. Формально антонимичные, они по сути синонимичны, вторая строка — усиливающий повтор первой. Третья строка — по контрасту — утверждает продолжающуюся жизнь лирического героя, но затем снова идет усиливающий повтор, утвердительный по форме, но отрицательный по существу: герою больно и горько. Единственный enjambement, нарушающий к концу текста стиховую монотонию, подчеркивает слово «живется», активизируя в сознании читателя два рифменных микросюжета: остается — бьется — живется; во тьму — ему — одному, причем второй из них отрицает первый.

Восьмистишия в творчестве А. Решетова встречаются достаточно часто, они пишутся на четыре пары рифм и представляют собой удвоенный катрен. Если четверостишия содержат у А. Решетова образ этого мира, то восьмистишия рисуют мир иной, мир сна, зазеркалья, призрачный и зыбкий, для которого требуются иные, «несказанные» слова.

Поздняя осень. Дожливо. Темно.
Только волшебный горшочек герани
Радует нас сквозь чужое окно,
Все остальное —
Терзает и ранит.
Солнце все дальше от знака Весов.
Вялые воды струятся все тише.
Вниз головой, как летучие мыши,
Спят отражения черных лесов (76).

Герой этого стихотворения находится на границе миров, в точке «прозябания», окруженный двумя прозрачными преградами (стекло и вода), за одной из которых — недостижимый (чужой) уют, а за другой — полная неприютность, небытие, причем точка настоящего очень неустойчива, равновесие вот-вот нарушится («Солнце все дальше от знака Весов»).

Мир иной не пугает героя, он даже может утешить печали, даруя если не забвение, то встречу с дорогими, уже ушедшими людьми.

Мне завтра рано надо было в путь.
Я лег, но неизбывные печали
Мешали мне забыться и уснуть.
Да и во сне они не исчезали.
Мне снился наш забытый Богом край,
Как будто мама грядки поливает.
— Ты больше никогда не умирай, —
Я говорю. Она в ответ кивает (196).

Характерно, что при наличии лермонтовских и тютчевских аллюзий, стихотворение звучит по-решетовски пронзительно-интимно, план бытийный сливается с планом бытовым, домашним, семейным. И тем горше сознание его невозвратимой утраты и собственного сиротства.

Именно в форме восьмистишия высказывает А. Решетов мысль о способности поэта проникать в глубинную основу существования, сливаться с первоосновой бытия, приближаться к тайне мира.

Родная речь, прямая речь...
Но есть еще и речь иная.
Кому в сырую землю лечь —
Приходит время — ей внимают.
Зашелестит вокруг листва
Или пчела прильнет к могиле —
И ты услышишь те слова,
Которых мы не проходили (185).

Для восьмистиший не характерны афоризмы, напротив, их содержание — недосказанное, зыбкое, оформленное только намеками: предметными деталями с богатой мифопоэтической семантикой.

Наконец, встречаются в поэзии А. Решетова и **двенадцатистишия**. Таким стихотворениям, «избыточного» (для А. Решетова) объема, присущи размах, бесшабашность, повышенная яркость эмоций и словесного оформления, мягкая ирония или шутливость. По мнению Ю. В. Казарина, приводимое ниже стихотворение слишком «сделанное», «литературное»:

Может, чет — а может, нечет.
Может, плакать — может, нет.
Может, утро — может, вечер.
Может, темень — может, свет.

Может, дальний голос вьюги,
Может, тихий волчий вой.
Может, губы — может, угли.
Может, сторож — может, вор.
Может, я тебя бросаю,
Может, я тебя ловлю.
Может, я тебя спасаю,
Может, я тебя гублю (30).

И все же самая излюбленная форма в творчестве А. Решетова — **четверостишия**. В последних стихотворениях поэта, подводящих итог раздумьям над жизнью и над собственной поэзией, подобраны скупые, точные слова; аскетизм стиховой формы (например, нередки глагольные рифмы) сочетается с мастерским построением поэтического синтаксиса (как правило, используются анафоры, синтаксический параллелизм, обнажающий столкновение антонимов, обозначающих противоположные начала мира и души, сближаются поэтизмы и разговорная лексика). А. Решетов использует, в основном, пяти- или шестистопный ямб с пиррихиями, что, наряду с афористичностью, придает его последним стихам философское звучание.

Последней спичкою в зубах не ковыряют:
Промерзнут до костей — костер и разожгут.
Последние слова на ветер не швыряют.
Последние слова для Бога берегут (305).

Это стихотворение, предпоследнее в книге, напоминает о фотографии в ее начале: Решетов, заядлый курильщик, запечатлен в момент, когда он чиркает спичкой о коробок.

Итак, базовой формой в поэзии А. Решетова можно считать четверостишие, позволяющее на малом стиховом пространстве создать предельно широкий и концентрированный образ мира, гармоничный в своей основе. Все остальные строфические формы являются производными от катрена, используются в тех случаях, когда гармония по тем или иным причинам нарушена, например, редуцирована или преувеличена. Четыре строки являются для А. Решетова естественной мерой мира и человека. Именно строфика, а не поэтическая лексика полностью воплотила творческую индивидуальность Решетова. Характерно, что по воспоминаниям Ю. В. Казарина, Алексей Леонидович и в жизни всегда старался занимать как можно меньше места, не любил публичности и громогласности.

ЛИТЕРАТУРА

Абашев В. В. Пермь как текст. — Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2000.

Быков Л. П. Судьба души // Урал. — 1995. — № 8.

Казарин Ю. В. Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX веков. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004.

Казарин Ю. В., Снигирева Т. А. Поэты Урала. — Екатеринбург: Изд-во УМЦ УПИ, 2011.

Кривулин В. Стихи после стихов // Октябрь. — 2000. — № 9 // Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2000/9/krivul.html> (дата обращения: 15.08.2014).

Мирошникова О. В. Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика. — Омск: ОмГУ, 2004.

Решетов А. П. Стихи. Темные светлы. — Екатеринбург: Банк культурной информации, 2001.

ДАнные ОБ АВТОРЕ

Барковская Нина Владимировна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета.

Адрес: 620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Эл. почта: n_barkovskaya@list.ru

ABOUT THE AUTHOR

Nina Vladimirovna Barkovskaya is a Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of Teaching of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Пейзажи, природные компоненты и категория природы в лирике В. Кальпиди¹

Р. М. Комадей, Ю. С. Подлубнова
Екатеринбург, Россия

Аннотация. Исследование места и функций пейзажей и природных компонентов в лирике Виталия Кальпиди вплотную связано с анализом художественного мира и манеры письма уральского поэта. Множественность природных компонентов позволяет говорить о востребованности жанра эклоги и его модифицированности в творчестве В. Кальпиди, о влиянии поэтов 18 века, Н. Заболоцкого, О. Мандельштама. Однако истоки поэтики уральского автора ведут к метареализму. Отсюда трансформативность материи, смещающая признаки живого и неживого, единичного и множественного; процессуальность, реализующаяся через множество одновременных действий. В отличие от метареалистов для В. Кальпиди важна включенность человека в общие процессы через его телесность и через способность ощущать/осмыслять происходящее, множить реальности. Природа здесь — это и некая знаковая система, которой оперирует поэтическое сознание, одновременно созидающее и разрушающее.

Ключевые слова: лирика, пейзаж, природные компоненты, метареализм, эклога, телесность, Виталий Кальпиди.

R. M. KOMADEI, Yu. S. PIDLUBNOVA. *Landscapes, natural ingredients and category of nature in the lyrics of V. Kalpidi*

Abstract. The article is devoted to landscapes and natural elements in poetry by Ural poet Vitaly Kalpidi. The multiplicity of natural elements points the importance of genre eclogue and its modifications in works by V. Kalpidi, impacts of the poets of the 18th century, Nikolay Zabolotsky, Osip Mandelstam. However, the origins of the poetic lead to metarealism: transformations of matter, mixing features of living and nonliving, single and plural; multiple simultaneous actions. Participation of person in general processes through physicality and through the ability to feel / comprehend what is happening, multiply reality is important to V. Kalpidi. Nature here is a kind of sign system, which a poetic consciousness operates.

Keywords: Ural poetry, landscape, natural elements, metarealism, eclogue, corporeality, Vitaly Kalpidi.

Начнем с того, что роль природных составляющих и пейзажей в поэзии В. Кальпиди еще с первых его книг «Пласты» (Свердловск, 1990) и «Аутсайдеры–2» (Пермь, 1990) довольно существенна. При том, нельзя сказать, что критики и исследователи творчества этого автора уделяли какое-либо внимание именно им (возможно, потому что о В. Кальпиди не так много написано), хотя попытки разговора о ландшафтах и специфике изображения природы, без сомнения, велись. Можно вспомнить фундаментальную работу В. В. Абашева, посвященную репрезентациям Перми в текстах поэта [Абашев 2008] или анализ стихотворения «Летний вечер», сделанный А. Бурштейном, где обозначается «изменчивость», протестичность Природы как ее категориальный признак [Бурштейн]. Пейзажи не то что бы оставались вне зоны исследований (А. Бурштейн замечает и «слой деревьев, слой кустов, слой травы, слой змей, слой воды»), однако доселе не выделялись как элемент поэтики, имеющий прямое отношение к пониманию мировоззрения уральского автора, и влияющий на жанрообразовательные процессы в его лирике.

Если проанализировать массив произведений В. Кальпиди, не сложно заметить, что пейзажи не делятся здесь на два предсказуемых типа: городские и условно природные (лесные, полевые и т. д.). Природность в том смысле, в каком она предполагает отсутствие или вытеснение на второй план урбанистических реалий и машинерии, как правило, важна для В. Кальпиди, даже в стихотворениях с преимущественно городским антуражем. «Несколько лестничных клеток его отделяет от / летнего августейшества тополевых седин; / пока он шлифует перила, потрескивают под / кедами мертвые бабочки, бычки и их никотин — / это Сережа На-

¹ Исследование подготовлено в рамках интеграционного проекта УрО — СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

боков, решивший еще с утра / выгул себе устроить по кривоколенной Перми...» [Кальпиди 1993: 89]. Не исключение — тексты, написанные под явным влиянием эстетики метаметафористов (вспомним стихотворения А. Парщикова или А. Еременко), принципиально не дифференцирующие живое и неживое, совмещающие их признаки в рамках одного объекта изображения или группы: «А за городом не лес, а картон, / а зимой из пенопласта поля, / и я знаю, что внутри соловья / механический защит патефон. // Можно и меня разобрать / или просто расколоть на куски, / и получится компьютер тоски / и еще, что не умею назвать» (1986) [Кальпиди 1990 (Свердловск): 120]. Однако текстов, решительно овеществляющих природные явления, как это представлено в приведенном примере, у В. Кальпиди не так уж и много, скорее, для его поэзии характерна двунаправленность: живое овеществляется, вещественное приобретает признаки живого, и в этом контексте все более востребованной становится сама категория природы.

Как и у метаметафористов, в творчестве В. Кальпиди пейзаж не существует в виде целостной однородной картины: он распадается на отдельные фрагменты и элементы, значимые сами по себе, живущие по собственной логике, программируемой автором. Спецификой такого пейзажа становится процессуальность, возникающая за счет моторики множества элементов, своеобразного «броуновского движения» в природе. Отсюда, например, чрезвычайная населенность пейзажей насекомыми («внимание к пчелам, осам, шмелям — личный бзик автора» [Кальпиди 1995: 18]) и птицами, являющими квинтэссенцию подобного хаотического динамизма. «Летали бабочки и воздух фальцевали / с ленивой силой дыма серной спички. / Похожие на сдвоенные гребешки цесарок, / филателией кругосветных марок / летали бабочки — сокурсницы наркотных, летальных, злющих бабочек больничных... // Распределили клювы птицы, и гриф, обваренный / с макушки и до шеи, сидел над вавилонством муравейни...» («Вольные ассоциации на тему „Луг“») [Кальпиди 1990 (Свердловск): 127].

В. Кальпиди пестует любые проявления динамики. Напомним, в его текстах сад обнажает разноцветные десна («Сад», 1981), земля дышит жабрами («Пейзаж с городом», 1983), кузнечик имитирует ткацкий станок («Летние фрагменты», 1985), вилообразный дракон разбивается над Уральским хребтом на тысячи каркнувших птиц («Кое-что о птицах», 1987), сидящие в мухах пилоты пикируют («Подружка Хлестаков», 1992), осенняя земля ши-

пит тлетворной зеленью травы («Сентябрь», 1994) и т. д.

И все-таки, несмотря на разнородность и разнонаправленность предметов и существ, в пространстве текста они обретают общий знаменатель, определяемый замыслом автора. Увиденные и зафиксированные словно бы одновременно, они могут реализовывать определенные функции в тексте.

Например, в тех случаях, когда среди составляющих пейзажа доминируют природные явления, и это доминирование для художественного целого является определяющим, то возникают предпосылки для актуализации жанрообразовательной функции природных компонентов, а потому можно говорить о востребованности в творчестве В. Кальпиди пасторальных жанров, эклоги: см. «Игра в камешки на берегу реки», «Вольные ассоциации на тему „Луг“», «Дьявол возле забора играет с цыплятами и воробьями...», «Нелюди, рыбы, травы и цветы...», «Девушка в лесу (стихи для Анны)», «Печаль природы тратится на то...», «Последний свой вечер беспечно...», «Я смотрел на жизнь через дырку в башке дрозда...» и др.

Стоит заметить, что эклога как таковая вряд ли была заимствована уральским автором напрямую из античной поэзии, хотя сомневаться в его осведомленности о классических образцах не приходится (свидетельство тому — стилизации под античность, например, «Ахейская сказка»). Эклогические фрагменты выстраиваются в поэзии В. Кальпиди, скорее, под влиянием других источников: в связи со знакомством с опытом поэтов XVIII в. или, например, с поэзией О. Манделштама (и его «Tristia»), от которого В. Кальпиди усиленно открещивается, но подобное открещивание зачастую означает лишь наличие притяжения. Это притяжение может быть манифестировано в художественном тексте через посвящение («Где-то нигер в Гарлеме лежит...»), пастиш («Я научил щенка сосать мизинец...»), метрику («Пейзаж с городом»), лексику и ассоциативные ряды и т. д. Именно от Манделштама — внимание уральского поэта к насекомым: не только шмелям, но и, например, стрекозам («мальчишка ломает стрекоз об коленку, / чтоб в чашечку этой коленки стекло / стекло, образуя фальшивую пенку...» [Кальпиди 2001: 39]); а также птицам: «франные пары ласточек и ВВС стрекоз» из стихотворения про Сережу Набокова. Однако ласточки и стрекозы у В. Кальпиди не вырастают до значения символов, как в поэзии Манделштама, оставаясь лишь знаками природы, с которыми автор делает все, что ему вздумается.

Другой источник влияния, через который могли быть заимствованы элементы пасторальной поэзии, не менее очевиден: натурфилософская лирика Н. Заболоцкого, синтезирующая разнообразные классические традиции, в том числе античные. Например, Г. И. Ермоленко усматривает связь поэм Н. Заболоцкого и «Георгик» Вергилия [Ермоленко 2003]. Думается, Н. Заболоцкий изучал и эклогическую поэзию, по крайней мере, его поэмы, связанные с животными, пронизаны утопическим дискурсом (чаяния наступления рая на земле). Они же находят отголоски в поэзии В. Кальпиди (при всей ее постмодернистской неоднозначности): «Смотри, дружок, скорей смотри сюда: / жизнь — это ласка, т. е. не борьба, / а прижимание детей, травы, и кошек, / и девушек то к шее, то к плечу... / Лечись, дружок, куда я лечу, / как насекомый ангел летних мошек» [Кальпиди 1997: 66].

Как известно, внимание Н. Заболоцкого к миру природы вовсе не было восторженным и сопровождалось осмыслением ее как «вековечной давяльни». И если в его поэзии наличествовали признаки эклоги, то само представление о «давяльне» значительно трансформировало ее, лишая семантического ядра (идиллии) и, по сути, превращая в анти-эклогу. В. Кальпиди, с одной стороны, разделяет угол зрения Н. Заболоцкого, изображая природу и смерть в их прямой взаимосвязи, с другой — значительно снижает экзистенциальный пафос переживания смерти, порой даже иронизируя: «Советский Союз. Облака. / Кроты укрепляют метро. / Мерцают цикады ЦК / и бабочки Политбюро. // И мертвая ласточка спит / живому хорьку на обед, / от страха она запищит, / проснувшись, когда ее нет» [Кальпиди 2010: 57].

В творчестве В. Кальпиди, таким образом, нет ни специфической идиллической составляющей «Tristia» (при всей востребованности мандельштамовских образов), ни тотального трагического мироощущения Н. Заболоцкого. Эклогические стихотворения и фрагменты уральского автора сочетают пасторальность и драматизм, манифестация которого в тексте возможна за счет присутствия человека, способного осмыслять вызовы природы или просто реагировать на них: «Влажнеют камни, стелется песок, / прозрачный лоб вот-вот наморщат воды, / лишь только ветер прислонит висок / к слюне долгоиграющей природы. // О маловероятный человек, / все валится к тебе в твои объятия, / куда соль стекает из-под век, / кристаллизуясь медленно в проклятье» [Кальпиди 1997: 41]. Отметим, что подобная проблематизация отношений

природы и человека, в принципе, характерна для современной поэзии (эклоги Бродского [см. Глебович 2005], Г. Горбовского, Л. Губанова, Т. Кибирова [см. Балашова 2011] и т. д.), однако у уральского автора есть своя специфика.

В частности, В. Кальпиди нередко вводит в пространство своих пейзажей фигуры влюбленных или возлюбленной, что в формальном отношении существенно приближает эти тексты к классическим образцам (от античности до И. Богдановича и А. Сумарокова), но ни в коем случае не делает их стилизациями (как у Т. Кибирова). В эклогические декорации вторгается все тот же драматизм: «Шум счастья плющит перепонки, / и слух взбивается, как масло, / и сердце нашего ребенка / стучится быстро и напрасно // в твой маленький живот с улиткой / недорисованного уха, / т.к. рождение — улика... / а иногда начало слуха» [Кальпиди 2001: 47]. Кроме того, текстам В. Кальпиди присуща плотная телесность, как, например, подчеркивает А. Бурштейн, принципиально не разводящий при анализе «Летнего вечера» Природу и Женщину [Бурштейн 1998]. Телесность сопровождается эротизмом (описание половых актов) и картинками трансформации/разложения живого, что также заметно нивелирует утопический/идиллический потенциал эклоги. В этом отношении имеет смысл привести слова В. В. Абашева: «Кальпиди чрезвычайно динамичен в жанрово-стилевом, образно-пластическом, идейно-тематическом и даже ритмико-интонационном движении, он развивается как бы путем внезапных мутаций, резких динамических сдвигов всей художественной системы, когда происходит ее целостное (вплоть до технических приемов) обновление» [Абашев 2008: 355]. Именно так он работает с жанрообразовательными моделями, и эклога здесь не исключение.

Телесность — это, кроме всего прочего, один из знаков особого отношения В. Кальпиди со словом. В частности, в его поэзии природные компоненты даже в том случае, когда не складываются в целостные пейзажи, имеют определенную функцию. Она напрямую связана с протеизмом изображаемой им природы, ее способностью к метаморфозам. Снова процитируем В. В. Абашева: В. Кальпиди «выводит предмет из его обыденной данности и дает его в медленном развертывании и многочисленных ракурсах, в сложных пространственных трансформациях, проецируя вещь в кодирующие системы мощных культурных, часто мифологических, текстов, выявляющих смысловую структуру наблюдаемого» [Абашев 2008: 345]. В. Кальпиди, подобно

Н. Заболоцкому и еще одному значимому для него поэту Б. Пастернаку, выстраивает сложнейшие ассоциативные конструкции, где всякий элемент не равен самому себе, а функционирует как символ или знак, указывающий на существование иных контекстов. Впрочем, трансформативная активность в творчестве уральского поэта гораздо выше, чем у названных авторов, она связана с трансгрессивной направленностью постмодерна, его деконструктивистской интенцией. В этом смысле и телесность, и природность максимально заостряются: В. Кальпиди деконструирует любую реальность, покушаясь на ее онтологию. «Предсказуемое вплоть / до кофейной ложки / впились будущее в плоть / прошлому, как кошка. // И стекает время-кровь / из царапин жутких, / и течет, как речка Обь, / к нам по промежуткам» [Кальпиди 2001: 89]. Нечто подобное в современной поэзии делали и Д. А. Пригов, и кургузые маньеристы, доводящие, порой, разрушение / крушение телесности до гротеска. Однако говорить о тотальной деконструкции в творчестве уральского поэта было бы ошибочно. Процессы разрушения и созидания идут здесь параллельно, составляя специфику метаморфоз, на которых строится поэтика В. Кальпиди.

Таким образом, категория природы, столь важная в лирике В. Кальпиди, характеризуется через следующие составляющие: трансформативность материи при всей ее предметной и животной насыщенности и разнородности, смещающая признаки живого и неживого, единичного и множественного, а также любые другие устойчивые координаты; процессуальность, реализующаяся через множество одновременных действий; включенность человека в общие процессы через его телесность и через способность ощущать / осмысливать происходящее, множить реальности. Однако природа в творчестве В. Кальпиди не замкнута сама на себе, а потому здесь нет как таковой метафизики природы, как нет

натурфилософской лирики в чистом виде. Природа здесь — это и реальность, данная в ощущениях, и некая знаковая система, которой оперирует поэтическое сознание, одновременно создающее и разрушающее. «Я из гербария состряпаю траву / и подогрею на сухом пару, / внедрю в нее шмеля густую тень / и с вавилонского на наш переводу / его гудок-перевертень: / „Увиж-жу-у луг и гул ‘у-у’, ж-живУ“» [Кальпиди 1990 (Пермь): 46].

ЛИТЕРАТУРА

Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в истории русской культуры и литературы XX века. Пермь, 2008.

Балашова Е. А. Идиллия в современной русской поэзии: к проблеме внутренней меры жанра // Вестник ТвГУ. Сер. «Филология». 2011. Вып. 3. С. 69–74.

Буриштейн А. Прощальный взгляд на летний вечер (Медитация над стихотворением «Летний Вечер» из книги стихов «Ресницы» поэта Виталия Кальпиди) // Режим доступа: http://abursh.sytes.net/abursh_page/AB_works/letvech.asp (дата обращения: 10.10.2014).

Глебович Т. А. Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет: автореф. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.

Ермоленко Г. Н. Поэмы Н. Заболоцкого 1920–1930-х годов и древнеримская философская поэзия // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. М., 2003. С. 129–137.

Кальпиди В. Аутсайдеры–2. Пермь, 1990.

Кальпиди В. Контрафакт. М., 2010.

Кальпиди В. Мерцание. Пермь, 1995.

Кальпиди В. Пласты. Свердловск, 1990.

Кальпиди В. Ресницы. Челябинск, 1997.

Кальпиди В. Стихи. Пермь, 1993.

Кальпиди В. Хакер. Челябинск, 2001.

ДАнные об авторах

Комадей Руслан Максимович — научный сотрудник музея «Литературная жизнь Урала XX века».

Адрес: 620075, Екатеринбург, ул. Пролетарская, 10

Эл. почта: slovoslavie@mail.ru

Подлубнова Юлия Сергеевна — кандидат филологических наук, зав. музеем «Литературная жизнь Урала XX века».

Адрес: 620075, Екатеринбург, ул. Пролетарская, 10

Эл. почта: tristia@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

Ruslan Maximovich Komadei is a research associate of museum “Literary life of Ural in XX century”.

Yulia Sergeevna Podlubnova is a Candidate of Philology, Head of museum “Literary life of Ural in XX century”.

УДК 821.161.1-2 (Коляда Н.) ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,446

Новая пьеса Н. В. Коляды «Дыроватый камень» (комедия), июль, 2014, с. Логиново

Н. А. Непомнящих
Новосибирск, Россия

Аннотация. В рецензии дан отзыв на новую пьесу Н. В. Коляды «Дыроватый камень», рассмотрены литературные аллюзии и роль цитат в тексте.

Ключевые слова: Н. В. Коляда, уральская драматургия, образы мух в литературе, цитата, реминисценция, аллюзия.

N. A. NEPOMNIASHCHIN. *A new play of N. V. Kolyada "Dyrovatyi Kamen'" (comedy), July, 2014, p. Loginovo*

Abstract. In a review of a review is given on the new play of N. V. Kolyada «Dyrovatyi kamen'», considered literary allusions and quotations in the text part.

Keywords: N. V. Kolyada, Ural drama, images of fly in literature, quote, reminiscence, allusion.

Новая пьеса Н. В. Коляды была написана в течение этого лета в Логиново, и уже в начале августа она была опубликована на персональном сайте драматурга в свободном доступе. Название «Дыроватый камень» породило множество ассоциаций у читателей и почитателей творчества Н. В. Коляды. Кто-то из первых читателей в комментариях сразу вспомнил похожую достопримечательность в окрестностях Екатеринбурга, однако в пьесе точность местоположения камня, а также места действия не имеет особого значения. Как и во многих пьесах драматурга место весьма условно, по сути, всё происходящее может быть где угодно, а в лице персонажей Коляды приоткрывается «вся Россия» не просто в провинциальном ли, столичном ли ее изводе, — но прежде всего в человеческом.

Начинается пьеса описанием типового дачного поселка: «У домиков стоят многолетние яблони, они наклонили тяжелые ветки с яблоками, еще тут — кусты смородины и крыжовника, грядки с клубникой, луком и морковкой, а еще — старые теплицы, в которых зреют помидоры и огурцы, а рядом с теплицами — кучи компоста. Возле домов поленицы дров, бочки с дождевой водой. На каждом участке насос, чтобы качать воду для поливки. У домов ярко горят осенние цветы. Дачные участки отделены от леса забором, в заборе калитки, чтобы ходить в лес за грибами и ягодами. Будний день и в домиках пусто. Провода высоковольтной линии прогнулись низко-низко и угрожающе гудят. Время от времени тихо падают яблоки в траву. Какие-то птицы пролетают стайками» [Коляда 2014]¹. Если бы не указание на кучи компоста и гудящие провода высоковольтной линии, напоминающие о прозе жизни, картинку можно было бы счесть идиллической: «Вот и этот дом, как все,

¹ Текст пьесы цитируется по этому источнику с личного разрешения автора.

ничего необычного. В доме две маленькие комнатки, веранда, баня — всё под одной покатой зеленой крышей. У веранды стоит старая рябина с красными ягодами, рябина упирается стволом и ветками в крышу, качается на ветру и скрипит, будто плачет и жалуется. В доме на веранде открыты три окна, но всю веранду и окна облепило растение под названием «Девичий виноград» и почти ничего не видно из окон. У Девичьего винограда широкие листья, по-осеннему ярко-красные и зеленые, длинные цепкие побеги, ухватившие каждый выступ и бугорок на досках. Крепко-крепко прижалось растение к веранде. На веранде какие-то травы сушатся под потолком, стоит широкая кровать, рядом с ней газовая плита, а еще тут — стол круглый, старый, прочный, а возле стола четыре стула. В углу пачка старых газет. Старое зеркало висит на стене. Утро, а на веранде темно и горит лампочка под потолком». Дальше — описание главной героини. Вступление к пьесе кинематографично: сперва дальние планы — домики, провода, теплицы, кусты и грядки, потом предстает дом в подробностях, и все ближе, ближе — веранда, сама героиня.

Время предосенней красоты, увядающей природы, в самой лучшей ее поре, когда еще не зарядили дожди, и героям до сих пор почему-то нужно поливать огород. Возможно, это конец августа или начало сентября. Подробными картинками, в деталях говорящими о предстоящем действии, драматург явно нарушает собственные советы и заветы не помогать режиссеру, не рассказывать ему слишком много о месте и обстоятельствах действия, не решать за него постановочных задач. Однако тут Коляда-драматург скорее всего работает на Коляду-режиссера, а этим двоим вполне уже можно пренебречь советами для начинающих. Герои пьесы, как всегда в пьесах Коляды, самые обыкновенные, заурядные люди, простые, как еще любят говорить многие, обыватели, одним словом. Три пенсионерки, бывшие учительницы, и единственный мужчина, этакий «герой-любовник», бывший скрипач из театрального оркестра. Место действия — осенняя дача одной из подруг.

На первый взгляд, никакого особого динамичного действия в пьесе нет: каждая завязывающаяся интрига обрывается самым прозаическим образом: так, выясняется, что Наталья вовсе не готовит покушения на свою свекровь посредством рассыпанных по дому «белых порошков», а боязнь и неприязнь свекрови к невестке, работающей на рынке, чтоб содержать себя, дочь и ту же свекровь уже после развода с ее беспутным сыном, не более, чем очередной «закидон» вредной бабули. Внезапно падающий герой избегнул серьезных последствий сердечного приступа,

самое плохое, что случилось — он испортил свою красивую рубашку в полоску, которая «стройнит», — протекла ручка в кармане и теперь там чернильное пятно. Не символ ли то «дырки в сердце»? Черного зияющего отверстия, откуда утекают и жизненная сила, и радость, и что-то еще, столь же невосполнимое. Впрочем, рубашек в доме достаточно, замену находят тут же.

В пьесе два основных лейтмотива: девичий виноград, обвинивший стены дачи, о котором все что-то говорят и который героиня в порыве обрывает со стен в финале первого действия, а также мухи, надоедливые осенние мухи, слетевшиеся к вишневному варенью на плитке. Мух все периодически бьют свернутыми газетами. Вспоминаются невольно апухтинские строки: «Мухи, как черные мысли, весь день не дают мне покою, жалят, жужжат и кружатся над бедной моей головою...» Лирический герой тщится скрыться от назойливых мух:

...Сгонишь одну со щеки, а на глаз уж уселась другая,
Некуда спрятаться, всюду царит ненавистная стая,
Валится книга из рук, разговор упадет, бледнея...
Эх, кабы вечер придвинулся! Эх, кабы ночь поскорее!
[Апухтин 1985: 142]

Однако и ночь не приносит ему облегчения, мухи оборачиваются горькими и не менее навязчивыми мыслями:

Черные мысли, как мухи, всю ночь не дают мне покою:
Жалят, язвят и кружатся над бедной моей головою!
Только прогонишь одну, а уж в сердце впилась другая, —
Вся вспоминается жизнь, так бесплодно в мечтах прожитая!
Хочешь забыть, разлюбить, а все любишь сильнее и
больше...
Эх! кабы ночь настоящая, вечная ночь поскорее!
[Там же]

Сквозной мотив мух в пьесе выглядит как реминисценция, как напоминание о «Мухах» А. Н. Апухтина, в отдельные моменты герой в остервенении лупит мух, объясняя свои действия просто: «Они меня бесят!». Однако внутреннее его состояние скорее исполнено грусти, нежели невымещенной агрессии. За ним начинают повторять другие и, гоняясь за мухами, все четверо, словно отгоняют от себя любую возможность остановиться, подумать, поговорить всерьез. Уместно вспомнить и присовокупить путем литературных ассоциаций обыгранные И. Ф. Анненским образы тех самых апухтинских строк в стихотворении: «Мухи как мысли»:

...Я хотел бы распутать узлы...
Неужели там только ошибки?

Поздней осенью мухи так злы,
И холодные крылья так липки.
Мухи-мысли ползут, как во сне,
Вот бумагу покрыли, чернея,
О, как мертвые, гадки оне...
Разорви их, сожги их скорее.
[Анненский 1988: 56]

Здесь появляется мотив творческих мучений, исканий, неудовлетворенности. Не бумагу, но рубашку в пьесе пачкает черное чернильное пятно, оно возникает в том месте, где сердце. Одна из героинь восклицает даже: «Черное сердце!». Что это? — Сердце, исполненное печали? Сердце с дырью? — той, что болит, ведь не камень! Может быть, автор пьесы посредством аллюзии, скрытно, лишь намекая, говорит о самом процессе творчества, о том, как буквы ползут по бумаге, словно мухи... Как навязчивы идеи и мысли, пока они не выплеснуты на бумагу? Как потом, возможно, автор не вполне доволен результатом? Может, недаром Коляда сообщает, что пишет свои пьесы от руки и лишь потом набирает их на компьютере? — Мухи давно в литературе перестали быть лишь вредными насекомыми.

У Коляды есть такая «фишка», прием, как вложение в речь персонажей известных цитат в искаженном или сниженном виде таким образом, что даже серьезные высказывания вдруг приобретают комический оттенок. Например, иронически воспринимаются другими персонажами (и залом) цитаты из Ахматовой и Цветаевой в речи Сары («Баба Шанель»), этим цитированием, (а на сцене — декламацией) сразу рельефно слеплен узнаваемый тип дамы послебалзаковского возраста, что играет в жизни, «строит из себя» некий экзальтированно-рафинированный образ книжной девы для окружающих. И тут тоже героиня не может без цветаевской цитаты: «Мне и донныне хочется грызть терпкой рябины толстую кисть...». Другие поправляют, мол, «горькую», но дело вовсе не в том, насколько верно она цитирует. Никто не слушает сути сказанного, всем хочется показать, что они знают, как надо! Сколько советов дано героине, сколько слов сказано о том, что всё на свете она делает не так, как нужно, что она ничего не умеет. А для нее мир выглядит совсем иначе, она хочет свою долю радости, она ждет своего отставного скрипача и счастлива эти три дня. Она готова разделить свое внезапное краткосрочное счастье с такими же, как она, подругами, но те лишь подшучивают, ругают, не воспринимают всерьез. Создается эффект, подобный эффекту чеховского «Вишневого сада»: «диалог глухих» друг к другу людей, говорящих-говорящих, но совсем не желающих слышать. Перелом будет, он

связан с одним из признаний героя, скидывающего с себя напускную маску. Но удастся ли то же самое другим? — Истинное действие оказывается динамикой психологического состояния героев, сменой их настроения, мыслей, масок, в конечном счете, поведения в результате столкновения друг с другом, и подводное течение пьесы диктуется именно этой предельной психологической наполненностью.

И это тоже одна из отличительных особенностей произведений Н. В. Коляды. Подобным эффектом обладают и наиболее известные пьесы драматурга — «Старая зайчиха», «Всеобъемлюще». То есть там обычно сидят, говорят и даже особо по сцене-то не ходят. Ну, по крайней мере, когда текст читаешь, так кажется, потому что это там вовсе не обязательно. Например, вот «Всеобъемлюще». Сидят две пожилых отставных актрисы в пустом театре и разговаривают. Не о смысле жизни, а так, косточки коллегам перемывают, ругаются друг с дружкой, потом советами делятся по хозяйству еще, и всё вперемешку, как в жизни. Но настроение, эмоциональное воздействие на читателя всю пьесу идет по нарастающей, чтобы в финале прямо-таки оглушить каким-то невероятным душевным всплеском. И хочется жить, очень-очень. И этот «заряд» не проходит на следующий день, а остается в тебе светлым и теплым огоньком, о котором вот так вспомнишь невзначай и думаешь: «А жить-то — хорошо!». Светлое «послевкусие» колядовских текстов и спектаклей заложено в них изначально добрым и проникновенным отношением к герою, такому комично-смешному, неловкому, когда речь идет о том самом главном, от чего в жизни за варкой варенья, поливкой огорода, фотографированием окрестностей, руганью с невесткой и прочая и прочая, многие стремятся бежать, о чем предпочитают не задумываться, а оно вдруг берет и настигает.

Невозможно обойти мастерское владение словом, в пьесах Коляды даже брань персонажей выглядит вполне органично. Он не злоупотребляет сим сильным и экспрессивным средством выразительности, крепкие словечки единичны и всегда уместны. А как еще показать «богатый внутренний мир» отдельных персонажей? — Ведь можно много о них рассуждать, а можно вложить в их уста одно-два словечка — и портрет завершен. Герой замечает одной из героинь, что не может поверить в то, что она была учительницей, так, мол, ругается! Неужели никто в жизни таких «двуязычных» не встречал: «правильных» на своем служебном месте и совершенно иных и развязных — вне его? В новой пьесе цитат много. Некоторые уже стали расхожими, как поговорки, как фразеологизмы, а герои всё спорят с известными словами: «В Москву,

в Москву, в Москву! Да бред! Сели бы в поезд да поехали. Какого черта нить?!». Иногда привычное и клишированное начинает звучать в устах персонажа как горькая ироничная лирика, как ощущение абсурдности данного момента, себя в нем: «И вот мы здесь. Зачем? Кто виноват? Что делать? Доедет ли это колесо до Казани?». Или вот еще: «И так мне погано, как будто в двадцатом году под дулом нагана бандитского в балку иду...»

Вроде бы ни о чем значительном собравшиеся за столом на веранде осенней дачи не говорят, ругаются меж собою, чушь откровенную несут порой, а ведь опять, как всегда у Коляды, растворенные во всем и повсюду, во всей ткани пьесы, проявляются в сознании читающего мысли о чем-то самом главном, о том, для чего живем, зачем, почему мы такие, какие есть, не слишком счастливые порою, всё ждущие исполнений каких-то несбыточных желаний. Такие обыкновенные, но и странные люди среди красоты мира — обвившего всё девичьего винограда, осеннего леса, дыроватого камня. О чем же пьеса? — О том, как всем хочется любви, и о том, как желание быть любимым, нужным, как и тоска по теплу, нежности, с годами не проходят, а лишь усиливаются.

ДААННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Непомнящих Наталья Алексеевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН.
Адрес: 630090 Новосибирск, ул. Николаева, 8
Эл. почта: alkat@ngs.ru

ABOUT THE AUTHOR

Natalia Alexeevna Nepomniaschih is a Candidate of Philology, Leading scientist of the Philology Research Institute of the Siberian Branch of Russian Academy of Science.

Вспоминается грустная и светлая известная мелодия: «Осень жизни, как и осень года, надо благодарно принимать!» И если это «комедия», как определяет жанр автор, то в духе «Вишневого сада».

А сам дыроватый камень, к которому обязательно обещает сходить герой в пьесе, не показан, но именно он освящает и освещает пространство пьесы символическим светом несбывшихся надежд и загаданных желаний. Он, как и положено архетипическим «центрам», организует хаотическое метание участников действия вокруг центральной мысли о жизни, раздумий о ее ценности в наших глазах, умении понять самого себя и не бояться собственных желаний.

ЛИТЕРАТУРА

Анненский И. Ф. Избранные произведения. Л., 1988.

Апхтин А. Н. Сочинения. Стихотворения. Проза. М., 1985.

Коляда Н. В. «Дыроватый камень» // Н. В. Коляда. Персональный сайт. Режим доступа: <http://kolyada.uq.ru> (дата обращения: 11.08.2014).

«ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС»

Основное направление журнала — сближение академической науки с непосредственной практикой школьного образования и формирование единой системы гуманитарного образования в средней школе.

Специфика журнала определяется постоянными рубриками:

1. Проекты. Программы. Гипотезы.

Рубрика, формирующая стратегическое лицо журнала. Здесь публикуются программы филологического образования школьников по дисциплинам гуманитарного цикла; образовательные проекты, связанные с вузовским преподаванием русского языка, литературы и междисциплинарных предметов - психолингвистики, этно- и социолингвистики, лингвокультурологии; гипотетические концепции, отражающие новый взгляд на те или иные феномены историко-литературного процесса,

2. Психолингвистика в образовании

Новое направление филологического образования, учитывающее особенности отражения языка в сознании его носителей, исследующее психологические механизмы эффективного обучения языку. Анализируются факторы, стимулирующие проявление речевой активности школьника. Особое внимание уделяется при этом экспериментальным методам диагностики языковой способности и тренингам вербальной креативности.

3. Педагогические технологии

В данной рубрике печатаются материалы, посвященные магистральным проблемам школьного филологического образования; инновационные технологии в разных аспектах филологического образования.

4. Феномен современной литературы

Уникальность современной литературы — в параллельном развитии сразу нескольких традиций, что делает возможным публиковать анализы произведений, принадлежащих к разным парадигмам художественности (постмодернизму, постреализму, новому реализму и т. д.).

5. Готовимся к уроку / Идет урок

Составляют тактическое ядро журнала. Публикуются как оригинальные конспекты уроков, так и материалы к ним, предлагается новое прочтение текстов школьной программы. Среди авторов — не только и не столько ученые-методисты, сколько учителя-практики.

6. Медленное чтение

Статьи, составляющие эту рубрику, дают детальный анализ художественного текста, входящего в школьную программу или могущего быть рекомендованным для изучения в школе.

7. Перечитываем классику / Перечитываем зарубежную классику

Включают статьи, предлагающие новое, порой неожиданное, прочтение классики — как русской, так и зарубежной.

8. Обзоры и рецензии

В данной рубрике представлены обзоры наиболее значительных научных конференций, литературных журналов; рецензии на монографии, учебники, пособия по филологическим дисциплинам.

Основная специальность: 10.00.00 — Филологические науки

Издательство: ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, кафедра современной русской литературы (к. 279)

телефон: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

E-mail: filclass@yandex.ru

Сайт кафедры: <http://lit.kkos.ru>

Главный редактор: Н. И. Коновалова

Заместитель главного редактора: Н. П. Хрящева

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 сериальных изданий (International Standart Serial Numbering — ISSN) с присвоением международного стандартного номера ISSN 2071-2405.

Включен в каталог Роспечать.
Индекс 84587

Материалы журнала регулярно размещаются на платформе Российского индекса научного цитирования (РИНЦ). http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32349

Правила направления, рецензирования и опубликования

Редакция журнала «Филологический класс» приглашает всех специалистов по проблемам русской и зарубежной, классической и современной литератур, а также методике преподавания литературы.

Редакция принимает к публикации статьи, соответствующие тематике журнала. Вне очереди могут быть опубликованы материалы для рубрик «Педагогические технологии», «Идет урок», «Обзоры и рецензии».

Рукописи принимаются на русском языке. Статьи публикуются на русском языке.

Статьи включаются в план печати очередного номера только при соблюдении следующих условий:

- 1) материалы полностью соответствуют требованиям к оформлению материалов;
- 2) комплект материалов содержит все необходимые документы:
 - текст статьи;
 - сведения об авторе(ах) — полное имя, отчество, фамилия, место работы, должность, организация, адрес для публикации в журнале, адрес для рассылки журнала;
 - отзыв доктора наук (имя рекомендателя будет опубликовано в журнале);
 - справка из аспирантуры (если автор аспирант).

В журнале «Филологический класс» ограничивается возможное количество статей одного автора в одном выпуске журнала: публикуется только одна статья, выполненная индивидуально, и не более двух статей, выполненных в соавторстве.

Все полученные редакцией статьи обязательно проходят проверку в системе «Антиплагиат». Минимальный порог оригинальности принимаемого к рецензированию текста — 70%. В случае несоответствия автору отсылается результат проверки для приведения текста в соответствие с настоящим требованием.

Далее материалы передаются на рецензирование.

В результате рецензирования принимается четыре варианта решения:

- 1) статья может быть опубликована без изменений;
- 2) статья нуждается в доработке;
- 3) статья нуждается в полной переработке;
- 4) статью следует отклонить.

Если статья нуждается в доработке, автору предоставляется 7-дневный срок для устранения замечаний. Если статья нуждается в полной переработке, автору рекомендуется подготовить статью в очередной номер.

После согласования результатов рецензирования с автором материалы выносятся на обсуждение редакционной коллегии, которая принимает окончательное решение об их включении в очередной выпуск журнала.

После принятия материалов к печати решается вопрос об оплате публикации. Для аспирантов любой формы обучения публикация бесплатная — для подтверждения своего статуса автор должен выслать скан справки из аспирантуры. Для остальных категорий авторов стоимость публикации статьи составляет 7000 рублей (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 каждому автору бесплатно высылается pdf-версия журнала на электронную почту. Ознакомиться с pdf-версией журнала можно на официальном сайте — <http://journals.usru.ru>.

Отправить статью в редакцию журнала можно также через форму на сайте: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

Требования к оформлению статей в журнал

Поля страницы, размер шрифта, интервалы любые. Нумерация страниц не требуется. Автоматические переносы выключены.

Сноски в статье постраничные. Ссылки на литературу в тексте статьи и в сносках оформляются по образцу: [Фамилия год: страница].

Пример

Необычность ситуации, садовые аллеи, о которых писал Д. С. Лихачев, что их сумеречность — основная черта русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [Лихачев 1998: 419–421].

Список литературы оформляется в конце статьи без нумерации в алфавитном порядке по ГОСТ 7.0.5-2008 (<http://protect.gost.ru>). Заголовок у списка: «Литература».

В оформлении статьи не рекомендуется использовать выделение прописными буквами и подчеркиванием.

Отправить статью в журнал можно по электронной почте: filclass@yandex.ru или через форму отправки на сайте: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

«PHILOLOGICAL CLASS»

The journal Class in Philology is committed to exploring the issues of bringing together academic science with the real practice of school education and the formation of a uniform system of secondary education.

The topics of the Journal are defined by the standing sections:

1. Projects. Topics. Hypotheses

This section formulates the strategy of the journal. It publishes the programs of secondary school philological education in humanities; educational projects, connected with higher school teaching of the Russian language, literature and interrelated subjects – psycholinguistics, ethno linguistics, sociolinguistics and linguistic culturology; hypotheses reflecting new approaches to certain phenomena in the history of literature.

2. Psycholinguistics in Education

The section covers the new trend in philological education that takes into account the specific features of reflection of language in the mind of the speakers and the psychological mechanisms of effective language teaching. It analyzes the factors stimulating speaking activity of a schoolchild. Special attention is paid to experimental methods of speech ability diagnostics and verbal creativity training.

3. Pedagogical Technologies

The section publishes materials dedicated to mainstream problems of secondary school philological education and to innovational technologies in different branches of philological education.

4. Phenomenon of Contemporary Literature

The unique property of contemporary literature lies in the possibility of parallel development of several traditions, which makes it possible to publish analyses belonging to different literary paradigms (postmodernism, postrealism, neorealism, etc.).

5. Getting Ready for a Lesson / The Lesson Is in Progress

This section formulates the tactics of the journal. It publishes both original lesson plans and supporting materials and suggests new interpretations of the school program literary texts. Authors include not only scholarly methodologists but also practical teachers.

6. Slow Reading

The articles of this section present a detailed analysis of literary texts included in the school program or recommended for such inclusion.

7. Rereading Classics / Rereading Foreign Classics

The section publishes articles suggesting new, sometimes unexpected interpretation of the works of both Russian and foreign classics.

8. Reviews

The section carries reviews of the most significant scientific conferences and literary journals, reviews of monographs, textbooks and supporting materials in philological subjects.

Major Specialty: 10.00.00 – Philology

Publishing Institution: Ural State Pedagogical University

Postal Address: 620117, Ekaterinburg, Cosmonauts Ave, 26, Department of Modern Russian Literature (Room 219), Russia,

telephones: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

E-mail: filclass@yandex.ru

Web page: <http://lit.kkos.ru>

Editor-in-Chief: Nadezhda Ilinichna Konovalova

Deputy Editor-in-Chief: Nina Petrovna Khriashcheva

Registered by The Federal Service
for Supervision of Communications,
Information Technology and Mass
Media and Cultural Heritage Protection.
Registration certificate ПИИ № ФС 77-
53411 of 29.03.2013.

Registered by the ISSN Center and
provided the International Standard
Serial Number ISSN 2071-2405.

Included in the Rospechat
Catalogue, Index 84587
(for subscription).

The materials published in the journal are regularly uploaded at the platform of the Russian Science Citation Index (РИНЦ). http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32349

Submission process

The editorial board of the journal "Class in Philology" invites specialists to contribute articles in the field of the Russian language and literature (Russian and foreign, classical and modern), linguistic culturology, psycholinguistics, ethno linguistics, sociolinguistics and methods of teaching Russian and literature.

The editorial board accepts articles in the fields covered by the journal. Materials for the sections "Pedagogical Technologies", "The Lesson Is in Progress" and "Reviews" may be published out of turn.

Manuscripts are accepted in Russian. The articles are published in Russian.

The articles are included in the current issue for publication only on condition of the following:

- 1) the materials fully conform to the formatting requirements;
- 2) the materials include all the necessary documents, namely:
 - text of the article;
 - information about the author(s) – full family name, first name and patronymic, affiliation to organization, postal address for publication in the journal, postal address for shipping the journal.
 - positive review of a PhD;
 - certificate from the Post-graduate Department (if the author is a post-graduate student).

One article of a single author may be published in each issue of the journal. Two articles may be accepted in the case of co-authorship.

All submitted articles are tested by the "Antiplagiat" system. The threshold of originality should not be less than 70%. If the article doesn't meet this requirement the notification is sent to the author for the text to be adjusted to this demand.

Then the materials are forwarded for a review.

There may be four review outcomes:

- 1) the article is recommended for publication "as is";
- 2) the article is accepted pending revisions;
- 3) the article is accepted after complete revision;
- 4) the article is rejected.

If the article is accepted pending revisions the author is given 7 days for adjusting the issues that need improvement. If the article is accepted after complete revision it is scheduled for publication in the next issue of the journal.

After the discussion of the results of the review with the author the materials are put to the consideration of the editorial board which takes the final decision about the publication of the manuscript in the current issue of the journal.

Publication for post-graduate students of all forms of education is free of charge. All other authors are to pay 7000 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 free of charge.

The PDF version of the journal is to be found on its official site — <http://journals.uspu.ru>.

Articles may be sent to the editorial board electronically through a special form on the website: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

Article formatting requirements

Any value of margins, font size and line spacing can be used. Pages should not be numbered.

Footnotes should be given at the bottom of the page. References to the literature in the body of the text and footnotes are given in square brackets according to the model: [Name, year: page].

Sample

Необычность ситуации, садовые аллеи, о которых писал Д. С. Лихачев, что их сумеречность — основная черта русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [Лихачев 1998: 419–421] ...

The literature is listed alphabetically at the end of the manuscript and is formatted according to ГОСТ 7.0.5.-2008 (<http://protect.gost.ru>). Headline for the list is: «Литература».

Capitalizing whole words in the text and underlining should be avoided.

Articles may be sent to the editorial board to the following e-mail address filclass@yandex.ru or through a special form on the website: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.