

ПРОГРАММЫ. ПРОЕКТЫ. ГИПОТЕЗЫ

Е.Е. Приказчикова

«ЗВУКИ ЛИРЫ И ТРУБЫ»

ПРОГРАММА КУРСА ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

«Словесность наша родилась вдруг в XVIII столетии», — сказал А. Пушкин. Это столетие было одним из самых таинственных веков не только русской истории, но и русской словесности. Традиционно литература XVIII века воспринимается как литература преимущественно гражданская и социальная, ведущая упорную борьбу с тиранией правителей за естественные права человека против ужасов крепостного права, фаворитизма, невежественного духовенства, засилья иностранцев и галломании, утверждая идеалы Просвещения. Однако существует огромное количество других культурных мифов XVIII века, каждый из которых отражает только одну грань этого времени. Так, для эпохи серебряного века XVIII столетие — это, прежде всего, век авантурный безмерный, романтический по преимуществу: «Век коронованной интриги, / Век проходимцев, век плаща!» — писала М. Цветаева. При этом плащ рассматривался как олицетворение авантурного характера столетия, так как плащ — непременная деталь маскарада, позволяющая владельцу скрывать своё истинное лицо. С другой стороны, достаточно устойчивой была традиция восприятия XVIII столетия через призму мифа о галантном веке русской культуры, века изящного рококо, воспринимаемого сквозь чувствительные идиаллы и пасторали. Наконец, в работах последних лет, посвященных вопросам православия в русской культуре, все громче начинает высказываться мнение, что XVIII век был для России временем очевидной культурной деградации, когда искусство обслуживало человеческую праздность, а не служило высокой Истине. Все вышеприведенные мифы имеют под собой реальную основу, но они не отражают всей сложности литературного процесса эпохи. Эта сложность заключается в том, что существует огромное количество «потаенной» литературы XVIII столетия, которая не учитывается даже в вузовской практике преподавания. К этой литературе относится, например, огромная поэтическая барковина, названная так по имени родоначальника направления И. Баркова. Она начала активно переиздаваться в последние годы под названием эротической или непристойной русской поэзии XVIII столетия, вызывающей «ярость праведных». Но к этой же «потаенной» словесности относится и огромный пласт так называемой масонской литературы, принадлежащей перу известнейших русских поэтов XVIII столетия от М. Хераскова до Н. Карамзина, которая, кстати, воспринималась самими поэтами эпохи как воплощение абсолютной красоты и идеальности. Например, сам Карамзин считал лучшим произведением русской литературы масонскую поэму М. Хераскова «Владимир», в которой знаменитый киевский

князь, отрекшись от жажды славы и чувственности, отправляется в путь «богопознания».

Для литературы XVIII века характерна, прежде всего, необыкновенная интенсивность развития. За несколько десятилетий русская литература прошла путь, на который западно-европейским литературам потребовались столетия: от барокко начала века до предромантизма его конца; от беспомощных опытов любовных виршей петровского времени до поэзии Г. Державина с её философской глубиной и отточенностью поэтических форм; от неуклюжих переделок западных пьес в петровскую эпоху до национальной драматургии Д. Фонвизина; от эклектики историй петровского времени до таких шедевров русской сентиментальной прозы, как «Бедная Лиза» Н. Карамзина.

В XVIII веке происходит активное освоение новых для русской литературы жанров: сатиры (А. Кантемир), оды (М. Ломоносов), трагедии (А. Сумароков), комедии (Д. Фонвизин), элегии (Н. Карамзин), большинство из которых было связано с эстетической системой классицизма. В свою очередь нормативность литературных направлений классицизма и сентиментализма с их четко выстроенным космосом вызвала к жизни в последней трети столетия появление так называемой альтернативной литературы, в которой происходит пробуждение личностного самосознания человека, позволяющее ему творить свой собственный автобиографический космос бытия. Это характерно прежде всего для автобиографической поэзии Державина, смелость опытов которой напрямую выводит нас в поэтический мир XIX века.

В XVIII веке русская литература окончательно становится светской литературой, при этом не разрывая с традициями религиозной духовной культуры. Ярче всего это проявилось в жанре духовной оды, позволяющей человеку вступить в лирический диалог с Богом. Вообще, в русской литературе «последпетровской эпохи» (Ю. Лотман) ещё четко проявляется следование средневековой традиции русской культуры с её двойной моделью письменности — религиозной и светской. Особенно это характерно для первой половины столетия. Религиозная модель письменности со своей системой жанров и стилем воспринималась как литература боговдохновенная и, поэтому, безусловно истинная. Писатель (поэт) в рамках этой культуры воспринимался не как простой создатель текста, а как передатчик высшей божественной истины, поэт-пророк, что вытекало из средневеково-религиозного представления о природе Слова. Традиция религиозной письменности не только создает феномен духовной оды, но оказывает влияние на философию гражданской оды, трагедии (жанры «высокого штиля»). В свою очередь светская письменность, проявляющая себя в эпоху Средневековья через бытовые повести, демократическую са-

тиру, исторические повествования, являет себя в XVIII столетии через жанры «среднего» и «низкого стиля» (сатира, песня, комедия, сатирико-бытовые повести).

В XVIII веке делаются первые попытки для создания русского нормативного литературного языка — непременно условия дальнейшего развития изящной словесности. В середине столетия происходит реформа Ломоносова, который вводит понятие трёх стилей, а в конце века реформа Карамзина, не только обогатившего русский язык кальками с французского, но и обратившегося к специфике народной речи, максимально сократит разрыв между письменной и устной разговорной речью просвещенных людей.

Однако началом всего была знаменитая эпоха Петра, о которой поэт Н. Языков отозвался следующим образом: «Железной волею Петра преобразенная Россия».

Первые два десятилетия XVIII века были временем, когда Россия, по словам Пушкина, «вошла в семью европейских государств как стопущечный корабль: под стук топора и гул пушечного салюта. Европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы». Символом новой эпохи стал «парадиз» (*рай* - с греч.) Петербург, получивший название «северной Пальмиры», символом же Петербурга в XVIII веке становится Медный всадник, памятник Петру, созданный скульптором Фальконе. По замыслу Фальконе, Пётр простирал руку над завоеванной Ингерманландией, подняв коня на дыбы на пустынной скале, сзади него — раздавленная гидра, символ перенесенных трудностей.

Эпоха Петра в XVIII столетии мыслилась как эпоха начала начал, мифологическое правление, «золотой век», на возвращение которого надеялись просвещенные русские люди начиная с эпохи правления Петра II, сына казненного царевича Алексея, и кончая эпохой Екатерины, когда Стародум в «Недоросле» Фонвизина мечтает о возвращении благословенной эпохи, когда «придворные были воинами, да воины не были придворными».

Начало XVIII века было временем всесторонней ломки традиционных для России общественных и культурных отношений, временем её интенсивной европеизации, следствием прорубленного «окна в Европу». В это время русский человек начинает читать переводные светские книги чаще всего авантюрно-бытового и сказочного содержания, усваивает правила светского этикета, начинает писать любовные вирши, учится иностранным языкам. Он получает возможность ездить за границу для получения образования, правда, главным образом, военного и технического, узнает, что такое газета, библиотека, музей.

Разительно меняется культурный облик московского дворянина, который даже внешне становится европейцем (камзол, шляпа, шпага, красные башмаки), осознавая себя «новым человеком» по сравнению с человеком Древней Руси. Пример подает сам Пётр, который сменил роскошное парадное одеяние московского царя на мундир полковника Преображенского полка. В это время создаются новые отношения между государем и его подданными. Раньше, в эпоху Московского царства, государь заботился только о душе подданных, в то время как их общественная, культурная жизнь шла согласно обычаю. Те-

перь Пётр досконально регламентирует все аспекты бытия своих подданных (как проводить ассамблеи, как жать хлеб, как строить печи, как крыть крыши). Он железной рукой ведет свой народ не в царство небесное, но в счастливое просвещенное будущее. Человек подчиняет всю свою жизнь интересам государства, русский дворянин начинает службу с 14-15 лет и продолжает её до глубокой старости, имея право выйти в отставку только в случае тяжелого ранения. Кто не хотел служить, у того конфисковывали имение. Так, уже до начала собственно классицистической эпохи в русской литературе человек петровского времени начинает жить по **законам классицистической этики**. Такое положение закрепляется в 1722 году принятием «Табеля о рангах», разделившего общество на 14 классов. Отныне социальное положение человека зависит от той пользы, которую он приносит отечеству, а не от его рода, от его породы. Эта истина, часто забываемая впоследствии на практике, будет определять пафос русского сатирического творчества XVIII столетия.

Изменяется и культурный облик русской женщины, завещанный «Домостроем». Она начинает выезжать в свет, на ассамблеи и балы, носит пышные кринолины, знает «язык» мушек и веера, занимается «маханием» (любовным флиртом). Подобная эмансипация женщин имела два следствия: во-первых, формируется тип русской «вертопражки», шеголихи, образ которой будет высмеиваться в русских сатирах, с другой стороны, создается тип русской образованной женщины в духе Е. Дашковой. Новые светские взаимоотношения между мужчиной и женщиной вызывают к жизни любовную поэзию, аналогов которой не существовало в древнерусской литературе. Среди новых поэтических образов эпохи оказываются «фортуна злая», разлучающая героя с милой, Купида, приносящая герою «Венерину милость». Герой признается в любви используя формулы светского этикета и традиции эпохи — Виват, радость! Виват, сердце! Виват, дорогая! (**Фортуна злая, что так учишься; Радость моя паче меры, утеха драгая; О коль велию радость аз есть обретох**).

Изменяются и формы проведения досуга. Раньше, в московскую эпоху, ими были пир и богослужение. Теперь это — маскарад, фейерверк, триумф. Маскарад в культурной традиции XVIII века — средство социальной нивелировки общества, демонстрация карнавального равенства праздника, чего никогда не могло быть в эпоху русского средневековья. Петр часто одевался на маскарад как простой матрос, императрица Екатерина как голландская крестьянка. Традиция триумфа — торжественного въезда победителя в столицу — берет своё начало в римской античности. Во время российских триумфов эпохи Северной войны строили триумфальные ворота, пели приветственные канты — виваты или панегирические канты (от лат. *cantus* - *песня*), прославляющие императора. Среди этих кантов особое место занимает панегирик **«Орёл ко солнцу ныне взлетает...»**, политическая и культурная символика которого (орел — символ России, лев — Швеции) позволяет рассматривать его в качестве жанровой предтечи будущей русской оды.

Новые культурные потребности времени находят своё отражение в формировании литературной и культурной традиции русского барокко, выступающего в начале века в качестве барокко **просвети-**

тельского, панегирического, выражающего идею расцвета новой русской светской культуры. Как отмечал Д. Лихачев, барокко **взяло на себя функции русского Ренессанса**, не пережитого русской культурой. Барокко способствовало обмирщению русской культуры, явилось переходом от литературы средневековой к литературе классицизма. Авантюрный характер торжествующего барокко проявлял себя не только в литературе, но и в архитектуре эпохи. Достаточно вспомнить историю строительства в 1704–1707 гг. церкви архангела Гавриила, получившей в народе название «меньшиковой башни». Всем своим видом она напоминала взметнувшийся в небо триумфальный столп, вызывая воспоминания о первых победах русского оружия в Северной войне, о богатстве и могуществе человека «подлой породы», ставшего вторым лицом в государстве.

Освоение нового культурного пространства русским человеком петровской эпохи осуществлялось через барочный жанр эмблематы (в переводе с греч. «рельефное украшение»), представлявшей собой вещественную зримую метафору, для которой было характерно сложное взаимоотношение между изображением и высказыванием. Соединение несоединимого, сложная ассоциативная связь между понятиями представляли собой попытку человека подчинить себе хаос барочного мира, расположенного между адом и раем, в котором два начала жизни, тело и душа, страсть и разум, никогда не сходятся друг с другом.

Человек барокко — это герой-авантюрист, которым «судьба играет», заставляя его переживать фантастические взлеты и фантастические падения. Он надеется только на себя, и это помогает ему сделать свою fortuna. Мироощущение такого человека находит своё отражение в **«Истории о российском матросе Василии Карнотском»**, в которой отражается принципиально новое, по сравнению с древнерусской литературой, понимание проблемы человеческой судьбы. Так, в древнерусской литературе уход молодого человека из дома неизменно приводил его к страданиям, конечному раскаянию и возвращению под отчий кров. Реализуется мифологема «блудного сына». Для Василия уход из дома знаменует собой поступление на службу государеву, это уход, который благословляется и родителями и обществом. Став матросом, герой повести служит «нелестно», то есть без обмана, так что его посылают учиться в Голландию, где он становится любимцем голландского купца, доверяющего ему сложные финансовые операции. Это типичный «новый человек» новой России. Во второй части повести «игра судьбы» забрасывает героя во время кораблекрушения на остров разбойников, где он становится их атаманом и спасает прекрасную королевну Ираклию из флорентийской земли. В конце повести мы видим Василия уже королем Флоренции. Даже если допустить в этом случае влияние сказочной традиции, разве не стала литовская крестьянка Марта Скавронская русской императрицей Екатериной I?

Но всё-таки барокко не удовлетворяло всех запросов человека первой трети XVIII века. Эстетика беспредельного, хаотичного, неупорядоченного раздражала Петра, стремящего построить сильную империю с жесткой социальной иерархией чинов и должностей. Петр требовал от литературы гражданственности, которой не находил в современной ему

искусстве. В этом заключается одна из причин закрытия первого русского театра на Красной площади, просуществовавшего всего несколько лет. Немецкая труппа театра играла в основном барочные по духу пьесы. В эпоху же начавшихся «дворцовых переворотов» 1730-х годов, когда, по словам М. Волошина, «крепость и дворец меняются местами», идея «играющей фортуны» начала рассматриваться как горькая насмешка над человеческой судьбой. Человек этой эпохи требовал упорядоченного мироустройства как в жизни, так и в литературе. Только это могло дать ему уверенность в завтрашнем дне. Уже в 30-е годы в России начинает формироваться эстетика классицизма.

Классицизм (от лат термина *classicus* - *образцовый*) — литературное направление, одной из важнейших целей которого является формирование национального искусства путем подражания бессмертным (классическим) образцам античности. Важнейшей фигурой русского классицистического космоса становится фигура просвещенного монарха, правящего на основании твердых государственных законов, основанных на началах «естественного права» и «общественного договора» между подданными и монархом. Вера в разум как рациональное начало человеческой души, ведущее борьбу с её эмоциональным началом (страстями и чувствами), предопределила образ нового героя литературы — человека с **ярко выраженным чувством долга, волевого и решительного, с высоким интеллектом, то есть разумом**. Одновременно происходит отказ от идеала личности эпохи барокко с его склонностью к авантюризму, верой в Фортуны.

Жанровой системой русского классицизма были востребованы прежде всего жанры «высокие» (трагедия, ода, переложение псалмов), имеющие общегосударственный, политический, духовно-религиозный характер, и жанры «низкие» (комедия, сатира), отражающие бытовую действительность, достойную осмеяния. В то же время средние жанры, решающие этические проблемы жизни личности (идиллии, эклоги, элегии, песни), оказывались до поры до времени не востребованными. Их время придет в эпоху сентиментализма, когда они превратятся в «высокие» для сентименталистской эстетики жанры, отражая через себя внутренний мир нового героя эпохи — естественного человека сентиментализма.

Космос жанровой системы классицизма был направлен на создание дуальной модели действительности, дающей вертикальную проекцию мира. Наверху — идеальный божественный мир, проекцией которого должна являться государственная жизнь общества. Монарх — олицетворение бога на земле, его «второе я», социальный имперсонатор. Внизу — осмеиваемый мир «низкой действительности». Средний уровень вертикали занимает поэт, который чувствует себя Учителем у трона, посланцем разума, призванным открыть обществу (и прежде всего правителю) глаза на существующие пороки и воспеть добродетель. Философию «верхнего мира» выражала, прежде всего, ода, нижнего — сатира. Создатель классической русской оды М. Ломоносов не только наследовал традицию торжественной (пиндарической) оды, но и превратил оду из «комплиментарного», в соответствии с европейской традицией, жанра в жанр просветительский по преимуществу. Любая ода Ломоносова по существу является программой

тех политических и культурных мероприятий, которые должно осуществить русское правительство, если оно действительно хочет блага нации. Даже сами похвалы, которые расточает поэт в адрес великой «дщери Петровой» — Елизаветы, как правило, несут достаточно условный характер, относясь не столько к настоящему, сколько к будущему. Это похвалы авансом, которые императрице ещё нужно заслужить. Ломоносов как бы говорит в своих одах: настоящее России удивительно и прекрасно, но, если ты, государыня, осуществишь то-то и то-то, тогда уж Россия подлинно расцветет, в ней разовьются науки, начнется прогресс промышленности и твоё имя никогда не забудут потомки. Впоследствии эта общественная и политическая программность, а также устремленность в будущее стала одной из самых отличительных черт русской одической традиции, сохраняясь практически без изменений до первых десятилетий XIX века, до пушкинской оды «Вольность». Так, в «Оде на день восшествия ... Елизаветы Петровны 1747 года» просветительская программа идеального жизнеустройства России принимает форму гимна «божественным наукам», призванным на берега завоеванной Невы Петром Великим. Дело Просвещения, начатое Петром, должна продолжить Елизавета. Ведь с точки зрения просветительского сознания, подданный может молить о мире, но имеет право требовать просвещения. И Ломоносов развертывает перед императрицей грандиозную картину будущих геологических изысканий на Волге, Оби, Урале, Дальнем Востоке, даже на Курильских островах. Воспевание мудрости и щедрот Минервы — Елизаветы, ударяющей «в верьхи Рифейски копием», логично завершается величественным гимном наукам, которые «юношей питают», «отраду старым подают», «в счастливой жизни украшают», «в несчастной случай берегут». При этом обращая свои похвалы в адрес Елизаветы, говоря, что «Великий Петр нам дал блаженство, Елизавета — совершенство...», — Ломоносов был предельно искренен. Ему чисто по-человечески очень нравилась императрица Елизавета. Он любил в ней и то, что она была «дщерь Петрова», и её русскую красоту (румяная, высокая, сероглазая красавица), и её неистовый, также национальный, характер с мгновенным переходом от бешеного веселья к истинному благочестию. Наконец, он любил в ней государыню, которая всегда благосклонно прислушивалась к его советам, которая осыпала его милостями, сделала его Академиком. Поэтому даже в позднюю оду, посвященную Екатерине Великой, он не может не включить панегирическую вставку о том, как, «сверкая мечом красоты» среди избранных героев, шла на трон Елизавета.

Что касается осмеяние мира «низкой действительности», то, с точки зрения классицизма, это мир подлых страстей и пороков, с которыми поэт должен бороться оружием этого же мира, используя «подлый» слог и бранные до неприличия характеристики. Так, А. Сумароков, всю жизнь защищающий принципы дворянской чести, называя дворян «истинными сынами отечества» в противоположность другим сословиям, приходил в ярость, когда писал в сатирах о примерах дворянского невежества и родового чванства. В этом случае «сын отечества» неизменно трансформировался в «скотину», «болвана», обладающего «безмозглой головой», которому поэт предлагает рыть землю или рубить дрова. При этом Су-

мароков исходил из чисто просветительской логики: разум и просвещение — нравственная привилегия дворянства, которая дает им определенные социальные права, например, иметь крепостных. В противном случае не существует никакой принципиальной разницы между господином и мужиком. Эту истину Сумароков высказывает в своей сатире «О благородстве». В «Хоре ко превратному свету» поэт рассматривает все «язвы» российской действительности с использованием характерного для сатиры приема «от противного». Прилетевшая из-за моря синица рассказывает о заморских нравах, которые в корне отличаются от российских («все там отечеству служат», «все дворянские дети там в школах», «учатся за морем и девки», «ябеды за морем не знают», «гордости за морем не терпят»). Понятно, что похвала заморским нравам звучит как горький упрек российской действительности (Со крестьян там кожи не сдирают, / Деревень на карты там не ставят, / За морем людьми не торгуют). Ломоносов, ведя борьбу с реакционной политикой Священного Синода, отрицавшего гелиоцентрическую теорию устройства мира в середине просвещенного XVIII века, написал свой знаменитый «Гимн бороде» также с использованием сатирического приема «от противного». Произведение представляет собой ироническую речь в защиту бороды, матери «достатка и чинов». При этом борода под пером Ломоносова становится символом невежества, корыстолюбия, воинственной реакционности, скрывающейся под завесой ложного благочестия. Большого оскорбления духовенству было трудно себе представить. Ведь начиная с правления Петра I право на беспощадное ношение бороды получило только русское православное духовенство (крестьяне платили за неё налог, а раскольники — двойной налог). Между прочим, борода — это единственная часть тела, не подвергающаяся крещению по той простой причине, что у ребенка мужского пола её просто нет. Почему же именно она стала символом духовного сана? — вопрошает поэт.

Подобные антицерковные произведения поэтов XVIII века не следует зачислять в разряд антирелигиозных. Дело в том, что созданию антицерковных настроений в русском обществе XVIII века во многом способствовала реформа церкви, проведенная Петром Великим. В результате этой реформы русская православная церковь теряет свою самостоятельность и автономность от государства, превращается в государственное учреждение, всецело зависящее от воли Сената. Безусловным проявлением петровского деспотизма в религиозных вопросах было практическое уничтожение тайны исповеди во имя исполнения девиза «Слово и дело государево!». Как результат — общее падение авторитета церкви (но не православной веры как таковой!), отразившееся в сатирах А. Кантемира и сатирических произведениях М. Ломоносова.

Однако на протяжении всего XVIII века звучит не прекращающийся ни на мгновение диалог человека с Богом, помогающий человеку найти своё место в мире и понять законы, по которым живет созданный богом мир. Громче всего этот диалог слышится в жанре духовной оды, представляющей собой, чаще всего, образцы стихотворного переложения книги псалмов библейского царя Давида. От других книг Библии псалмы отличает их лирическое содержание. Поэтому, обращаясь к переложению псалмов, свет-

ские поэты искали в них мотивы, созвучные собственным настроениям, например, мотивы борьбы с сильными и неправыми противниками, описание любовных чувств, восхищение красотой божественного мира. Поэтому можно сказать, что духовные оды Ломоносова — это подлинная лирика поэта, выражение тех интимных сторон его души, которым не находилось места в торжественных одах. Так, в большинстве псалмодических текстов Ломоносова отражается мотив борьбы поэта с его злобными гонителями, зложелателями. Особенно отчетливо он дает себя знать в **переложении 34 псалме**, в котором царь Давид жалуется богу на своих врагов, которые, в нарушении библейских заповедей, воздают ему злом за добро, и выражает желание, чтобы их постигли те же кары, которые они пророчат ему. Биографической основой этого текста Ломоносова послужила та жестокая и бескомпромиссная борьба, которую приходилось вести поэту с руководителем Петербургской Академии Наук Иоганном Шумахером в 1747-1751 годах за новый Устав Академии, который давал бы возможность возродить университет при Академии Наук и выдвигать на ключевые посты русских, а не немецких ученых. Некоторые из духовных од Ломоносова превратились в XVIII веке в настоящие народные песни. Так произошло, например, с **переложением 145 псалма**, в котором речь идет о «тщетоной» власти «князей земных», от «гордости» которых «нет спасения» никому. Единственная надежда поэта заключается в том, что эта власть не вечна, но преходяща и уничтожится вместе с их смертью. Однако в каноническом библейском псалме речь идет о том, что единственной вечной властью на земле является власть бога, а не земных правителей. Все же оценки этой власти как власти несправедливой в псалме отсутствуют. Это лишний раз доказывает авторскую свободу обращения с каноническим псалмодическим текстом. Авторитет Библии как священного писания позволял поэтам выражать в переложениях псалмов такие революционные и гражданские чувства, появление которых в обычном светском стихотворении вызвало бы неминуемые цензурные затруднения. Именно так произошло с одой Державина **«Власти-телям и судиям»**, являющейся переложением **81 псалма** Давида. Это было единственное произведение поэта, которое встретило при печатании цензурные затруднения из-за своего «якобинского» характера, хотя в самом по себе псалме нет ничего революционного. В нём несправедливому земному суду противопоставлен справедливый суд небесный, суд божий. Но Державин несколько изменяет финал псалмодического текста (последние четыре четверостишия), осуществив замену библейской просьбы утвердить вместо неправого земного суда справедливый суд божий требованием божественной кары для царей, преступивших божественные же законы. Разумеется, говоря о каре земным царям, Державин имел в виду не гильотину Французской революции. Логика развития мысли поэта иная. Земной суд не способен принимать справедливые решения, остановить злодейства. Поэтому все надежды остаются на суд небесный, кару Бога. При этом XVIII век преимущественно апеллировал к авторитету Бога-отца, бога творца, карающего человека за его грехи, а не к милостивой защите спасителя Христа. В результате поэт предлагает нравственно-этическое и религиозное, а не социально-историческое понимание кон-

цепта кары. Наконец, совершенно особое место среди духовных од Державина занимает ода **«Бог»**, уже не принадлежащая к псалмодическим текстам, но являющаяся собой «поэтическое Богословие» поэта, попытку определить место человека в божественном мире и решить проблему взаимоотношений человека и бога. До Державина всё внимание поэтов было сосредоточено на попытке дать разумное объяснение мира, созданного богом, и проанализировать отношения, существующие между микро и макрокосмом, миром человека и миром природы. Разумность окружающего человека мира давала возможность восхититься мудростью творца, его создателя. В оде «Бог» Державин пытается постигнуть природу самого божества, увидев в нём высшее разумное начало, управляющее миром и противостоящее слепой беспощадности смерти. Непостижимый для человеческого воображения, Бог являет себя не только в окружающем человека мире, но и в самом человеке, который представляет собой «черту начальную Божества». И величие человека у поэта определяется тем, насколько точно человек повторяет черты своего создателя. Поэтому, признавая общее несовершенство человеческой природы, Державин вводит в русскую литературу гениальную формулу, отражающую самосознание человека, живущего на грани двух миров, мира горнего и мира тварного: «Я царь — я раб — я червь — я бог».

Центральным понятием классицистического космоса было государство. Поэтому основной лозунг классицизма в высоких жанрах можно представить следующим образом: «Пусть погибнет человек, но живет государство!» Если ода рисовала образ государства-страны, государства-родины, о величии которой мечтает поэт и чей идеальный образ он создает, то трагедия имела дело с государством-властью, сущность которой зачастую отражает только один человек — правитель. Во второй половине XVIII века, в эпоху господства высокого Просвещения, сложилось мнение, что идеальной формой государственного правления является та, которая в качестве высшего закона общества рассматривает благо народа и счастье конкретного человека. Огромнейшее влияние на культурное сознание эпохи оказывали идеи французского просветителя Ш. Монтескье, высказанные им в трактате «О духе законов». В соответствии с теорией общественного договора между подданными и монархом, по Монтескье, народ сознательно жертвует частью своих гражданских свобод, избирая правителя, наделенного полнотой государственной власти в стране. Это делается для избежания анархии. Государь правит на основе твердых законов, обеспечивая благо каждому человеку в отдельности и всему народу в целом. Если же он не может обеспечить подданным счастливой жизни, угнетает их, то договор сам по себе расторгается, и люди возвращаются к своей естественной свободе, свергая не оправдавшего их надежды монарха. Образ не оправдавшего народное доверие монарха, монарха-тирана, очень волновал русских писателей второй половины XVIII столетия, так как в эпоху Просвещения Россия оставалась абсолютной монархией, где права монарха не были ограничены никакими законами. Недолгое правление Петра III в России показало, как опасно состояние, когда во главе государства оказывается человек, презирающий Россию и русских.

Классический образец высокой русской трагедии был представлен «Дмитрием Самозванцем» А. Сумарокова, который попытался создать национальный вариант исторической трагедии с главными русскими действующими лицами. В этом заключается главное отличие трагедий русского классицизма от классицистических трагедий Европы, ориентированных на античные, чаще всего мифологические сюжеты. В «Дмитрии Самозванце» перед нами предстаёт история «смутного времени», увиденная драматургом через призму мифа о чудесно спасённом царевиче Дмитрии, сыне Ивана Грозного. Дмитрий-самозванец, и в соответствии с правдой истории в конце трагедии он погибает. Однако, по Сумарокову, его гибель предопределена не его низким происхождением и политическим авантюризмом, но тем, что он является классическим воплощением царя-тирана. Устами наперсника Дмитрия Пармена драматург высказывает истину, которая могла родиться только в XVIII веке в эпоху господства теории естественного права: «Не род, но царские потребны нам дела!» Именно поэтому гибель Дмитрия в трагедии выглядит заслуженной и оправданной: герой ненавидит Россию и русских, предпочитая им поляков, мечтает об искоренении православной веры в пользу католицизма. Он хочет при живой жене Марине Мнишек отнять у благородного князя Георгия его возлюбленную Ксению. Безусловным новаторством драматурга было решение Сумарокова разрушить замкнутое пространство сцены и ввести в трагедию «глас народный» — сцену народного бунта, помогающего благородным героям трагедии (Шуйскому, Георгию, Ксению) свергнуть ненавистного тирана.

Идеальным этическим героям трагедии в комедии противостояли герои социальные, чьи образы и нравы можно было объяснить влиянием определенной культурно-социальной среды. Так как русский классицизм был классицизмом просветительским, то вполне естественно предположить, что просветительские идеалы времени должны были найти отражение и в его жанровой системе. Трагедию интересовали в большей степени вопросы государственного устройства общества. Комедия обратила преимущественное внимание на проблему воспитания личности, которая в условиях русской действительности трансформировалась в культурно-исторический феномен «недоросля» — юного дворянина, не достигшего положенных для начала государственной службы лет и живущего дома, постигая азы наук. Д. Фонвизин в комедии «Недоросль» смог через этот культурно-исторический феномен критично посмотреть на всё екатерининское царствование, которое ещё в 60-х годах в «Генеральном учреждении о воспитании обоего пола юношества» поставило перед собой грандиозную задачу: «преодолеть суеверие веков», «воспитать новую породу отцов и матерей». Люди новой породы в комедии действительно представлены образами Софьи и Милона. Однако настоящим героем антивоспитания в комедии является недоросль Митрофанушка. Воспитание Митрофана — типичный пример натурального воспитания (с беганьем на голубятню, поеданием в неограниченных количествах солонины и подовых) в неблагоприятной культурно-социальной среде. Здесь детей учат невежественные учителя, щедро раздаются пощечины и оплеухи, помещица свято верит, что её тиранство над слугами и крепостными оправдано законом,

приход воинской команды равносителен неприятельской оккупации, объектом единственной любви «сынов отечества» являются свиньи. В результате в России и появляются Митрофанушки, представляющие собой, к сожалению, русский национальный тип мелодого помещика определенного социального круга и определенной культуры в XIX в.

На примере судьбы Митрофана Фонвизин впервые в XVIII веке показал, что воспитание и образование — суть разные вещи. До этого момента образование российских недорослей как бы само по себе предполагало правильное воспитание. Воспитание прилагалось к образованию и считалось, что просвещенный человек не может не быть добродетельным. И вот воспитание Митрофана (подобного матери) показало, что «кровь Скотининых» — великая сила не только в плане любви к свиньям, но и в плане не любви к людям (в том числе и к родной матери). Недаром он сам читает про себя: «аз есмь скот, а не человек, поношение человеку».

Очень символичен финал комедии, когда Стародум, указывая на госпожу Простакову, произносит свою знаменитую фразу: «Вот злонавия достойные плоды!». В контексте просветительской философии «злонавия» — результат плохого воспитания. Но злонавия является ещё и результатом развращения общества, ослабления государства. Это был горький итог 20-летнего правления «российской Минервы» Екатерины, который осознал статский советник Д.И. Фонвизин, политический соратник Н. Панина, долгое время веривший в возможность переустройства русского общества силой государственных указов сверху.

Человек классицистической эпохи жил одновременно в двух измерениях, в двух культурных традициях. С одной стороны, это была традиция восприятия жизни в «высоком ключе», которая реализовала себя через систему высоких жанров. Такой «высокой» жизни соответствовала реальность войны, государственной службы, придворного праздника. Поэтому любая незначительная военная стычка естественно трансформировалась в сознании человека этой эпохи в героическую баталию, в которой принимают участие античные боги и герои. И это не было сознательным обманом. Это был культурный код высокого классицизма. Другое дело, что героический классицистический стиль художественного творчества не мог удовлетворить потребности личности в интимном самовыражении, не мог отразить бытовую сторону жизни личности. Не могли удовлетворить эти потребности и «низкие» жанры классицизма, в которых эта бытовая сторона всегда рассматривалась как негативная и осмеивалась. Поэтому когда потребность в позитивном бытовом самовыражении стала особенно настоятельна, личность стала искать новые жанровые формы, которые могли бы эту потребность реализовать. Начинает проявляться интерес к мемуарным жанрам (запискам, автобиографии), интимным лирическим жанрам и т.д. Во всех этих случаях автор предстал перед своими читателями не в парадном камзоле, со шпагой на боку, но в домашнем шлафровке.

Так рождается поэзия частной честной жизни в лирике Державина, очарование его «жизни Званской» («Евгению. Жизнь Званская»). Из этого стихотворения читатель узнает образ жизни престарелого поэта, отставного тайного советника, министра

юстиции, сенатора в его богатом поместье Званка на реке Волхов (близ Петербурга), образе жизни поистине эпикурейском, гедонистическом. Достаточно вспомнить описание обеда с его «говорящей живописью» и искусством цветовой характеристики предметов: «Что смоль, янтарь — икра и с голубым пером / Там шука пестрая прекрасны». Помимо этого обеда Державин так же подробно живописует весь свой званский быт, включающий в себя и утренний чай, и игру в карты, и послеобеденный сон («схрапну минут пяток»). Для XVIII века подобная «поэтическая проза» в автобиографическом тексте была смелостью, которую мог себе позволить только человек, заслуживший это право на свободное самовыражение своей личности долгодетной государственной службой. Не случайно большинство своих автобиографических стихов и поэтическую анакреонтику Державин создает уже после выхода в отставку. Для поэтов начала XIX в. подобная личностная поэтизация быта превратится уже в традицию. Достаточно вспомнить «гусарские стихи» Д. Давыдова.

Бытовое автобиографическое начало вторгается даже в те сферы действительности, которые традиционно мыслились как сферы «высокого бытия» классицистического человека, например, в изображение военных действий и полководцев. Так намечается реформа военно-патриотической оды, ярче всего проявляющая себя в оде «*Снигирь*», где Державин пытается бытовым разговорным языком говорить о том, что раньше однозначно заслуживало стиля «одического парения». Так, Суворов, традиционно олицетворяющий «северны грома», неожиданно превращается в ничтожного, с точки зрения «вельможного» образа жизни, человека, который «ездит на кляче», «ест сухари». Такое неожиданное изображение образа героя-полководца можно объяснить несколькими причинами. С одной стороны, биографической эксцентричностью характера самого героя, любящего, как известно, не только в походах, но и во дворцах почитать на соломе, прыгать через стулья, петь петухом и т.д. Однако с другой стороны, это символизировало начавшийся процесс переосмысления самих понятий «низкого» и «высокого» стилей поведения в соответствии с изменением культурно-исторической ментальности эпохи. В эпоху Екатерины, опять как и в эпоху Петра, в людях начинает цениться «лица не общее выражение», умение «выйти из общего строя» — стать индивидуальностью, а не идеальной личностью. Езда на кляче, сон на соломе в контексте культуры I половины XVIII века рассматривались бы как проявление «презренной бедности». В последней же четверти века в связи с необыкновенно возросшим интересом к героической античности, к Плутарху сама бедность получает позитивное переосмысление, связанное с бедностью первых римских республиканцев и спартанцев. В первой половине XVIII века общественная значимость человека часто определялась количеством имеющихся у него орденов, высотой полученного чина. Идеальный человек классицизма, умирая, стремился запечатлеть на надгробном камне все степени своих заслуг перед отечеством. Эпитафией Суворову стали слова, написанные Державиным: «Здесь лежит Суворов». И все. Так завершалось поэтическое самоопределение «века богатырей».

Другое направление личностного самовыражения человека представляет в XVIII веке мемуарная

традиция, позволяющая авторам записок построить свою концепцию бытия, основываясь на ключевых моментах своей биографии. При этом большую смелость в самовыражении проявляют женщины-мемуаристки, творящие, в отличие от мужчин, не столько мирозобраз окружающей их действительности, сколько концепцию своей жизни-судьбы, рассмотренной под соответствующим культурно-эстетическим углом зрения. Так, в «*Своеручных записках Натальи Борисовны Долгорукой*» эпоха дворцовых переворотов, связанная с историей поддельного завещания Петра II, предстает через призму великой любви мемуаристки к своему мужу, князю Ивану Долгорукому, ради которого она отправляется в долгую сибирскую ссылку. Основной сюжет записок Долгорукой — история любви и тех испытаний, которые выпали на долю любящих. Именно в верности своему долгу жены Н. Долгорукая видит своё право на то, чтобы писать о себе, о своей жизни. Любовь трактуется Долгорукой как подвиг самоотречения и самоотверженности, в соответствии с чем мемуаристка пытается подвести свою жизнь под канон жития. При этом влияние агиографической традиции особенно сказывается на изображении мужа мемуаристки, образ которого всячески идеализируется, если не сказать канонизируется, что противоречит правде мемуарного факта. Напротив, Е. Дашкова, ставшая символом культурной, образованной женщины XVIII столетия, в своих «*Записках*» моделирует свой мемуарный образ в соответствии с традицией авантюрной героини эпохи дворцовых переворотов. Она всячески подчеркивает свою главенствующую роль в «революции» 27 июня 1762 года, возведшей на престол Екатерину. Сама же будущая императрица изображается предельно пассивной и нерешительной, что, безусловно, противоречит реальной действительности. Кульминация «Записок» и, соответственно, звездный час мемуаристки, когда она в гвардейском мундире, делавшем её похожей на 15-летнего мальчика (столь характерная для культуры XVIII в. традиция маскарада), верхом на коне и со шпагой в руке, во главе Преображенского полка под звон колоколов въезжает в Петербург. После этого народ несёт её на руках через дворцовую площадь, а сенаторы, увидев её во время заседания Высочайшего Совета, встают и кланяются ей. В то же время о своем руководстве двумя академиями она говорит между прочим, буквально в нескольких словах, отсылая всех интересующихся к академическим архивам. Подобное осмысление своей жизни — знак времени, когда историю делали не столько пером, сколько шпагой.

Царствование Екатерины Великой вошло в историю как время государственного и военного триумфа России, когда российская империя становится сильнейшей державой Европы. Это подтверждают лавры Кагула и Чесмы, Рымника, Очакова, Измаила. Казалась бы, что подобной эпохе должен был соответствовать исключительно героический литературный образ императрицы, выдержанный в высоком классицистическом духе, как на портрете Левицкого «Екатерина-законодательница», где императрица изображена в парадной мантии на фоне пурпурных бархатных полотнищ — символа императорской власти. Однако именно в это время в России складывается совершенно другой культурный миф о Екатерине как о «матушке-государыне», мудрой и добродетельной женщине, снисходительной к слабостям и

порокам своих подданных. Такой образ императрицы запечатлен на портрете Боровиковского «Екатерина на прогулке». На нём «российская Минерва» — это дама средних лет с добрым и домашним лицом, гуляющая в широком утреннем платье и чепце в парке Царского села вместе с любимой собачкой-левреткой. Именно этот портрет имел в виду Пушкин, изображая свою Екатерину в «Капитанской дочке». Рождение подобного образа императрицы, спустившейся с заоблачного Олимпа ломоносовских од, запечатлел в своей «Фелице» Державин, который ещё в 1777 году требовал от монарха: «будь на троне человек». В «Фелице» образ императрицы, которую поэт ещё не знал лично, создается в соответствии с культурным мифом о Екатерине-матушке, добродетельной женщине на троне. Подобный культурный миф, безусловно, импонировал Екатерине, так как, по воспоминаниям княгини Е. Дашковой, «российская Минерва» плакала, читая «Фелицу». Если бы Державин ограничился только таким новым изображением императрицы, можно было бы говорить об эволюции жанра оды в творчестве поэта по сравнению с одами Ломоносова. Однако мирообраз оды в «Фелице» органично сочетается с мирообразом сатиры, в традициях которой дается изображение сподвижников императрицы, «екатерининских орлов». А это уже позволяет говорить не просто об эволюции оды, но о создании принципиально нового текста по сравнению с тем, что существовало прежде в русской литературе. Для произведений подобного рода очень трудно найти жанровое определение. Поэтому можно остановиться на определении, которое предложил другой великий поэт XVIII столетия — М. Муравьев, говоря о «жанровом перепутаже» Державина, то есть соединении в границах одного текста совершенно противоположных жанровых традиций. Сатирические мотивы входят в текст «Фелицы» вместе с образом лирического «я» произведения — мурзы, представляющего собой обобщенный тип русского вельможи екатерининского царствования. Этому обобщенному типу придают реальные биографические черты многих соратников Екатерины — в том числе её фаворитов Г. Орлова и Г. Потемкина. Можно сказать, что Державину удается в этом случае впервые в русской литературе создать культурный миф о вельможе, исторический тип и социальная психология которого представляла собой чисто русское явление. Не случайно самому слову «вельможа» практически невозможно найти синонимы в других европейских языках. Вельможа не просто дворянин, но человек, который «много может», обладает почти абсолютной силой и властью. При этом вельможа не является аристократом в европейском смысле слова, так как его не всегда отличает исключительно высокий культурный уровень, аристократический тон. Для Державина, как и для большинства его современников, классическим образцом вельможи был Г. Потемкин вместе со всеми его достоинствами и недостатками. Не случайно образ Потемкина в «Фелице» стал впоследствии основой для «потемкинского фольклора» А. Пушкина, видевшего в нем не просто фаворита, но олицетворение великого характера великой эпохи.

Державинское требование видеть на троне не монарха, а человека как нельзя лучше отражает специфику мироощущения сентиментализма, литературно-эстетического направления, провозгласившего чувствительность основой своей этической концеп-

ции. В соответствии с этой концепцией идеальным героем времени провозглашался добрый от природы «естественный человек», живущий на лоне природы («любезной натуры»), чувствительность которого проявляется не только в сентиментальной аффектации (трогательные клятвы, слезы умиления, обмороки от избытка чувств), но прежде всего в умении сопереживать несчастьям ближнего и творить деятельное добро. При этом наивысшими ценностями для человека провозглашались любовь и дружба, являющиеся священнейшими из всех договоров, по Руссо. Что касается сентиментальной любви, то она была прямой противоположностью «разумной» любви классицизма, основанной на уважении добродетели кого-либо. Не случайно герои Фонвизина так много размышляют об обязанностях жены, достоинствах возлюбленной. Любовь в эпоху сентиментализма — это любовь с первого взгляда, безотчетное природное стремление, которое трудно объяснить разумно. Просто сердце шепнуло: вот он! Именно такую любовь испытывает к Эрасту «бедная Лиза» Н. Карамзина. В противоположность классицизму, провозгласившему высшей ценностью мира государство, сентиментализм провозгласил высшей ценностью человека, который выступает уже не в роли гражданина, а как частное лицо (отец, сын, брат, возлюбленный), реализуя себя прежде всего на поприще служения своей семье и своим друзьям... Так, поэт М. Муравьев одним из первых русских поэтов-сентименталистов стал прославлять чувствительность как основу человеческих взаимоотношений в семейном кругу. Адресатами его стихов становятся не возлюбленные женщины, но нежно любимая сестра, которую он называет поэтическим именем Феона («К Феоне», «Письмо к Феоне»), любимый отец, который предстает в стихах поэта как мягкий и гуманный человек, имеющий кроткий нрав, которому поэт обязан: «ума и сердца правотой», «любовью к просвещенью», «служеньем чистым музам».

Новому сентименталистскому идеалу жизни начинать соответствовать прежде всего женщина, уже которая перестает быть тайной советницей, бригадиршей, помещицей, а становится «дитем природы», которое украшают уже не драгоценные камни, но живые цветы. Это было не случайно, так как женщина, в отличие от мужчины, была в гораздо меньшей степени вписана в мужской мир государственной и социальной иерархии, представляла собой тип «природного» человека. Кроме того, женщина по самой своей природе уделяет большее внимание миру чувств, миру сердца, который зачастую является для неё основной сферой приложения своих сил. Женщина сентиментальной эпохи снимает с себя пудренный парик, душный корсет, облекается в легкое кисейное платье, её волосы свободно рассыпаются по плечам. Такой новый женский тип представлен в русской живописи на портрете Марии Лопухиной кисти Боровиковского, поражающей зрителя своей томной меланхолической красотой. Меланхолическому виду модели соответствует меланхолический пейзаж. Фоном для её портрета стали не классицистические колонны, а «любезная натура» — поле ржи с васильками. На портрете ей 18 лет, а через 6 лет Лопухина умрет от чахотки. И это очень символический факт. Практически вся русская сентиментальная проза — это проза женской судьбы, чаще всего трагической. Речь идет не только о классиче-

ской «бедной Лизе». Русская повесть знала образы «бедных Маш» и «несчастных Генриетт». Очень часто героини этих повестей кончают жизнь самоубийством, что само по себе является результатом трагического разрыва между идеальной жизнью сердца и доводами рассудка.

С точки зрения эстетических канонов, сентиментализм был, безусловно, «классицизмом навыворот» (В. Западов). Он провозгласил «высокими жанрами» так называемые «средние» жанры, которые в эпоху классицизма едва замечали — песню, мадригал, идиллию, элегию. В прозаических жанрах им соответствовала — сентиментальная повесть, путешествие, дневник. Основной целью этих жанров было помочь писателю или поэту раскрыть внутренний мир героев, показать мир их чувств. «Высокие жанры» сентименталистов не привлекали, а «низких» жанров для них просто не существовало, так как низкая (не эстетическая!) действительность просто не могла быть предметом искусства. Именно по этой причине Н. Карамзин, творя свой «новый слог», восхищался «эстетичной» пичужечкой, с презрением отворачиваясь от грубого народного слова «парень».

В программном стихотворении русского сентиментализма «Меланхолия» Н. Карамзина специфика сентименталистского переживания мира определяется как «... нежнейший перелив / От скорби и тоски к утехам наслажденья!», то есть как поэзия полутонов и перехода настроений. Сама же меланхолия рассматривается как «страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных». Сентиментальная поэзия была действительно поэзией сумерек и раннего утра. Она избегала классицистического света солнца, равно как и сильных, страстных чувств. Её лирическим героем чаще всего становился юноша-поэт, человек близкий к природе и её восторженный почитатель. Скрывшись от суеты шумных городов, он предается размышлениям о мире наедине с природой и перед лицом Бога, как в стихотворении «Ночь» М. Муравьева. Чаще всего эти размышления приводили героев сентиментализма к мысли о суетности и кратковременности человеческой жизни. Поэтому одной из любимых тем сентиментальной поэзии была тема смерти, так называемая «кладбищенская поэзия». Но в переживании смерти сентименталистами нет ощущения личной трагедии человека, так как смерть для них означала всего лишь возвращение к природным основам бытия.

Классическим произведением русского сентиментализма по справедливости считается «Бедная Лиза» Н. Карамзина, в которой писатель выражает свои сомнения относительно возможности примирить сентименталистский идеал жизни и действительность. «Бедная Лиза» не потому бедная, что она не обладает богатством, но потому, что её несчастье происходит из её абсолютной идеальности. Она красива, невинна, трудолюбива, чувствительна, правдива и верна. Иногда её естественность доходит до язычества. Она бросается в озеро, не вспомнив о боге, не перекрестившись. Между тем, по христианским представлениям, самоубийство — величайший (и не искупаемый!) грех. Что касается Эраста, то его можно назвать «средним» или типичным героем сентиментального космоса. Он достаточно чувствителен, имеет доброе сердце, хранит в душе сентиментальный идеал любви-дружбы к женщине. Он ни в

каком случае не является коварным соблазнителем в духе героев Ричардсона. У него вначале и мысли не было обольстить Лизу, но вмешиваются «естественные» законы природы, в соответствии с которыми обычный человек, не просветленный, как Карамзин, высокой этикой масонства, не может в течение долгого времени любить прекрасную девушку абсолютно идеальной платонической любовью. Дело всё равно закончится браком, всё равно церковным или гражданским. Именно поэтому, обращаясь к Эрасту, автор-рассказчик восклицает: «Безрассудный молодой человек! Знаешь ли ты своё сердце?» Однако, когда концепция «братской любви» потерпела крах, на первый план выходят социальные предрассудки общества. Ведь Эраст, в отличие от Лизы, слишком сильно вписан в социальную жизнь: он любит свет, общество карточных игроков, знает цену деньгам. В качестве социального человека он разлюбил Лизу почти сразу же после того, как она перестала быть для него возвышенным сентиментальным идеалом. По крайней мере задолго до того, как он уходит на войну и становится жертвой своей любви к карточной игре. Однако после физической смерти Лизы Эраст переживает духовную смерть, всю жизнь считая себя виновником её гибели. Это раскаяние героя делает возможным для автора-рассказчика проявить диалектичность своей позиции по отношению к нему. Рассказчик готов ненавидеть его как виновника смерти Лизы, но плачет над его судьбой, как над примером человеческого несовершенства. Именно поэтому для героев Карамзина возможна встреча на небесах и примирение.

Одним из самых востребованных прозаических жанров сентиментализма был жанр сентиментального путешествия, во время которого путешественник познавал жизнь своего сердца. Достаточно сказать, что сам термин сентиментализм (от фр. «sentiment» - чувство) возник в литературе после появления «Сентиментального путешествия» Л. Стерна в 1768 году. В русской литературе ярким образцом подобного путешествия были «Письма русского путешественника» Н. Карамзина, который, по его собственным словам, отправлялся в это путешествие с пером в руках, чтобы понять европейскую цивилизацию и дух (ментальность, как бы сейчас сказали) населявших её народов. Оптимистическая вера в силу прогресса, цивилизации и просвещения, характерная для начала путешествия, впоследствии была разрушена жестокой реальностью Французской революции, свидетелем которой оказался герой Карамзина. В результате им была утеряна вера в возможность построения справедливого и гуманного мира, где люди будут жить по этическим законам всеобщего братства. Благодаря своему сентиментальному путешествию в Европу писатель понял простую истину: Отечество любят не за то, что оно лучше всех, но за то, что оно является родиной, и эта любовь не нуждается в логическом оправдании. Реальным следствием путешествия стало постижение культурного мирообраза России, специфики русского национального характера. Это стало возможным только в процессе сравнения России с другими европейскими странами, поэтому путь сентиментального путешественника по Европе был путем постижения национальных мирообразов этих стран. При этом сам механизм этого постижения может рассматриваться как абрис теории будущего гачевского Космо-Психо-Логоса, в кото-

ром исследователь видел проявление «единства национальной природы, склада психики и мышления». Так, Карамзин выявляет зависимость национального характера людей от климата страны, её природы, даже употребляемой пищи. В свою очередь национальный характер проявляется в литературе, философии, искусстве. Таким образом, была окончательно отвергнута классицистическая идея существования наднациональных характеров людей, живущих по законам разума.

Совершенно иной опыт жизни был вынесен из своего sentimentalного путешествия по России А. Н. Радищевым. **«Путешествие из Петербурга в Москву»** стало своеобразным «Евангелием от Просвещения» — благой вестью, пришедшей в жестокий мир действительности, чтобы переустроить её через Слово писателя. При этом «одна из самых загадочных фигур русской истории» (Ю. Лотман), Радищев был готов принести себя в жертву в случае неуспеха своей литературной проповеди. Он доказал это опытом своей страшной смерти, заставившей вспомнить «героические самоубийства» философов-стоиков. Между тем Радищев никогда не был нравственным ригористом. В жизни это был вполне светский человек, с изящными манерами, прекрасный фехтовальщик и танцор, пользующийся большим успехом у женщин. Однако он был готов отказаться от всего, пойти на смерть ради торжества идеалов Просвещения, которые стали для него настоящим «символом веры». Не случайно в композиции «Путешествия...» четко выделяются три группы концептуальных глав, где автор рассматривает основные проблемы русского Просвещения: проблему государственной власти («Спасская Полесь», воспитания и образования («Крестыцы», «Яжелбицы», «Едрово»), крестьянский вопрос («Зайцево», «Медное», «Пешки»). Что касается философии оды «Вольность», созданной на несколько лет раньше основного текста «Путешествия...» и впоследствии включенной в его состав, то не следует рассматривать её как прямой призыв к народной революции, в которой автор якобы видел единственно возможный выход из ситуации, сложившейся в России в последние годы екатерининского царствования. Дело в том, что, в отличие от Сумарокова, Радищев был просветителем не в духе Ш. Монтескье, но в духе Ж.-Ж. Руссо. В соответствии же с «Общественным договором» Руссо любая **абсолютная** монархическая власть является узурпацией народных прав и подлежит отмене законодательным путем. Если же монарх при этом ещё является тираном, то «мщение природы» против «мучителя венчанна» становится вполне оправданным деянием. В гл. «Зайцево» Радищев показывает предпосылки и последствия такого бунта пока ещё в одном селении. Однако он, как просветитель, предупреждал императрицу о возможности такого бунта в масштабах целой империи. Именно предупреждал, а не угрожал и, тем более, не мечтал о начале такого бунта. Ведь если бы Радищев однозначно считал Екатерину только тираном и губителем страны, он не стал бы обращаться к ней со словом просветительской проповеди. А в главе «Спасская Полесь» не появился бы образ Прямовзоры, снимающей белма с глаз правителя и показывающей ему истинное положение дел в империи. Не надо забывать также, что герой Радищева был «чувствительным путешественником», душа которого «страданиями человечества

уязвлена стала». Традиция сентименталистской эстетики и этики проявляет себя в самой структуре повествования, которая мыслится именно как сенсуалистская (от лат. *sensus*) модель познания мира, что вообще было характерно для сентиментализма. Трём уровням сенсуалистской модели познания — ощущение — эмоции — аналитическая мысль — соответствуют в «Путешествии» три стилевые модели повествования, которые могут быть условно обозначены как «натуралистическая» (стиль «раннего русского реализма» В. Западов), собственно сентиментальная и классицистическая. Все эти стилевые модели повествования могут сосуществовать на одной странице текста, объединяясь структурообразующим образом чувствительного путешественника. Очень отчетливо подобная модель познания действительности проявляется в гл. «Любань», где чувствительный путешественник вначале описывает крестьянина, в воскресный день пашущего землю (уровень ощущения), затем предельно эмоционально выражает свои гуманные чувства по отношению к его судьбе (уровень эмоций) и, наконец, делает свои нелицеприятные выводы относительно общественного устройства общества, где возможны подобные надругательства над естественными правами человека (уровень аналитической мысли).

XVIII век был не только временем великих войн, революций и дворцовых переворотов, веком отважных авантюристов, делающих «свою Фортуну», и чувствительных путешественников. Он был веком поэтов-философов, которые пытались помочь человеку избавиться от всех страхов его бытия, начиная от страха перед дьяволом и кончая страхом перед историческими катаклизмами времени. В этом опять проявляется просветительское начало эпохи. Так, М. Ломоносов в своих «натурфилософских» стихах **«Вечернее размышление о божием величестве, при случае великого северного сияния»** и **«Утреннее размышление о божием величестве»** стремится примирить прежде непримиримые понятия: веру и разум. Средневековый человек верил в то, что природный мир прекрасен, так как его создал бог, но постигнуть замыслы творца не дано простому смертному. Ломоносов доказывает, что можно прийти к познанию бога через познание красоты и гармонии им созданного мира. Более того, творческое начало бога должно само по себе стимулировать творческое начало человека, его исследовательский дух ученого, будь это природа северного сияния или постижение сущности «прекрасного светила». Познавая мир разумным путём, человек постигает тем самым и бога. В последней четверти XVIII века философской проблемой стала проблема выбора личностью своего пути — результат значительного усложнения критериев оценки человеческой деятельности по сравнению с эпохой «высокого» классицизма, когда человек делал выбор из двух возможных вариантов: быть героем или злодеем. Провозглашение «прав и вольностей» дворянских дало возможность русскому дворянину самому распоряжаться своей судьбой, дало ему свободу выбора своей судьбы. Он мог служить или не служить, служить в армии или «искать фортуны» при дворе. Эта свобода личностного выбора потребовала создания новых критериев оценки человеческой деятельности, уже не укладывающейся в жесткую классицистическую схему «должного» и «позорного». В **«Водопаде»** Державина внезапная и

во многом символическая смерть князя Потемкина 5 октября 1791 года знаменует собой конец целой исторической эпохи, эпохи екатерининских «орлов». Наперсник «северной Минервы», «великолепный князь Тавриды», скончался от апоплексического удара в глухой степи на голой земле так, как умирают нищие и странники. Подобная смерть не могла не натолкнуть Державина на размышления о превратностях человеческого бытия. Символом феерической судьбы Потемкина для Державина стал водопад с его восхищающей и устрашающей, но бесполезной мощью. В этом случае поэт выступает как настоящий просветитель с его культом нравственного разумного чувства, когда любое отклонение от нормы (безмерность, безграничность, титанизм) было равносильно неразумности, оценивалось со знаком минус. Наоборот впоследствии, в эпоху романтизма, именно судьба Потемкина будет рассматриваться как символ жизненного успеха, подобно судьбе Наполеона для Европы, хотя последний и кончил свою жизнь на маленьком острове в центре Атлантического океана. Поэтому блестящей судьбе Потемкина Державин противопоставляет жизнь и судьбу его современника, полководца Петра Румянцева — Задунайского, воплощающего для поэта идеал добродетельного гражданина- патриота. Неоднократно находящийся в опале, он, тем не менее, всю жизнь честно служил России. Символом его жизни для Державина является река Суна, чье спокойное, мощное течение (без порогов) олицетворяет собой незыблемость и долговечность его славы в потомстве.

Переживание смерти во многом зависит от типа культуры. XVIII век не был в этом случае исключением. При этом представление о смерти за столетие несколько раз менялось. Так, в эпоху Петра собственная смерть человека (даже монарха!) ничего не значит перед лицом государства. Обращаясь к своим войнам перед полтавским сражением, Петр сказал: «А о Петре ведайте, что жизнь ему не дорога, была бы жива Россия». Со второй половины столетия идея смерти начинает связываться с идеей личной славы. Смерть рассматривается как высшая награда честолюбия. Очень примечательно в этом смысле признание Екатерины II в том, что если бы она была мужчиной, то погибла бы в первом сражении ещё в чине поручика. Так велико было её честолюбие. В конце XVIII века гипертрофия личностного начала приводит человека к мысли о праве на самоубийство в случае разочарования в окружающем мире. Державин в оде «**На смерть князя Мещерского**» открывает страшную для человека эвдемонистического (от греч. эвдемонизм - *стремление к счастью*) типа культуры истину. В своем стремлении к счастью, к земным благам человек неизбежно начинает ощущать проклятие «бега времени», приближающего его к смерти. Счастье и время — несовместимые друг с другом понятия. Чем больше счастлив человек в этом

мире, тем быстрее он начинает ощущать ужас от сознания того, что время несет в глубине своего потока смерть, более того, смерть и время являются почти что синонимами. Это гениальное открытие Державина впоследствии было подтверждено авторитетом поэта и философа Вл. Соловьева, сказавшего: «Смерть и время царят на земле». Об ужасе «бега времени» писала А. Ахматова. Проклятию «бега времени» у Державина противостоит вечность как свойство мира горнего, а не дольного, земного. Но в отличие от человека средневекового типа культуры «прорыв в вечность» уже не успокаивает душу человека эвдемонистической эпохи, который в конечном счете находит успокоение в традиции эпикурейской философии жизни с её стремлением к личному земному счастью. Для XIX века, например для В. Белинского, подобный финал «страшной» оды казался слишком мелким, недостойным Державина. Однако поэт был истинным сыном своего времени, материалистического и скептического, когда философские размышления о смысле жизни и гражданские порывы духа легко сочетались с анакреонтическим воспеванием красивых поселянок, вкусных обедов, богатства и достатка жизни. Поэтому судить Державина нужно только по законам его времени.

Проблема человек и история тоже могла возникнуть только во второй половине XVIII века, когда ушел в прошлое принцип классицистического антиисторизма. А. Радищев в оде «**Осьмнадцатое столетие**» впервые попытался подвести итоги «столетья безумна и мудра», взглянув на эпоху диалектично, без классицистического противопоставления черного и белого, доброго и злого. Именно это позволило ему почувствовать неповторимую многогранность эпохи, заслужившей одновременно и восхищение и проклятие. Оду можно назвать и гимном эпохе Просвещения, и её реквиемом. Знаменательно, что необычному для культуры XVIII века содержанию соответствует не менее необычная форма. Это ода, написанная вместо обычного 6-стопного ямба элегическим дистихом — размером элегии. Именно элегическая медитация делает её не только философским, но и поэтическим завещанием XVIII века веку XIX.

Одним из последних произведений уходящего XVIII века было стихотворение «Река времен в своем стремленьи», написанное рукой умирающего Державина. Хотя в нём поэт и провозглашал окончательную гибель в «реке времен», в «жерле вечности» даже того немногого, что остается «через звуки лиры и трубы», сам он всю свою жизнь провозглашал совсем другие истины. В противном случае он не создал бы своего «**Памятника**» «забавному русскому слогу» и не провозглашал бы с гордым сознанием бессмертия поэтического слова: «...А я пиит — и не умру!». Так «звуки лиры и трубы» XVIII века подготавливали появление гения Пушкина.

ПРОГРАММА КУРСА «ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА»

№	Тема и количество часов	Основное содержание темы	Литература
1	Русская литература петровской эпохи и формирование нового культурного пространства XVIII века. «Новые герои» времени и философия «играющей фортуны» века барокко - 2 часа	Культурные реформы начала XVIII века как путь формирования мировоззрения нового русского человека с европейским типом ментальности (открытие светских школ, появление русской газеты «Ведомости», библиотек, музеев, знакомство с античной мифологией и переводной литературой Европы). Философия русского панегирического барокко и её проявление в новых жанрах русской литературы: гистория, панегирические канты. Эмблема как воплощение культурного мирообраза времени. Формирование образа «человека фортуны», находящегося на службе государству, переосмысление традиций древнерусской литературы. Любовная поэзия петровской эпохи как отражение новых культурных потребностей времени: античные образы и песенная традиция русского фольклора.	Поэзия петровской эпохи (хрестоматия В. Западова), «Юности честное зерцало» (отрывки), «Гистория о российском матросе Василии Кариотском», примеры эмблемат из сборника Р. Коха «Книга символов».
2	В мире высоких идей и низких истин: жанровая система русского классицизма как попытка создания упорядоченного космоса новой русской литературы - 4 часа	Просветительский пафос русского классицизма, борьба за национальное искусство в условиях просвещенной монархии, появление нового героя времени, живущего по законам разума. Разум и страсти как основа конфликта классицистических произведений. Жанровая система классицизма и формирование дуальной модели космоса, делящегося на идеально-духовный мир разума (ода, трагедия) и материально-бытовой мир страстей и дурных нравов (сатира — комедия). Образ просвещенного монарха в оде как воплощение авторского идеала, предчувствие поэтом будущего «золотого века» России. Традиция сатирического осмеяния «низкой» действительности русской жизни и объекты этого осмеяния. «Подлый» слог сатир. «Сатира на лица» и «сатира на нравы»: отражение в русских сатирах жизненных перипетий авторского бытия.	Сатира А. Сумарокова «О благородстве», (отрывок), «Хор к превратному свету», «Гимн бороде» М. Ломоносова, оды Ломоносова, оды Ломоносова (один текст на выбор).
3	«Пафос торжествующей государственности» и уроки царям как просветительская программа разумного переустройства русской жизни - 2 часа	Культурный мирообраз торжественной оды как основа для строительства идеального классицистического космоса. Образ идеального монарха в оде как образ монарха просвещенного (а не просто абсолютного!), специфика лирического «я» оды как «я» Общенационального (не биографического), выражающего собой голос нации. Взаимоотношения монарха и поэта. Поэт как «учитель у трона», выдвигающий перед монархом просветительскую программу будущего развития России. Тема войны и мира («возлюбленной тишины») в одическом мире Ломоносова. Внешний и внутренний мир как условие развития «божественных наук». Одическая композиция («лирический беспорядок» и авторское «я», творящее этот беспорядок) как воплощение поэтической свободы авторского Слова, заключающего в себе божественный, сакральный смысл. Поэтический стиль оды: гиперболы, метафоры, сравнения, риторические вопросы. Ода как воплощение «пафоса торжествующей государственности» и «высокого» стиля бытия личности в мире.	Оды Ломоносова «На взятие Хотина» (отрывок) «Ода на прибытие... императрицы Елизаветы Петровны из Москвы в Санкт-Петербург 1742 года на коронацию» (отрывок), «Ода на день восшествия... Елизаветы Петровны 1747 года».
4	Слезы Мельпомены: человек и государство в русском культурном сознании XVIII века - 2 часа	Русская трагедия классицизма как попытка осмысления национальной истории России: опыты «смутного времени». Историческая основа русской трагедии. Миф о царевице Димитрии в русской истории как «искушение чудом». Проблема самозванца на русском престоле и отказ от принципа «божественности» царского рода (концепция «власть от бога») в пользу «царских дел» — государственной мудрости просвещенного правителя. «Дмитрий Самозванец» и поэтика классицистической трагедии. Нарушение драматургом принципа «единства действия»: типы конфликтов в трагедии и их разрешение (конфликт политический, религиозный, любовный). Преодоление «трагедии слова», драматизация монологов действующих лиц и появление ремарок. «Грызение совести» «злодейской души» — страдания отрицательного героя в идеальном космосе трагедии, проблема рока и справедливого возмездия в «Дмитрии Самозванце».	«Дмитрий Самозванец» А. Сумарокова.
5	Горький смех «русской Талии»: человек и общество в художественном мире русской комедии - 2 часа	Создание национального варианта русской классицистической комедии как комедии русских нравов, позволяющей воссоздавать русский быт екатерининской эпохи. Антитеза характера и нрава как явления природного (характер) и приобретенного (нрав) в результате воспитания и под влиянием окружающей человека среды. Социальный характер действующих лиц. «Ранний русский реализм» (В. Западов) классицистической комедии:	«Недоросль» Д. Фонвизина.

		создание типических образов, отражающих специфику культурной психологии времени. Русская комедия как экспериментальное поле для решения важнейших проблем русского просвещения: проблемы государственная власть, воспитания, крепостного права как жесточайшего нарушения теории естественного права. Достойные плоды «злонравия»: разрушение мифа о просвещенном монархе. Торжество добродетели и посрамление порока: правда жизни и правда комедии. Культурно-исторический тип «недоросля» как символ русской жизни XVIII века.	
6	«Силой всевышнего держусь...» — диалог человека и Бога в русской поэзии XVIII века - 2 часа.	Жанр переложения псалмов как попытка человека XVIII века установить личный контакт с Богом-творцом, когда он из объективной космической силы, стоящей над миром и человеком, превращается в соучастника человеческих дел и промыслов, в объект лирических излияний. Пафос борьбы с сильными и неправыми противниками в «духовных одах» Ломоносова, автобиографическое начало псалмодических текстов. «Божественная власть» и власть «князей мирских», проблема несправедливого земного и справедливого божественного суда, требование справедливой божественной (а не человеческой!) кары для царей, преступивших божественные законы. «Поэтическое богословие» Державина — ода «Бог»: размышление поэта о сущности божественного мира и о месте человека в этом мире. Человек как отражение «черты начальной Божества», сияние которой позволяет ему противостоять слепой беспощадности смерти.	Ломоносов: переложение 34, 143 псалмов (отрывки), переложение 145 псалма. Державин «Властителем и судиям», «Бог» (отрывок).
7	Перо, шпага и крест — мемуарная литература как символ пробуждения «личностного» самосознания человека XVIII века - 2 часа	Русская мемуаристика как альтернативная литература, позволяющая человеку выйти за пределы жанровых ограничений «нормативных» литературных направлений и построить личную концепцию окружающего человека мира и определить своё место в этом мире. Изображение действительности в мемуарном тексте как образец авторского мифотворчества собственной жизни-судьбы. «Эпоха дворцовых переворотов» в «Записках» Н. Долгорукой: осмысление авантюрной героини эпохи через призму агиографической традиции, история любви и испытания верности. «Правда мемуарного факта» и правда действительности. «Золотой век» Екатерины в «Записках» Е. Дашковой: перо и шпага на службе отечеству, «дворцовая революция» 1762 года: спасение России через культурную традицию маскарада. Формирование новых отношений между подданными и монархом. Фаворитизм как одно из воплощений русской свободы XVIII века.	«Своеручные записки» Натальи Борисовны Долгорукой // Воспоминания и записки русских женщин XVIII — I половины XIX века; «Записки» Е.Р. Долгорукой (отрывки).
8	Частная честная жизнь: автобиографическая поэзия XVIII века - 2 часа	Поэтизация быта как культурная потребность времени. Эпикурейское осмысление «Званской жизни» у Г. Державина. Образ вельможи в отставке: автобиографическое начало поэзии. «Говорящая живопись» и искусство цветовой характеристики предметов. Анакреонтические песни Г. Державина: античная традиция и национальный колорит. Феномен анакреонтической любви как отражение духа галантного века. Анакреонтика как культурный стиль жизни, противостоящий пафосу «торжествующей государственности». Новый (бытовой) образ героя в военно-патриотической оде «Снигирь». Индивидуально-биографическое и жанрово-традиционное в осмыслении образа А. Суворова.	Г.Р. Державин: «Евгению. Жизнь Званская», «К самому себе», «К лире» («Петь Румянцева сбирался...»), «Тишина», «Шуточное желание», «Русские девушки», «Снигирь».
9	Русский миф о Екатерине: Фелица и её вельможи — к проблеме нового восприятия царской власти во второй половине XVIII века - 2 часа	Формирование нового взгляда на верховную власть и отказ от её восприятия как «верхнего» космоса классицистического мира. Восприятие монарха как добродетельного человека на троне. Последовательное сближение двух прежде антитетичных жанровых мирообразов сатиры и оды. От «высокой» оды к поэзии действительности. Новое (автобиографическое) содержание старых форм и последовательное разрушение строгих жанровых канонов классицизма за счет смелого соединения в рамках одного произведения одического и сатирического начал, высокого и низкого, забавного и серьезного. Царствование Екатерины как возможность «истину царям с улыбкой говорить». Образ Екатерины — Фелицы: создание мифа об идеальном правителе-человеке (биографическое начало одических похвал). Сатирические образы мурз-вельмож: реальный прототип и поэтическое воплощение (братья Орловы, П. Панин, С. Нарышкин, А. Вяземский, Г. Потемкин). Образ автора в оде, прием самоиронии и его функциональная роль в тексте.	Г. Державин «Фелица».

10	Культурный космос сентиментализма и формирование нового типа героя - 4 часа	Эстетическая система сентиментализма как «классицизма навыворот» (В. Западов). Нормативность литературного направления и формирование новой жанровой системы (сентиментальная повесть, путешествие, дневник, элегия), призванной помочь писателю раскрыть внутренний мир своих героев и показать их чувства. Формирование типа естественного человека, у которого гражданские доблести заменяются чувствительностью, а интересам государства противопоставляются интересы семьи с их культом родственных чувств. Женщина в литературе сентиментализма как абсолютный идеал естественного человека, «дитя природы», живущая одной жизнью с «любезной натурой» (сентиментальный мирообраз природы). Этическая концепция мира: чувствительность как способность сопереживать несчастьям ближнего и творить деятельное добро. Культ любви и дружбы как естественных чувств человека. Феномен самоубийства в сентиментализме как результат трагического разрыва между идеальной жизнью сердца и эгоистическими требованиями рассудка.	«Бедная Лиза» Н. Карамзина, поэзия М. Муравьева («Ночь», «Роща», цикл «Феона»), поэзия Н. Карамзина («Осень», «Меланхолия»).
11	Россия и Запад: чувствительное путешествие русского человека в Европу и создание культурных мирообразов европейских стран - 2 часа	Жанр сентиментального путешествия как средство познания автором жизни своего сердца. Любезный меланхолик: образ чувствительного путешественника в сентиментальном космосе Европы. Путь русского путешественника в Европу как путь постижения национальных мирообразов и исследование механизма их формирования. Космополитизм и патриотизм: поиск разумного равновесия. Культурные мифы о Германии, Франции, Англии и проверка их справедливости во время путешествия. Национальный характер и его формирование (зависимость характера народа от климата страны, употребляемой пищи). Отражение национального характера в национальном искусстве, литературе, философии. Европейские мифы о России (русские — варвары; русские — богачи; русские — богатыри; Россия — страна вечных снегов). Авторское осмысление русского национального характера и пробуждение патриотического чувства родины.	Н.М. Карамзин «Письма русского путешественника» (отрывки).
12	Чувствительное путешествие «последнего просветителя»: жизнь и смерть А. Радищева - 2 часа	Философ-просветитель в мире жестокой действительности. Книга Радищева как Евангелие от Просвещения. Историческая и литературная судьба произведения. Сентиментальное путешествие по России в поисках утерянных идеалов Просвещения. Традиции сентименталистской эстетики и этики. Композиция произведения и авторский замысел книги. Структура повествования как сенсуалистская модель познания мира (ощущение — эмоции — аналитическая мысль), которой соответствуют три «стилевые» модели повествования: «раннего русского реализма» с его правдой «натуральной» бытоописательной действительности; сентиментализма с его повышенной эмоциональностью и чувствительностью и, наконец, стилевая модель классицизма с его высокой риторикой и аналитическими размышлениями о законах разумного мироустройства. Структурообразующий образ автора как чувствительного путешественника.	А.Н. Радищев: «Путешествие из Петербурга в Москву».
13	«Столетие безумно и мудро...» — русская философская поэзия XVIII столетия - 4 часа	Человек и природа в божественном мире. Осознание величия божества и мудрая пытливость человеческой мысли. Постигание сущности бога через красоту и разумное устройство сотворенного им мира. Тема «реки времен» и «жерла вечности»: трагедия человека эвдемонического типа культуры, осознающего проклятие «бега времени», приближающего человека к смерти. Символика смерти как «глагола времен» (часов-маятника). Жизнь как «мгновенный дар» богов и традиция эпикурейской философии. Проблема человеческой судьбы в эпоху Просвещения, отказ от призрачного величия сынов «счастья и славы» и провозглашение в качестве идеала скромной добродетельной жизни гражданина-патриота. Вечность и проблема поэтической славы: Памятник «забавному русскому слогу». Человек и история, диалектика авторской мысли в осмыслении кровавых катаклизмов эпохи «будешь проклято вовек, ввек удивлением всех»: тема Французской революции: гимн и реквием эпохе Просвещения.	М. Ломоносов: «Утреннее размышление о божием величестве», «Вечернее размышление о божием величестве», Г. Державин: «На смерть князя Мещерского» (отрывки), «Водопад» (отрывки), «Река времен в своем стремленье», «Памятник»; А. Радищев «Ода осьмнадцатому столетию» (отрывки).

ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИАЛОГУ

В.Н. Капленко

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ КРИТИКА СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТОВ

Учителю литературы, школьному библиотекарю, воспитателю приходится порой выносить самостоятельные суждения о стихотворных текстах (если нужно оценить литературное творчество школьника, его вкус, порекомендовать стихотворение для исполнения на конкурсе чтецов или в концерте). Сложность задачи усугубляется сегодняшней ситуацией с книгоизданием, когда книги могут печататься без должного контроля за качеством текста. Между тем, не всякий студент-филолог способен грамотно оценить качественный уровень стихотворения, а тем более — убедительно сформулировать своё мнение. Это умение требует специальной подготовки.

Исходным пунктом для культурно-речевой критики стихотворного текста может служить перечень **качеств хорошей речи**, предложенный Б.Н. Головиным¹: правильность, чистота, точность, логичность, уместность, выразительность, богатство. Это первая группа требований к тексту. Вторая — требования **культуры стихосложения**. Третья — требования к **содержанию**. Четвёртая группа — требования **художественности**: гармония между формой и содержанием, оригинальность образного мира.

1. Качества хорошей речи и стих.

Опыт русской поэзии говорит о том, что почти все из перечисленных качеств в роли обязательных требований могут быть оспорены! Так, нарушения **правильности** (отклонения от литературных норм) и **чистоты** (лишние вводные слова, заимствования, диалектизмы) используются для создания местного колорита, для речевой характеристики персонажа: *...пиджак свой **раздел**; Село, **значит**, наше, Радово,— / Дворов, **почитай**, **два ста*** (С. Есенин). Таким образом, читатель должен определить: а) намеренное или ненамеренное это отклонение от нормы; если намеренное, то б) какова его цель и в) достигнута цель или нет (успешно ли применён приём). Почти целиком состоит из неправильностей рассказ А.П. Чехова «Письмо к учёному соседу», но таков уж персонаж, автор письма, — человек далеко не учёный; успешность приёма состоит в уместном, т.е. соответствующем авторскому замыслу, комическом эффекте. В строках Бориса Марьева:

¹ Головин Б.Н. Основы культуры речи. М., 1988. С. 29.

Валерий Николаевич Капленко — кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания и методики русского языка Уральского государственного педагогического университета.

Блюди, нахлебник, оптимизм *трудоющих!*

О эти книги, запертые в ящик!

О это фарисейство на венках! —

пропуск суффикса *-ся*, говорящий о глубокой безграмотности, несёт в себе подтекст, который к тому же и неоднозначен: или примитивность сознания *нахлебника*, или его стремление удержать сознание народа, *трудоющих(ся)*, в примитивном состоянии, или то и другое вместе.

Тот же суффикс может оказаться лишним: *И не могу я открыться тебе, / Как заблудился я сам в себе*². Глагол *открыться* — возвратный и, значит, непереходный, т.е. не сочетающийся с прямым дополнением, так же как и с изъяснительным придаточным. Требуется или убрать суффикс (но *открыть тебе* [т'т'] — неблагозвучно), или добавить соотносительные слова: *открыться... в том, как...* (но при этом нарушится ритм). Данный случай интересен тем, что отступление от нормы здесь неявное, неочевидное: при чтении чувствуется какая-то неловкость выражения, но нужно сделать специальное усилие, чтобы понять её причину.

Нарушения **точности** речи (несоответствие употребления слова его лексическому значению) обнаруживаются достаточно легко: *Целый день в листве парит* (о соловье. Но *парить* — 'держаться в воздухе на неподвижно раскрытых крыльях'). Возможно и противоположное явление: избыточная точность. Слова, сами собой разумеющиеся по смыслу, заполняют пространство текста и тем самым «разжижают» его содержание: *И сюда приносили мы радость / И печаль приносили с собой*. Подчёркнутые слова излишни, от них становится скучно: неужели можно приносить не *с собой*, неужели читатель чего-то не поймёт, если на этом месте будет нечто более содержательное?

Другой вид неточности — ложные синтаксические связи, возникающие при неудачном порядке слов, когда он провоцирует неправильное понимание: *Глядит он на землю с любовью, / В которую должен сойти; Катили глыбы кучевые / На корабельный бор грозу, / Где сосны — сверху золотые / И тёмно-бурые внизу*. Можно догадаться, что *сойти* не в *любовь*, а в *землю*, что *сосны* не в *грозе*, а в *буре*, но исправлять за автора его ошибки — занятие, несовместимое с эстетическим переживанием от приобщения к искусству. Синтаксические конструкции могут быть очень запутанными, громоздкими, а значит, и неэстетичными: *...Я мучаюсь не криком «Помоги!»*, */ Но горько, что от всех моих ошибок / Не толь-*

² Источниками отрицательных примеров послужили поэтические сборники 80-90-х годов, выпущенные в уральских издательствах, публикации в журнале «Урал» того же периода, поэтическая почта газеты «На смену!» 1984-86 гг., рукописи самодельных стихотворцев.

ко *больно мне, но и другим*. Кроме того, конструкция просто неверно построена. Чтобы удостовериться в этом, оставим от неё «скелет», сохранив средства связи и связываемые ими слова: *мучаюсь не криком..., а горько, что... не только больно..., но и другим*.

Однако «неправильная» сочетаемость может стать основой образного выражения, и в таких случаях встаёт вопрос об удачности или неудачности приёма, его уместности.

При оценке **выразительности** следует помнить, что назвать чувство, состояние, качества характера героя и т.д. — не то же, что выразить или изобразить. Выразительными средствами далеко не всегда будут слова, связанные с эмоциональной сферой: это могут быть предметные существительные, выполняющие роль психологической детали: *Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки* (А. Ахматова).

Одно из выразительных средств, часто недооцениваемое учителями, — корневые и лексические повторы: их обычно считают речевой ошибкой. Но повторы типа *век вековать, ревмя ревьёт, горе горькое* типичны для русского языка, для устного народного творчества. Плох повтор случайный, не запланированный и не замеченный автором, например, *использовать с пользой* (дублируется одно значение), *Таким образом, мы убедились, что образ получился недостаточно убедительным* (не связанные по содержанию слова по недосмотру автора имеют одинаковые корни). Вся выразительность стихотворения А. Твардовского строится на приёмах повтора и умолчания:

Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны,
В том, что они — кто старше, кто моложе —
Остались там, и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь,—
Речь не о том, но всё же, всё же, всё же...

(Заметим, что в более раннем варианте это стихотворение заканчивалось афоризмом: *...На жизнь и смерть у всех права равны*. Автор предпочёл отказаться от выразительности афоризма в пользу других средств.)

В чём выразительность повтора? Если в одном предложении встречаются единицы буквально одни и те же и по форме и по содержанию, то тем самым усиливается, нагнетается, подчёркивается уже выраженное состояние или смысл (например, слова *в том, что..., в том, что; кто..., кто...* усиливают чувство вины, сохраняющееся вопреки здравому смыслу). Если же звуковая оболочка повторяется, а смысловое содержание или синтаксическое значение меняются, то само сходство способов выражения при разном содержании порождает ощущение внутренней динамики, возможно, связанное с чувством удивления: в одном и том же выражении (как в раме) появляются разные смысловые картины (*не о том же речь...<не виноват> — <да,> Речь не о том, но...<чувство вины всё же присутствует>*—

слова, наиболее важные по смыслу, выделены).

Повтор может быть также связан с приёмом **хиазма** — перестановки компонентов, вносящей в речь элемент игры и тем делающей её ярче:

И растёт под осиной гриб — подберёзовик,
И растёт под берёзой гриб — подосиновик.

(Н. Рубцов)

Выразительность (= яркость) может быть меньшей или большей. В следующем отрывке: *Затонувшая лодка не верит, / Что она никому не нужна. <...> Ждёт, что снова хозяин придёт, / Воду всю из неё откачает / И она на поверхность всплывёт* — вторая часть только объясняет в подробностях то, что кратко, ёмко сказано в первой, и поэтому менее выразительна, а то и просто излишня.

Выразительные средства разнообразны, многочисленны, индивидуальны, и вряд ли нужно здесь перечислять все³.

Логичность не противопоказана тексту любого функционального стиля. В художественном тексте, в частности, может действовать логика жизнеподобия, и отступления от неё снижают качество эстетического впечатления: *Вот, капли хрупкие роняя, / Упал берёзовый листок*. По смыслу здесь даны две разные картины, несоместимые в одном отрезке времени: ‘листок роняет капли’ и ‘листок падает / упал’. А по форме — деепричастие настоящего времени предполагает одновременность действий.

Однако в художественном тексте может господствовать иная логика, отличная от обыденной или научной. Например, в стихотворении А. Апухтина «Сумасшедший» беспорядочные метания мысли объясняются болезненным состоянием персонажа, т.е. выполняют выразительно-образную функцию. В прозе отступления от известной нам логики ярче всего проявляются в жанрах фантастики; в стихах же фантастические (они же — «нелогичные») элементы могут очень органично входить в образную ткань, так как лирика отображает жизнь души, а фантазии, сны, грёзы, мечты — во многом и составляют душевный мир человека. См., например, у М. Никулиной: *Высокое небо по кругу сойдёт* (т.е. окажется внизу) / *от смертного поа до первого крика* (попятное движение времени), / *и я поклонюсь колыбели великой / и встану звездой возле белых ворот*. <...> *...и Лермонтов быстро пройдёт по двору* (события прошлого помещены в будущее)... / *Я снизу взгляну, обжигая глаза...* (звезда обжигается!). Отмеченные здесь парадоксы в самом деле укладываются в некую особенную логику: Лермонтов настолько высок и ярк, что героиня, даже став звездой, смотрит на него снизу и обжигает глаза. У М. Найдича: *И шальная пуля как-то тонко / Взвизгнула над самой головой. / На Урале вздрогнула девчонка, / Та, что позже встретится со мной* (подразумевается существование в мире таких связей и закономерностей, которые невозможно проверить). Так в образном

³ Головин Б.Н. Основы культуры речи. М., 1988. С. 185-212.

мире стихотворения формируется своя логика, в чём-то контрастная логике объективной.

Логические ошибки — непреднамеренные нарушения логики, не замечаемые автором, но заметные читателю: *Стремился выпасть из гнезда, / Стремился ввысь, к полётам, к птицам* (упасть или взлететь? Беспомощность или самостоятельность? Противоречие, разрушающее целостность образа); *А трактор вовсе не быллинный* (ложное подразумевание: якобы существует быллинный трактор); *Осень тянет, подобно монтёру, / Паутиночки, как провода* — а далее образы «монтёра» и «проводов» никак не подхвачены и не развиты («лишний», забытый автором мотив, вызывающий у читателя неоправданные ожидания).

Ясность и доступность не могут быть обязательными для лирики: здесь важны творческие установки автора (вспомним борьбу «ясного» и «тёмного» стилей в провансальской поэзии и т.п.). В частности, «непрозрачность» содержания может быть связана со стремлением к обновлению языка поэзии, с надеждой на интеллект читателя, на его способность разгадать метафорические и прочие загадки.

Итак, стихотворный текст всё же можно рассматривать с точки зрения культурно-речевых требований, но все эти требования специфически преломляются в лирическом тексте: отступления от них могут соответствовать творческим задачам автора, но могут и свидетельствовать о языковой и художественной некомпетентности. Главное требование, на котором следует строить оценку речевых особенностей стихотворения, — уместность, конкретизируемая в понятиях намеренности / ненамеренности и удачности / неудачности.

II. Культура стихосложения.

Всякое стихотворение относится к какой-либо стихотворной традиции — к определённой системе стихосложения: силлабо-тонической, силлабической, тонической, свободному стиху — или объединяет в себе несколько таких традиций. Это означает, что в ритмическом отношении оно подчиняется определённым «правилам игры», благодаря которым текст и опознаётся как стихотворный. Требование непременно выдержать такую-то форму (в силлабо-тонике — метр, размер и т.д.) не могут являться абсолютным (Уже у Тютчева встречаются случаи смены метра: *Пускай в душевной глубине* [ямб] *Встаёт и заходят оне* [амфибрахий] — *Silentium*), поэтому и на стиховую форму нужно смотреть с точки зрения намеренности / ненамеренности и удачности / неудачности. Н. Заболоцкий, например, в своих вещах обериутского периода ради комического эффекта нарочно пользовался «графоманским» языком и вводил неряшливый, якобы неумелый стих, в котором нарушения ритма расположены так густо, так последовательно, что чувствуется рука мастера, знающего, что он делает:

Киприн был гитары друг,	[хорей]
сидел на стуле он в штанах	[ямб]
и среди своих подруг	[хорей]
говорил красотке «ах» —	
что не стоят беспокойства	
эти мелкие досады,	
что домашнее устройство	
есть для женщины преграда,	[хорей]
что, стремясь к жизни новой,	[хорей]
обедать нам приходится в столовой,	[ямб]
и как ни странно это утверждать —	[ямб]
женщину следует обожать.	[метр отсутствует]

(Падение Петровой)

Этот текст можно рассматривать в качестве специально «изготовленного» образца, **как не надо** писать стихи: смесь ямба и хорей — одно из самых смешных сочетаний в стихосложении. Кроме сбоя ритма, здесь можно найти слоги, вставленные ради ритма: *стремясь*; примитивные рифмы: *однокорневые друг — подруг*, односуффиксные *утверждать — обожать*; лишнюю снижающую деталь и междометие, вставленные только для рифмы: *в штанах — ах*.

Один из источников поэтических неудач — желание вписаться в стихотворную форму при недостаточном внимании к другим сторонам текста: смыслу, стилю, настроению. В поэтическом языке есть средства, придающие речи большую ритмическую гибкость, в частности инверсия (*Что ищет он в стране далёкой, / Что кинул он в краю родном?*). Но при **перегруженности** инверсиями стих выглядит искусственным, вычурным: *Клён старый с веток узловатых / Уныло стряхивает град* (две подряд однородных инверсий) — или неуклюже-громоздким: *Вслушиваясь в двигателей такт; / Через толщи доносится дней; Был душевный бы слух*; инверсия может привести и к появлению двузначных выражений: *Без равнодушия брони — броня равнодушия или равнодушие брони?*

В области фонетической организации стиха возможны недостатки двоякого рода: 1) результат звуковой нечуткости — а) перегруженность скоплениями согласных: *И она на поверхность всплывёт; чтоб в буднях; лишь вспыхнет; И куда прах светлейшего / Обь с собой унесла* (вслушайтесь: [с'т'фспл], [бвб], [оп'сс]); б) немотивированные повторы, в особенности слоговые (случайно оказавшись рядом, одинаковые слоги производят комический эффект — они как бы стягивают слова, образуя ложные фонетические единства: *и она на поверхность; мой час особый; как-то тонко* [как тотонка]; *ночами мучась; сквозь осень* [сквосёсень]; *скрипнул громко костыль мой кленовый*. Мастера это чувствуют и ставят сходно звучащие слова не рядом: *За то, что вы больны, увьи, не мной* (М. Цветаева); 2) перенасыщенность умышленными повторами, начинающими заслонять содержание: *Поголубев от лебеды, / Полубосой в проточном лепете, / Напоминая взглядом лебедя, / Грядёшь, как вестник маеты* — звуки **п, л, б, д** становятся чуть ли не главными героями четверостишия.

III. Требования к содержанию.

В содержании художественного произведения выражается **эстетическое сознание**: действительность отображается, познаётся, оценивается в её соотношении с идеалом, с идеями красоты и безобразия. Выработка, сохранение, внедрение идеала в сознание читателя — одна из важнейших функций искусства. В конечном счёте каков идеал, такова и жизнь. Критика содержательной стороны художественного текста — задача всё же не лингвистическая, а литературоведческая. Поэтому ограничимся некоторыми понятиями, в которых речевые, формальные элементы сопряжены с содержанием как «сигналы» определённых недостатков художественного мышления.

1. **Масштаб и характер мысли.** Через конкретные образы утверждается **обобщённая** мысль **эстетического** характера. В отрывке: *Счастье в чём? Оно не в деньгах — / Был бы дома лад. / Всё обдумаю хорошенько, / Возвращаться назад. <...> Детям светлое верни ты, / Ведь — родная кровь...* — рассуждение ведётся на уровне бытового, а не эстетического сознания. ...*Может, думал ты напрасно, / Что любовь ушла...* — читатель, пожелавший связать, продолжит: «А может, и не напрасно». Выражая мысль ‘не следует разрушать семью’, автор не поднимается над частным случаем, не доходит до обобщений; он словно уговаривает кого-то из своих знакомых, и неизвестно, почему другие тоже должны всё это выслушивать. Кроме того, форма выражения мысли — не художественная, не в виде системы образов, а в виде нанизывания аргументов. Единственный признак художественности — стиховая форма — недостаточен, чтобы признать такой текст поэтическим произведением.

2. **Банальности, штампы, красоты.** Банальность — нечто общеизвестное, из ряда «вечных истин», напоминать о которых не вредно, поскольку они заключают в себе ценности, выработанные человечеством в течение веков. Но слишком навязчивое их преподнесение может вызвать отторжение, негативизм, вплоть до поступков «с точностью до наоборот». Так, «антипатриотизм» в массовом сознании начала XXI века во многом связан с неумеренной пропагандой патриотизма в советской поэзии 30-х — 80-х годов, часто в ущерб художественному качеству. А ведь ещё Л. Толстой заметил, что в русском народе патриотизм — чувство стыдливое. Патриотическая банальность часто принимала форму трескучих фраз: ...*Рождали гордость и восторг / Непокорённая держава / И неизмеренный простор.* Впрочем, банальности могут быть на любую тему: *А космонавты — на орбитах!; Страсть — на минуты, любовь — на года; Стихия, стихия — ты неразумна* и т.д.

Но не отменять же вечные истины ради красного слова! Нет, но они должны быть на своём месте — в основах авторского мышления, в области **пресуппозиций** (фоновых эн-

циклопедических знаний) и **импликаций** (подразумеваний), лишь в моменты особой необходимости появляясь «на поверхности» текста.

Штамп — готовый словесный блок, вставляемый в стих по инерции, банальность в области словесного выражения. Штампы бывают очень устойчивые: словосочетания (*детство босоногое, седой Урал*), рифмы (*просторы — горы, вновь — кровь — любовь, век — человек, во мгле — на земле*). Последняя рифма несколько раз встречается у А. Блока). Ясно, что рифмы не могут быть все сплошь оригинальны. Банальная рифма допустима в тех случаях, когда поэту удалось выразить настолько глубокое содержание, что форма не притягивает особого читательского внимания. Возможно и сознательное употребление штампа, например, для его осмеяния, как это сделал А.С. Пушкин с приевшейся рифмой:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся среди полей...
(Читатель ждёт уж рифмы *розы*;
На, вот возьми её скорей!)

(Евгений Онегин, гл. 4-я, XLII)

Штампы романтического стиля собраны в «стихах» Ленского «Куда, куда вы удалились...» (гл. 6-я, XXI-XXII) и в следующей же строфе охарактеризованы следующим образом: *Так он писал темно и вяло...* Иначе говоря, штампы могут быть использованы в художественном стиле как материал для переосмысления, для создания образа, для выражения оценки, при том что они употребляются и оцениваются именно как штампы.

То же касается красотей — пышных, но малосодержательных словесных выражений, демонстрирующих прежде всего именно склонность говорить пышно: *Весна — как вечности посул! / И птица каждая гнездится. / Вчера в берёзовом лесу / Я видела гнездо жар-птицы. // Она его в ветвях свила. / Висит большим огнистым шаром. / Как только лес не подождла. / Как не наделала пожара! <...> И не хотелось думать мне. / Что просто солнышко садится.* Приведённый текст представляет собой развёрнутую красоту (в неё также включена банальность: *И птица каждая гнездится*). Всё стихотворение по смыслу сводится к последней строке, а по «сверхзадаче» (термин К.С. Станиславского) — к показу того, **как** способен автор увидеть закат солнца. Задача, таким образом, мелковата.

Но может ли краснота выступать в качестве художественного средства? Да, если выполняет какую-либо из функций: оценочную, эмоционально-выразительную, изобразительную или характерологическую. *Дыша духами и туманами; И вижу берег очарованный / И очарованную даль; И очи синие бездонные / Цветут на дальнем берегу* (А. Блок, *Незнакомка*) — всё это говорится от имени лирического «я», персонажа, который о себе сказал: *И все души моей излучины / Пронзило терпкое вино.* Этим состоянием персонажа и объясняется обилие в его речи сентиментально окрашенных оборотов. Все они выражают яркую положительную **оценку** всего, что связано с Не-

знакомкой, направлены на **изображение** того, **как видит персонаж** (а не автор), и в конечном счёте отображают **характер** безвольного человека, витающего в своих иллюзиях. Сами эти красивые иллюзии — противовес неприглядной действительности, изображаемой в начале стихотворения, но противовес неравноценный, мнимый (ведь и герой находится в безобразном состоянии, со стороны он — одно из «пьяных чудовищ» «с глазами кроликов»), а потому и на уровне художественных речевых средств безобразно противопоставлена не красота, но красивость.

IV. Гармония между содержанием и формой. Взаимное соответствие формы и содержания — явление тонкое и многоаспектное; все виды нарушения гармонии, пожалуй, не поддаются перечислению. Проблема формы и содержания вообще сложна, поскольку то, что с одной точки зрения является элементом содержания (например, сюжет по отношению к жанровой форме), то с другой точки зрения рассматривается как форма (сюжет по отношению к идее). Поэтому покажем некоторые формально-содержательные соотношения, через которые гармония и её нарушения могут проявляться.

1. **Стиль и настроение.** *Снова стало рано вечереть. / <...> / Всё никак не может око- леть / Муха на окне. // <...> Потянулись се- рые дожди, / Дрыхнут воробьи. / <...> Дрем- лют тихо куры на шесте / В тёплой тесноте.* Выражения сниженного стиля, вроде бы вно- сящие в текст нотки юмора, изредка вклини- ваются в основной элегический тон, поэтому всё же непонятно, чего хочет автор: погру- стить, пошутить или позубоскалить. Вероятно, у него не сложилось чувство целого, поэтому нет и целостности замысла, которая осуществ- лялась бы через единство стиля.

2. **Деталь, повтор, смысл.** Встречающиеся в тексте слова с одинаковыми корнями, с близкими или ассоциативно связанными лек- сическими значениями играют по отношению к образной системе роль художественных де- талей, формирующих тематическое или эмо- циональное ядро стихотворения. Если такая повторяющаяся деталь противоречит существенным компонентам смысла, то начинает господствовать не запланированный автором «паразитный» смысл: *Затихла, кажется, природа... Но вот соперники, как в дрёме, / На травы рухнули, мертвы... Лежит наёмник и не слышит, / Что бой стихает вдалеке...* — в стихотворении, названном «Поле Куликово», изображающем битву, количественно преоб- ладают слова, обозначающие сон, тишину, покой, и поэтому вместо динамики боя в нём царят тишина и дрёма.

3. **Размер, смысл, настроение.** Считается, что правильно подобранный размер — поло- вина успеха. Пятистопный ямб традиционен для жанров, связанных с размышлением; че- тырехстопный хорей способен передавать бур-

ное движение и может даже грусти придать иро- нический оттенок, как в «Зимнем вечере» А.С. Пушкина (*Буря мглою небо кроет...*)⁴. Впро- чем, какой-нибудь поэт-экспериментатор мог бы попытаться опрокинуть эти истины своей практи- кой, и потребовались бы исследовательские уси- лия, чтобы обнаружить те творческие секреты, с помощью которых автор преодолевает противор- ечие между содержанием и «не подходящим» для него размером.

4. **Развитие чувства, сюжет, объём.** При- чина малого, как правило, объёма лирических произведений — в содержательной специфике лирики: стихотворение запечатлевает миг лири- ческого постижения, всплеск переживания, крат- ковременный по своей природе. Сопереживание читателя не должно закончиться раньше, чем текст, отсюда стремление сжать смысл и чувство в предельно малый текстовый объём. Чтобы удержать внимание читателя в стихотворении, которое больше 5-7 строф, необходим повество- вательный сюжет. Эта истина также не абсолют- на, так как мастерство способно преодолевать самые разные ограничения.

В программе спецкурса по лингвистическому анализу стихотворного текста для студентов фа- культета русского языка и литературы УрГПУ предусмотрено занятие по теме «Лингвистиче- ская критика стихотворных текстов». Ниже при- водится задание, подытоживающее эту тему.

Дать развёрнутую оценку предложенному неизвестному стихотворному тексту по следую- щей методике:

1) определить общие особенности формы: размер, характер рифмы и рифмовки, постоянство или изменение этих признаков по мере развёрты- вания текста. Их оригинальность или традицион- ность; удачность или неудачность (сбои ритма, плохая рифма и т.д.);

2) оценить содержание: **по отношению к действительности** — банальное / оригинальное, злободневное / «вечное» / нейтральное; **по отношению к преимущественным объектам худож- нического внимания** — интеллектуальное / эмо- циональное / ситуативно-описательное / изобра- зительное; **по мироощущению** (каков мир по от- ношению к герою) и **мироотношению** (каков ге- рой по отношению к миру);

3) попытаться разграничить свои оценки по поводу конкретных особенностей текста (нрав- ятся или нет) на индивидуально-вкусовые и объ- ективные;

4) оценки, выдержавшие «испытание на объективность», доказательно изложить, опира- ясь на материал изученных литературоведческих и лингвистических курсов, в том числе данного спецкурса, на широкое знание жизни и общую эрудицию.

⁴ Лингвистический анализ художественного текста: Материа- лы для самостоятельной работы над курсом / Панченко О.Н. и др., МГЗПИ. М., 1988. С. 29-35.

ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОЙ СИСТЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В этом разделе мы продолжаем публикацию материалов, посвященных формированию единой системы лингвистического образования по разделу лексикологии — от дошкольного образования (обогащение активного словаря) через начальную школу (представление о системных связях слова) к среднему звену (функционирование лексемы в речи).

М.Л. Кусова

ФОРМИРОВАНИЕ СЛОВАРЯ ДОШКОЛЬНИКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ПСИХОЛИНГВИСТИКИ (СОДЕРЖАНИЕ И МЕТОДЫ РАБОТЫ)

Говоря о развитии лингвистики на современном этапе, можно отметить, что лингвистика переживает одновременно дифференциацию и интеграцию. С одной стороны, обрели статус самостоятельных те лингвистические дисциплины, которые обращены к связи языка и мышления, процессов познания и языковой системы: когнитивная лингвистика, психолингвистика, с другой стороны, содержание этих дисциплин находит отражение в ономазиологии, семасиологии, за которыми закреплен статус наук, где уже сделаны основные открытия. Представляется, что описание процесса формирования словаря ребенка через призму психолингвистики позволит увидеть, как реализуется эта связь в решении конкретных методических вопросов, что, в свою очередь, позволит уточнить содержание словарной работы в ДОУ и методы этой работы.

Содержание словарной работы в ДОУ определено постулатами о том, что в слове совершается акт познания (Потебня, 1958), что лексическая система открывает созданную языком наивную картину мира (Шведова, 1995). «Образ мира, как он понимается сегодня психологами, — это отражение в психике человека предметного мира опосредованными предметными значениями и соответствующими когнитивными схемами и поддающееся сознательной рефлексии» (Леонтьев, 1999). Именно познание предметного мира однозначно определяет, какие блоки лексических единиц, в какой последовательности появляются в детском словаре. Известно, что первые единицы в детской речи — это знаки предметов ближайшего окружения, и чем шире круг восприятия, тем больше единиц появляется в детском словаре.

Существует прямая зависимость между «размерами» мира, в котором находится ребенок, и его словарем: чем больше «размеры» этого мира, тем все более богатым и разнообразным становится детский словарь. Говоря о рамках мира, мы помним, что взрослый раздвигает эти рамки различными способами, поэтому ос-

новополагающими принципами словарной работы являются принцип опоры на познавательную деятельность самого ребенка, принцип связи словарной работы и ознакомления ребенка с окружающим миром, принцип наглядности. Известно, что не названное словом остается непознанным, однако и при условии наличия предмета без его обозначения процесс познания также состояться не может. Соотносимый со словом образ первоначально в сознании ребенка определяется реальным предметом в действительности, поэтому первые лексические единицы в словаре ребенка имеют единичное значение, это значение трудно назвать даже денотативным, поскольку оно определено связью слова с единственным известным ребенку явлением реальной действительности, лишь потом за значением слова оказывается целый класс денотатов, а позднее формируется и понятийная сторона значения слова.

Этим психическим и лингвистическим закономерностям подчинен выбор приемов, используемых в раннем детстве и в общении с ребенком младшего возраста, направленных на формирование у него словаря: для соотнесения слова и предмета предмет ребенку обязательно показывается, для того, чтобы в сознании ребенка появился зрительный образ этого предмета, именно этого предмета, а не другого предмета данного класса, показ осуществляется неоднократно и всякий раз сопровождается проговариванием. Значение слова уточняется и благодаря действиям самого ребенка с предметом, поэтому в словарной работе широко используются практические приемы: потрогать, погладить, попробовать на вкус, обеспечивающие сенсорную базу для понимания и уточнения значения слова. Таким образом у ребенка уточняется информация о мире и сложнее становится значение слова.

Следовательно, в раннем и младшем возрасте слово для ребенка является знаком действительности, причем ограниченного ее кусочка, в силу буквальности связи денотат — слово, и семантика слова определяется появившимся в сознании ребенка образом денотата и результатами его сенсорных обследований. В этом возрасте ребенок усваивает лишь те слова, за кото-

Маргарита Львовна Кусова — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и методики его преподавания в начальных классах Уральского государственного педагогического университета.

рыми стоят явления реального мира: кошка, машина, дом, холодный, хороший, слова эти воспринимаются ребенком в том объеме, что психологи называют личностным смыслом (Леонтьев, 1999), слова с иной семантикой для ребенка недоступны, так же, как недоступно и значение большинства слов.

В среднем после трех лет дети начинают усваивать значение слова: увеличивается число денотатов, соотносимых с определенной лексической единицей, ребенок переходит к социальной стороне значения слова, поэтому несколько меняются и приемы словарной работы. По-прежнему широко используется такой прием, как показ предмета, однако во время показа ребенку предьявляется не один предмет, а несколько предметов данного класса: мячей, кукол, грибочков и т.д. В плане разграничения единичного значения, личностного смысла и понятийной стороны значения слова, социальной стороны его значения уникальной представляется русская игрушка-матрешка, в которой отражен процесс восприятия слова: слово обозначает один предмет в реальной действительности с определенным набором сенсорно воспринимаемых признаков, слово обозначает класс предметов в реальной действительности (если из матрешки вынуть более мелкие игрушки), сенсорно воспринимаемые признаки которых различаются. И теперь ребенку, к примеру, взрослый показывает не одну матрешку, а весь ряд этих игрушек. Как и ранее, для уточнения значения слова широко используется сенсорное обследование, но названные приемы направлены не только на увеличение детского словаря, но на его активизацию. Взрослый не просто называет во время показа лексические единицы, но и рассказывает о демонстрируемых предметах, используя эти лексические единицы, побуждает ребенка к повторению этих лексических единиц и отдельных фрагментов собственного высказывания, используя таким образом договаривание.

Социальная природа языка определяет еще один, ранее не названный принцип словарной работы, — усвоение лексических единиц в процессе взаимодействия ребенка со взрослым, и на четвертом году жизни ребенка это взаимодействие принимает качественно новую форму — взрослый помогает ребенку организовать познавательную деятельность, обеспечивает условия этой познавательной деятельности, определяет содержание детских опытов. Как прием в работе по формированию словаря опыт в системе ДОО используется очень активно и обеспечивает и обогащение детского словаря, и его уточнение, и активизацию. Активизации словаря в этом возрасте способствуют различные игровые приемы. Эффективность использования игровых приемов определяется рядом факторов: ребенок по-прежнему ощущает потребность в соотношении слова и явления действительности, причем, слово воспринимается прежде всего в плане выражения, лишь потом в плане содержания, поэтому ребенку сначала требуется проговорить все, что он делает, сказать о том, что он видит. Психические особенности детской речи таковы,

что у ребенка достаточно долго речь внешняя опережает речь внутреннюю, понимание слова основывается на его звуковой материи, одного артикуляционного образа для понимания недостаточно.

В этом возрасте ребенок воспринимает слово как единицу, имеющую значение, ему доступно понятийное значение слова, хотя по-прежнему в словаре могут присутствовать некие звуковые комплексы, которые ребенок не соотносит с определенным содержанием, употребляя которые не понимает их значения. Следует заметить, что наличие подобных единиц в детской речи сегодня во многом обусловлено воздействием рекламы. Дети повторяют целые рекламные ролики, не понимая их содержания и не задумываясь об этом содержании.

Методика формирования детского словаря, безусловно, учитывает двунаправленность семантики языкового знака, которая, как отмечает Л.Г. Бабенко, во-первых, содержит информацию о мире, во-вторых, информацию о месте этой языковой единицы в семантической системе языка и о связях ее с другими единицами (Бабенко, 1990). Информация о месте лексической единицы в лексической системе языка в плане межсловной парадигматики на этом этапе и ранее ребенку предлагается взрослым, который, вводя новые лексические единицы в словарь ребенка, никогда не вводит их изолированно, а всегда в рамках определенного парадигматического объединения: тематической группы (домашние животные), лексико-семантической группы (глаголы движения), антонимического ряда (прозрачный — непрозрачный, тонет — плавает), синонимического ряда (мягкий, податливый, пластичный).

В плане осознания ребенком системы языка и связей в этой системе наиболее интересен пятый год жизни, когда ребенок сам пытается проникнуть в правила соотношения мира действительности и мира языка: почему так называется. Поиск внутренней формы, учет мотивации там, где эта мотивация в системе языка отсутствует, — это отличительные особенности процесса формирования словаря в данном возрасте. К примеру, детское покловали однозначно определяет мотивированность данного глагола словом клоунов, связь явлений реальной действительности переносится ребенком в систему языка, ребенок не до конца осознает условность языкового знака. Именно в данном возрасте наблюдается детская этимология, именно в данном возрасте дети строят собственные слова для называния явлений реальной действительности. В дальнейшем этот процесс затухает, хотя на протяжении всей жизни человек сталкивается с проблемой отсутствия слов для обозначения чего-либо.

Создавая новые слова по определенным моделям (известно, что дети создают потенциальные единицы и только по продуктивным словообразовательным типам), дети заново осмысливают связи в самой действительности между явлениями, единицы обозначения которых они связали в процессе образования слова: если камень — каменщик, то лампа — лампочник, кир-

пич — кирпичник, кран — кранщик, так представляет ребенок названия строительных профессий. Для ребенка становятся значимыми связи в системе языка, и поэтому в работе по формированию словаря педагог начинает использовать новые приемы, такие, как словообразовательное толкование: хлеб кладут в хлебницу, сахар кладут в сахарницу, а сухари — в сухарницу.

Иное качество приобретают и действия ребенка, направленные на процесс познания окружающей действительности. Ранее ребенок доверял только собственному опыту даже для получения негативной информации (горький — наличие этого признака принималось после пробы «на зубок»), теперь словесное объяснение взрослого также широко используется. Таким образом, в данном возрасте широко используются и показ, и опыт, проводимый самим ребенком, и словесное объяснение взрослого. Со среднего дошкольного возраста ребенок начинает доверять слову как средству получения информации о мире, ранее слово представало для ребенка как знак этой информации, а лексические объединения, которыми овладевает ребенок, связаны с теми явлениями, которые актуальны для повседневной действительности.

Уточнение семантики слова с одновременным уточнением представлений ребенка о действительности приводит к тому, что в старшем дошкольном возрасте все более дифференцированными ребенку представляются и значение слова, и сама действительность. От межсловной парадигмы старший дошкольник переходит к внутрисловной парадигме, к пониманию того, что одно слово может называть разные явления. Заметим, что осознание природы полисемии происходит лишь в младшем школьном возрасте. Двуплановость языковых единиц осознается ребенком в полной мере, и уже не только на примере слова, но и на примере предложений он наблюдает смысловую близость при различии формы (вежливый — воспитанный; С наступлением осени птицы улетают на юг; Когда наступает осень, птицы улетают на юг), отсутствие близости в плане содержания при близости плана выражения (коса — коза). Ребенок принимает условность языкового знака, все реже обращается к поиску внутренней формы, не видит, к примеру, никакого противоречия в том, что детеныш коровы называется теленок, а не коровенок.

Процесс познания действительности он непосредственно связывает с опытом, приобретенным другими носителями языка, познавая явление действительности и усваивая слово, его обозначающее, он достаточно часто довольствуется объяснением значения этого слова: потребность в наглядности, в собственном сенсорном обследовании, в получении знаний опытным путем становится значительно меньше. Форми-

руя словарь ребенка старшего дошкольного возраста, педагог в отличие от других возрастных групп широко использует словесные толкования: объяснение значения слова с использованием развернутого определения, объяснение значения слова с использованием синонимов, антонимов. Новое слово встраивается таким образом в уже существующую в сознании ребенка систему парадигматических связей, а эти парадигматические связи в свою очередь активно восстанавливаются при усвоении нового слова.

Основные затруднения при усвоении слова в этом возрасте у ребенка связаны не с количественным ростом словаря, а с качественным его изменением, многозначностью. Дошкольник не понимает переносного значения слова, воспринимает его буквально. Без специальной помощи педагога, без установления связи между прямым и переносным значением слова, метафора (а это наиболее частый вид использования слова в переносном значении, наблюдаемый в дошкольном детстве) остается непонятной для ребенка. Поэтому остаются своеобразно понимаемыми и фразеологические единицы, и идиомы вообще. Значение фразеологического единства или фразеологического сращения, пословицы, поговорки ребенок воспринимает, опираясь на основное значение ключевого слова, поэтому ребенок легко разрушает целостность фразеологизмов, изменяя в них состав лексических единиц. Значение этих единиц ребенок усваивает благодаря специальному объяснению, а для понимания пословиц, поговорок, кроме специального объяснения, педагоги широко используют предложенный еще К.Д. Ушинским прием пословичных рассказов.

Изменяется и круг лексических единиц, которые усваивает ребенок. На первый план выходят единицы, обозначающие социальные явления, социальные отношения (названия профессий, профессиональных действий, характеристика человека в плане его взаимодействия и взаимоотношений с другими людьми).

Таким образом, процесс формирования детского словаря является почти зеркальным отражением процесса познания ребенком мира, восприятия себя в этом мире, что и должно стать основополагающим принципом при определении содержания и методов словарной работы в ДОУ.

Литература

- Бабенко Л.Г. Русская эмотивная лексика как функциональная система. Дисс... д-ра филол. наук. Свердловск, 1990.
- Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. М., 1999.
- Потебня А.А. Из записок о русской грамматике. М., 1958.
- Шведова Н.Ю. Глагол как доминанта русской лексики // Филол. сб.: К 10-летию со дня рождения акад. В.В. Виноградова. М., 1995.

Е.И. Плотникова

ФОРМИРОВАНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СИСТЕМНЫХ СВЯЗЯХ СЛОВ В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Систематическое изучение лексики русского языка начинается в средней школе: учащиеся 5-6 классов получают теоретические сведения и отрабатывают практические навыки в области лексикологии, лексикографии и фразеологии. В начальной школе лексическая работа носит пропедевтический характер: она способствует формированию представлений о различных лексических единицах, подготавливает детей к усвоению соответствующей системы понятий. Школьники знакомятся с рядом лексикологических терминов, идет практическая работа, направленная на формирование некоторых умений: обнаружить явление, описать его, определить его роль в тексте, самостоятельно использовать в речи. Однако из-за отсутствия в большинстве программ для начальной школы указаний на изучение определенных тем по лексике не все учителя ведут регулярную словарную работу, не все осознают ее значение для развития мышления и речи учеников начальных классов, для анализа средств связи предложений в связном тексте. Также необходимо учитывать, что интерес к родному языку формируется прежде всего через интерес к единицам его лексического уровня. Так что при изучении грамматических и орфографических тем систематическая словарная работа необходима.

Основным недостатком лексической работы как в начальной, так даже и в средней школе до сих пор еще является отсутствие системного подхода. Нередко к окончанию школы у выпускника не складывается представление о языке как о системно-структурном образовании, внутренне организованном единстве, каждый уровень которого состоит из связанных определенными отношениями элементов. К такому объяснению сущности языка необходимо стремиться в средней школе, но начинать эту работу должен учитель начальных классов.

Наблюдая над словом, учащиеся узнают, что оно имеет звучание и имеет значение, значений у одного слова может быть несколько, слова могут быть близкими и противоположными по значению, одинаковыми по звучанию, но

различными при этом по значению, слова могут образовывать целые тематические группы. Таким образом у детей складывается первичное представление о сущности парадигматических отношений в лексике: «сходство единиц по одним компонентам и противопоставленность — по другим» (Кузнецова, 1989: 32).

В начальной школе рассматриваются в большем или меньшем объеме следующие парадигматические объединения слов:

- многозначные слова;
- слова-омонимы;
- синонимические пары;
- антонимические пары;
- слова-паронимы;
- тематические группы.

В лексике проявляются не только парадигматические, но и синтагматические отношения, так как каждое слово вступает в речи в связь с другими словами. Школьники наблюдают типовую сочетаемость слов, их семантическую согласованность в предложении, степень связанности во фразеологизмах, реализацию переносных значений в определенных контекстах.

При рассмотрении разных системных объединений в их парадигматических и синтагматических связях происходит уточнение, расширение и активизация словаря младших школьников. Значит, необходимо соблюдение принципа доступности и принципа постепенного усложнения анализируемого материала.

Наблюдая с детьми за каждым из названных лексических объединений, обязательно следует обращать их внимание на соотношение звучания и значения слов.

Так, еще в период обучения грамоте школьники знакомятся с разными значениями одного и того же слова. Первоклассники наблюдают наиболее простые случаи многозначности, представленные в «Букваре» (Горецкий, Кирюшкин, Шанько, 1991)¹. С помощью рисунков разводятся значения конкретных существительных *иголка*, *кток*, *кисть*, *звезда*, но при дифференциации значений обращается внимание на связанность их между собой (на первом этапе — по внешнему сходству, форме обозначаемых

Елена Ивановна Плотникова — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики преподавания в начальных классах Уральского государственного педагогического университета.

¹ Также примеры приводятся по учебникам Закожурикова и др. 1982, 1991, однако данная система работы может быть построена на материале учебников по любой программе.

предметов). Например: *Звезда* — 1. Небесное тело. 2. Геометрическая фигура такой же формы. Постепенно семантика многозначных слов усложняется, общее и различное определяется у слов с абстрактными и переносными значениями (не только метафорическими, но и метонимическими), причем анализируются уже и прилагательные, и глаголы: *язык, ключ, гореть, лететь, гладить, золотой, свинцовый*. Например: *Ключ* — 1. Инструмент для открывания. 2. переносное: Средство, возможность для разгадки, понимания чего-либо, для овладения чем-либо. *Город* — 1. Крупный населенный пункт (*Красивый город*). 2. Жители такого населенного пункта (*Город спит* — метонимический перенос). Составляя с многозначными словами предложения, дети приходят к выводу, что в тексте такое слово употребляется в одном из своих значений, а контекст помогает и реализовать, и определить это значение.

Особенности многозначных слов необходимо сравнить с особенностями омонимов. Учитель помогает детям уяснить, что эти слова тождественны только по форме (совпадают в написании и произношении), но абсолютно различны по значению. Примеров полных омонимов в учебниках очень мало, а вот наблюдения за омофонами, омографами и омоформами помогают школьникам уяснить словоразличительную и форморазличительную функции русского ударения, выработать навык выбора буквы для обозначения звука в слабой позиции, развивают орфографическую зоркость (*Я мою руки — Дай мою книгу; кру́жки — кружкí; гвóздики — гвозд́ики; По́ля — поля́ колхоза; го́ры — у горы́; до́ски — у доскí*). Омонимы чаще всего являются случайными совпадениями слов. Поэтому их изучение менее важно в начальной школе, чем изучение многозначных слов, а также синонимов и антонимов.

Синонимы — слова разные по форме (звучанию и написанию), но близкие или (реже) тождественные по значению. Дети, наблюдая за употреблением синонимов, приходят к выводу, что они выражают одно и то же понятие о предмете, явлении, признаке, действии, но различаются или оттенками значения, или принадлежностью к разным стилям речи. Изучение синонимов развивает чувство языка, речь, умение выбрать слово для использования его в тексте определенной стилистической окраски. Этому способствуют упражнения, направленные на обнаружение синонимов в тексте, объяснение

различий в их значениях, использование синонимов в рассказах, замену слова в тексте более уместным для стиля всего произведения синонимом.

Антонимы обычно определяют как слова противоположные по значению, и это толкование понятно школьникам. Однако часто при таком определении не обнаруживается их внимание на то, что антонимы сходны по своему общему значению (цвет, состояние окружающей среды, состояние организма) и противоположны по специфическим компонентам значения (темный — светлый, низкой температуры — высокой температуры, плохое — хорошее). Так создается значение антонимов *черный — белый, холод — жара, больной — здоровый*. Дети должны уяснить, что в основу сопоставления пары антонимов положен один и тот же общий и существенный для каждого члена пары признак и что антонимы могут обозначать только логически совместимые понятия, а значит, не все слова в языке могут вступать в антонимические отношения.

Начинается знакомство с антонимами на простых примерах пар слов, признаки которых находятся на противоположных точках некой условной оси градации (легкий — тяжелый, высоко — низко, жидкий — густой, большой — маленький). Затем материал усложняется и анализируются пары антонимов из списка слов, подбор антонимов к словам, дописывание предложений с использованием антонимов, объяснение значений пословиц, построенных на основе антонимов.

Представление о системе предполагает взаимопересекаемость ее элементов, и в начальной школе должны использоваться упражнения, демонстрирующие такое взаимодействие парадигматических объединений. Очень эффективно системные связи слов в языке демонстрируют задания, направленные на подбор синонимов и антонимов к разным значениям многозначного слова, к словам-омонимам. Например: золотые (умелые) руки, золотое (доброе) сердце, золотая (желтая) рожь, золотое (счастливое) время; горячий чай — холодный чай, горячий человек — спокойный человек; поют птицы — молчат птицы, поет душа — грустит душа. Можно показать детям, что многозначное слово может иметь омоним: *Ключ*¹ — 1. Инструмент для открывания. 2. переносное: Средство, возможность для разгадки, понимания чего-либо. *Ключ*² — Бьющий из земли источник, родник. *Заставить*¹ —

1. Ставя, занять чем-либо пространство. 2. Загородить, закрыть чем-либо поставленным. *Заставить*² — Принудить сделать что-либо, поступить каким-либо образом.

Совершенно особое объединение в лексике русского языка представляют слова-паронимы (обычно это пара слов): они демонстрируют частичное сходство значений и частичное сходство по форме — по корневой морфеме. Это создает трудность при работе с такими словами в младших классах. Однако наблюдения над значениями слов-паронимов, использование их в предложении помогает избежать многих речевых ошибок, типичных для школьников, то есть имеет культурноречевую направленность. Учителю только необходимо отбирать для систематической работы такие слова, значения которых доступны пониманию младших школьников, и при помощи контекста показывать, что различие формы слов обуславливает и семантическое различие (сытый кот — сытный обед, соседний дом — соседский пес, надеть пальто — одеть ребенка, оплатить проезд — заплатить за проезд, поменять фамилию — обменять книгу на кассету).

Для закрепления полученных знаний о системных связях слов возможны вопросы и задания, связанные с соответствующими явлениями: Приведите примеры слов, значение которых не совпадает, а звучание совпадает (значение которых совпадает, а звучание не совпадает; значение которых частично совпадает и т.д.). Докажите правильность своего ответа. Как называются эти слова?

Самое объемное парадигматическое объединение, рассматриваемое в начальной школе — тематическая группа слов (понятия «тематическая группа» и «лексико-семантическая группа» для младшеклассников не разводятся). Группы такие представлены достаточно широко, начиная с «Букваря». Анализируя группы существительных с конкретно-предметным значением, глаголов, называющих конкретные действия, дети определяют, что все слова объединены общим значением (мебель, инструменты, игрушки, движение, звук), но каждый член группы по-разному это значение уточняет. Например: Названия инструментов (молоток, нож, ножницы, шило, пила), школьных принадлежностей (букварь, тетрадь, ручка, пенал, линейка,

резинка), глаголы движения (прыгать, плавать, бегать, ползать, летать). Есть группы названий домашних и диких животных, профессий, игрушек, материалов, растений, месяцев года, видов трудовой деятельности. Упражнения с тематическими группами способствуют развитию логического мышления школьников на основе производимых ими операций анализа и синтеза. Это нахождение родового понятия (Трамвай, автобус, грузовик, автомобиль — это...) и, наоборот, составление тематического ряда по родовому понятию (сельскохозяйственные машины — это...), группировка слов, деление групп на подгруппы (выписать отдельно названия домашних и диких животных, машин и инструментов) и т.п. Знакомство с тематическими группами также позволяет школьникам осознать роль членов этих групп как средства связи предложений в тексте наряду с лексическим повтором, синонимами, антонимами, местоименной заменой.

В начальной школе дети начинают работу со словарями. По мере знакомства с различными лексическими явлениями они узнают, что разные значения многозначного слова представлены в толковых словарях в одной словарной статье под порядковыми номерами, а значения слов-омонимов представлены в разных словарных статьях, что слова могут иметь стилистические пометы и помету «переносное», что в словарную статью включаются фразеологические обороты с заглавным словом. Использование различных упражнений, направленных на работу со словарем, позволяет учителю расширять, уточнять и активизировать словарь младших школьников, учить их точно и выразительно пользоваться словарным запасом в речи, а также формировать представление о системных связях слов в лексике современного русского языка.

Литература:

1. Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка. М., 1989.
2. Горецкий В.Г., Кирюшкин В.А., Шанько А.Ф. Букварь. М., 1991.
3. Закожурникова М.Л., Костенко Ф.Д., Рождественский Н.С. Русский язык. Учебник для первого класса. М., 1992.
4. Закожурникова М.Л., Костенко Ф.Д., Рождественский Н.С., М., 1989.
5. Закожурникова М.Л., Костенко Ф.Д., Рождественский Н.С., М., 1993.

К.И. Демидова

О ВОЗМОЖНОСТЯХ ШКОЛЬНЫХ УЧЕБНИКОВ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ В ИЗУЧЕНИИ СИСТЕМНЫХ СВЯЗЕЙ СЛОВ В 5 КЛАССЕ

(НА МАТЕРИАЛЕ УЧЕБНОГО КОМПЛЕКСА «РУССКИЙ ЯЗЫК»

ПОД РЕДАКЦИЕЙ В.В. БАБАЙЦЕВОЙ)

Словарный состав языка представляет собой определенную систему, в которой лексические единицы находятся в системных отношениях. Покажем это на простейшем примере. Значение слова *зеленый* как единицы системы определяется не только тем, что оно обозначает признак по отношению к одному из цветов спектра, но и тем, что оно находится в системных семантических связях с другими словами, обозначающими также признак через отношение к цвету спектра (красный, синий, желтый и т.д.). Следовательно, *зеленый* — это не красный, не синий, не желтый и т.д. Тем самым слово *зеленый* в системе языка входит в семантическую общность, через которую мы, говорящие, выбираем слово, соответствующее конкретному признаку. Но слово *зеленый* имеет и линейную сочетаемость с другими словами в нашей речи: *зеленая слива, зеленая молодежь* и под. И эта сочетаемость обуславливает реализацию в слове других его значений: «*неспелая*»; «*ранняя, неопытная*». Первое значение в меньшей степени, чем второе и третье значения, обусловлено линейной сочетаемостью слов в речи; последние два реализуются в определенных связях слова, хотя они, как и первое, закреплены в лексико-семантической системе русского языка. Кроме того, в определенных коммуникативных ситуациях слово может приобретать коннотативное значение, не закрепленное в системе языка. Например, слово *голубой* в тексте А. Грина «Он осмотрелся: голубая тишина бухты несколько ободрила его» приобретает коннотативные (ассоциативные) признаки: «*спокойное море, вокруг тишина*», то есть в тексте реализуется личностная сема (компонент лексического значения, который связан с представлением конкретного человека или группы людей и возникает независимо от собственной семантики слова и его значимости в общенародном языке). Ср. значения слова *голубой* в МАСе: «*имеющий окраску одного из основных цветов спектра — среднего между зеленым и синим, цвета ясного неба; светло-синий, лазурный, лазоревой*». Эти значения у слова *голубой* закреплены в системе языка и выявляются через указанную выше семантическую общность.

Цель данной статьи заключается в том, чтобы выделить системный аспект изучения слова на лексико-семантическом уровне и помочь учителю найти соответствующий материал в одном из альтернативных школьных учебников — в учебном комплексе под редакцией В.В. Ба-

байцевой: Русский язык. Теория. 5-9 кл.; Русский язык. Практика. Ч. I. 5 кл.; Русская речь. Ч. I. 5-7 кл. Прежде всего следует обратить внимание на название учебников: оно выдержано в аспекте язык как система, речь как реализация этой системы. Поэтому в этом учебном комплексе наиболее последовательно говорится о назначении языковых явлений в речи, что является одной из главных практических задач изучения русского языка в школе. Например, на стр. 69 «Теории» отмечается, что уместное употребление слова с переносным значением делает нашу речь яркой, образной. Добавим: оно способствует не только передаче информации об окружающем мире, но и воздействует на эмоциональную сферу слушателя. При таком подходе осуществляется более осознанный подход к изучению языкового, системного, материала, решаются вопросы развития личности. В § 60 (там же), посвященном синонимам, также выделено назначение синонимов в речи: они делают нашу речь более точной, яркой и разнообразной, связывают части текста и позволяют избегать неоправданные повторы одного и того же слова. Выделение этого аспекта в школьном курсе помогает осуществлению коммуникативной направленности обучения: повышению языковой компетенции и формированию коммуникативных умений и навыков.

В рассматриваемом учебном комплексе более последовательно, чем в предыдущих школьных учебниках, проводится системный подход к анализу языкового материала. Выделим этот аспект школьного комплекса по нескольким темам.

Лексическое значение в «Теории» определяется описательно: оно индивидуально (в отличие от грамматического значения), с его помощью говорящие называют предметы, людей, животных, птиц, явления природы, различные признаки и т.д. В «Русской речи» Е.И. Никитиной (5-7 кл.) **системный** подход к определению лексического значения слова. Это проявляется в том, что значение конкретного слова определяется прежде всего через его соотношение с другими словами, с которыми оно входит в одну семантическую общность (класс слов, объединенных общим компонентом значения). В этом ключе упр. 145, 146, где показана смысловая общность «*съедобные грибы*», через которую составляется толкование значения слова *подосиновик* («*съедобный гриб с красно-желтой, коричневой шляпкой*»). Указание общего значения у компонентов одной семантической общности раскрывает, **что** объединяет слова в эту общность, а название видовых признаков предметов, названных лексемами этой группы слов, дает возможность показать, чем отличается любое слово общности от других ее компонентов. От-

Калерия Ивановна Демидова — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Уральского государственного педагогического университета, академик МАКПО.

личительные признаки лексем выделяются в оппозиции к другим словам. Так, в упр. 146 слово *масленок* определяется как «съедобный гриб» (указан общий признак семантической общности, в которую входят слова: *подосиновик*, *масленок*, *опенок*, *подберезовик* и др.), «с коричневой слизистой кожицей на шляпке» (видовые признаки, отличающие его от других съедобных грибов). Из этого анализа логично вытекает вывод на стр. 61 «Русской речи»: определить лексическое значение слова — значит указать, к какому роду предметов относится предмет, который обозначен словом, и чем он отличается от других предметов этого же рода. Этот аспект анализа языкового материала в школьном преподавании важен не только с точки зрения рассмотрения языка как системы, но и с точки зрения овладения учащимися научными способами действий при анализе языковых явлений, что соответствует требованиям федерального стандарта образовательного процесса в школе. В последнем вводится понятие *тематические группы слов* (семантические общности слов, объединенных общим значением), что лишним раз говорит о необходимости рассмотрения значения слова через его связи и отношения.

При изучении как лексического значения слова, так и других лексико-семантических тем большое значение должно придаваться работе со словарями: научить учащихся пользоваться словарями — это значит дать им в руки инструмент для самостоятельного добывания знаний. Помимо этого, современная лексикография развивается в направлении показа слова в системных связях и отношениях. См., например, наш словарь «Системный словарь предметно-обиходной лексики говоров Талицкого района Свердловской области» (Екатеринбург, 1996), который предназначен для изучения слова в системных отношениях. В нем объясняется, почему для характеристики смысловой структуры слова выбраны те или иные дифференциальные признаки. Отсутствие последовательного системного подхода к определению лексического значения приводило к тому, что у одного и того же слова в разных словарях одного и того же типа указывались разные дифференциальные смысловые признаки. Например, в БАСе в семантической структуре слова *миска* отмечены следующие дифференциальные признаки: «посуда в виде широкой чашки», в Толковом словаре русского языка Д.Н. Ушакова слово *миска* дается со значением — «глубокая металлическая, деревянная или глиняная посуда», в Словаре русского языка С.И. Ожегова — «посуда для еды в виде широкой чашки». Другими словами, дифференциальные смысловые признаки в подобном случае выделялись не через семантические общности.

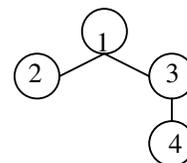
Обратим внимание с точки зрения системного подхода на характер **комментирования** лексического значения в толковых словарях. И опять-таки важно отметить, что в учебном комплексе указаны два основных способа, важных с точки зрения системы языка: подбор близких по лексическому значению слов (синонимов), опи-

сательный, то есть выделение видовых признаков слова.

Для работы со словарями впервые в учебном комплексе дается анализ словарной статьи (см. «Русскую речь», с. 62), что необходимо для того, чтобы научить учащихся работать со словарем.

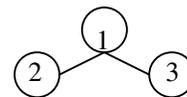
В негативном плане следует сказать, что при рассмотрении компонентов структуры словарной статьи толкового нормативного словаря необходимо выделить такой компонент, как орфоэпическая характеристика. Кроме того, несколько нарушен порядок расположения компонентов структуры словарной статьи. После семантической характеристики следует выделить грамматическую, стилистическую характеристику слова, а потом уже примеры употребления в речи, так как последний компонент определяется информацией, заключенной в предыдущих частях словарной статьи.

При изучении многозначных слов впервые в школьном учебнике отмечено, что у многозначного слова одно значение связано с другим по смыслу, то есть в смысловой структуре многозначного слова существуют семантические связи по принципу субординации. Целесообразно графически показать взаимосвязь между значениями слова спутник, приведенного в § 57 (Русский язык. Теория):

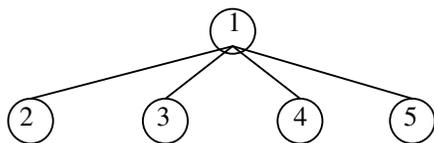


Могут быть и другие комбинации значений в структуре многозначного слова.

Например, в смысловой структуре слова *туча* следующие значения: «1. большое обычно темно-густое облако, грозящее осадками; 2. множество, густая движущая масса; 3. об очень хмуром, мрачном человеке».



Слово *пирамида* имеет следующие значения, которые соотносятся друг с другом тоже в определенной последовательности: «1. многогранник, основание которого представляет собой многоугольник или треугольник, а боковые грани — треугольники с общей вершиной; 2. огромное каменное сооружение с четырехугольным основанием и сходящимися к вершине боковыми гранями, служившими гробницей фараона в Древнем Египте; 3. предмет, имеющий широкое основание и конусообразно суживающийся кверху; 4. гимнастическая или акробатическая фигура из людей, становящихся друг на друга; 5. военный станок для хранения винтовок, а также винтовок, поставленных дулами вместе». Все значения развились на базе первого, при переносе названия учитывался один признак — форма.



Работа учащихся в этом аспекте дает возможность увидеть, почувствовать семантические связи на уровне одного слова и отграничить многозначные слова от омонимов: у последних нет такой связи.

Например,
 коса¹ — «заплетенные волосы»,
 коса² — «сельскохозяйственное орудие»,
 коса³ — «длинная узкая отмель, мыс».

Нет никакой смысловой связи в современном русском языке между значениями этих трех слов.

Тема «Синонимы» также благодатна для изучения системных отношений в языке. Синоним есть там, где есть определенное отношение одного слова к другому, поэтому синонимы образуют синонимические ряды — это определенные семантические общности, в которых слова находятся в смысловой близости. Например, слова *большой*, *огромный*, *громадный*, *колоссальный*, *гигантский*, *исполинский* объединены общим значением, заключенным в слове *большой*. А остальные слова по отношению к последнему отличаются степенью проявления признака. Работая над синонимами, учителю следует прежде всего вырабатывать у учащихся умение находить то общее значение, которое объединяет слова в синонимический ряд, так как это доказывает наличие семантической общности в языке; в этом случае следует опираться на одно понятие, обозначаемое синонимами, так как в языке, как в системе, есть и другие семантические общности, не являющиеся синонимическими рядами. Например, слова *дети*, *детвора*, *мальчики*, *девочки* составляют семантическую общность, так как они имеют общий семантический компонент — «люди детского возраста», но слова *дети*, *детвора*, обозначающие одно понятие «мальчики и девочки детского возраста», а слова *мальчики* и *девочки* по отношению к первым двум словам и между собой не являются синонимами, так как они выражают видовые понятия, а слова *дети*, *детвора* передают родовое по отношению к ним понятие (родо-видовые отношения не являются синонимическими), слова *мальчики* и *девочки* называют разных лиц (разные понятия).

С точки зрения языка и речи при изучении синонимии важным является анализ характера синонимических рядов в современном русском языке, так как они неодинаковы с точки зрения проявления синонимических отношений слов: одни из них меньше связаны с текстом — их надо анализировать и вне текста, так как слова в них вступают в синонимические отношения в своих основных значениях. Таких в рассматриваемом учебном комплексе большинство. Например, *красный*, *алый*, *багровый*, *багряный*, *пунцовый*, *пурпурный*; *зеленый*, *изумрудный* и др. Но есть синонимические ряды, в которых слова вступают в синонимические отношения не в основных значениях, поэтому они в большей степени связаны с определенным текстом. На-

пример, прервать, отрезать (собеседование); прекратить, прикончить (чью-либо деятельность) и др. Поэтому и анализ таких синонимических рядов необходимо вести с учетом текстов, в котором они употребляются.

Следующий очень важный момент при рассмотрении синонимии с системных позиций — это показ связи синонимии с многозначностью. Дело в том, что многозначные слова, имеющие в своей структуре разные взаимосвязанные значения, образуют в системе языка неодинаковые синонимические ряды. Например, слово *тихий* имеет в системе языка следующие значения: «1. отличающийся недостаточной громкостью; 2. отличающийся уравновешенным, мирным характером, ведущий себя тихо, сдержанно; 3. исполненный покоя, тишины», поэтому оно входит в разные синонимические ряды: тихий — негромкий, слабый (голос); тихий — смиренный, кроткий (человек), тихий — спокойный, безмятежный (сон). Подобные синонимические ряды следует рассматривать через контекст их употребления. С этим связано введение в анализируемом учебном комплексе термина *текстовые синонимы*.

При изучении темы «Антонимы» также следует выделить аспекты, связанные с системными отношениями в языке. Антонимы, как и синонимы, составляют антонимические ряды, которые представляют собой семантические общности, слова в которых находятся в отношении противопоставления. Например, слова *быстрый* — *медленный* объединяются общим семантическим компонентом: признак через отношение к интенсивности его проявления. Антонимические ряды неодинаковы с точки зрения их характера в системе языка: есть антонимические ряды, в которых слова вступают в антонимические отношения в основных значениях. Например, *сладкий* — *горький*, *возвышать* — *унижать*, *добрый* — *злой*, *истина* — *ложь* и др. Таких антонимов абсолютное большинство в рассматриваемом учебном комплексе. Но есть и такие слова, которые вступают в антонимические отношения в неосновных значениях, в этих случаях отношения выявляются в определенной сочетаемости с другими словами. Например, *старый* — *молодой (человек)*, *старый* — *новый (дом)*, *свежий* — *черствый (хлеб)*, *свежий* — *старый (журнал)*, *свежий* — *теплый (ветер)* и т.д. Следовательно, антонимия тесно связана со структурой многозначного слова. В этом ключе упр. 674 учебника (Русский язык. Практика. 5 кл.). Нам представляется, что этого недостаточно. Альтернативный школьный учебник «Русский язык. 5 кл.» под редакцией М.В. Панова уделяет, с нашей точки зрения, больше внимания этому аспекту: см., например, упр. 97, 98.

Таким образом, акцентирование внимания на системных связях слов в 5 классе будет способствовать углублению знаний учащихся о языке как определенным образом организованной системе, дальнейшему развитию логического мышления учащихся, воспитанию интереса к семантической стороне слова и развитию умения употреблять слова в речи, тем самым способствуя развитию личности ребенка, повышению его речевой культуры.

Г.Я. Шишмаренкова

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ: СОТВОРЧЕСТВО УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКА

Проблема самостоятельной работы школьников привлекала с давних времен дидактов, психологов, методистов и учителей. Однако до настоящего времени она является предметом споров. Понятие «самостоятельная работа» несет не одно смысловое значение. Для одних исследователей это форма и метод организации учения, в которой представлена деятельность учащихся и учителя; для других — специальные задания, предназначенные для самостоятельного выполнения школьниками, для третьих — только деятельность учащихся, которая протекает в процессе обучения без непосредственного участия учителя.

Между тем самостоятельная работа учащихся — это наиболее сложный вид учебной деятельности, когда роль учителя не умалется, а, наоборот, становится ведущей. Деятельность учителя по организации самостоятельной работы школьников можно сравнить со сложной нарративной техникой, о которой говорил Флобер: учитель на таком занятии становится равен «Богу в мироздании: вездесущ и нигде не зрим». В самом деле, организация репродуктивной деятельности проще: учитель непосредственно «правит» процессом постижения материала, он объясняет, спрашивает, показывает, организует закрепление пройденного. Но когда речь идет о самостоятельной работе, учитель должен проявить поистине виртуозное мастерство. Его первая и самая простая задача — постановка проблемы, способной заинтересовать учащихся, создать мотивацию и предпосылки самостоятельной деятельности. Вторая задача более сложна: нужно так организовать самостоятельную умственную работу, чтобы привести школьников не просто к «выводу», а к «убеждению». Убеждение, к которому школьник пришел самостоятельно, укореняется в памяти, тогда как «готовое мнение» нередко живет только

до окончания урока. Третья задача учителя — организация проверки полученных результатов. Мы полагаем, что учащимся вплоть до выпускного класса свойственно монологическое мышление — потребность в получении одного-единственного решения каждой задачи. Релятивизм в любом виде отвергается ученическим мышлением, учащийся неизбежно осуществляет выбор, в его памяти закрепляется один ответ (это решение может быть прямо противоположно «желательному», например, из чувства противоречия, но оно будет именно *одно* для каждого ученика). Поэтому одним из сложнейших «подводных камней» в организации самостоятельной работы является проблема множественности решений, к которой могут прийти учащиеся в результате самостоятельной, а не коллективной работы. Тогда на этапе обсуждения неизбежно может возникнуть полемика: а кто из двух (трех, четырех и т. д.) прав? Практика показывает, что в сложных случаях учащиеся обращаются к авторитету учителя за однозначным ответом.

Все эти размышления подводят к выводу о матричном характере организации самостоятельной работы на уроке. Учитель выступает режиссером сложного действия с целью привести учащихся к определенной идее исподволь, не навязывая эту идею, а позволяя школьникам самостоятельно ее обнаружить и усвоить. Любое навязывание собственного мнения в таком случае ломает матрицу и разрушает сам процесс самостоятельного постижения желаемой идеи. Между тем объективно организация самостоятельной деятельности представляет собой именно «навязывание» «нужной» (или «желательной» с методической точки зрения) идеи, но навязывание это скрыто.

Можно провести параллель с организацией повествования в «Преступлении и наказании» Достоевского: текст выстроен как матрица, по которой движется читательская мысль. Все ходы этой мысли просчитаны заранее и включены в матрицу, но при этом читатель должен сам

Галина Яковлевна Шишмаренкова — доктор педагогических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора, профессор кафедры педагогики Челябинского государственного университета.

убедиться в тупиковости любых, кроме авторского, решений. Самостоятельная работа школьников оказывается сродни такой самостоятельной деятельности читателя романа Достоевского. Учитель предвидит «нежелательные» ходы и не мешает им развиваться, поскольку школьник должен сам убедиться в бесперспективности «тупикового» решения.

Особое значение приобретают подготовленные учителем задания, организующие самостоятельную работу учащихся, которая на уроках литературы направлена на самостоятельный анализ художественного текста. Проблема обучения учащихся самостоятельному анализу текста — одна из важнейших в сегодняшней практике словесника. Несмотря на активную разработку различных техник анализа в практике школьного обучения, аналитическая деятельность учащихся продолжает быть проблемой. Нам важно показать, что именно самостоятельная работа позволяет школьникам освоить технику анализа текста.

При этом мы не расходимся с методистами (Ю.И. Мизина, Р.Ф. Брандесов), что одним из главных условий обучения самостоятельной аналитической деятельности является последовательный переход от работ подражательного характера к работам творческим. Очевидно, что подражание — самый простой вид учебной деятельности. Насколько нетрудно ученику копировать предлагаемый учителем ход решения, настолько же легко эта информация исчезает из памяти. Только постоянные закрепляющие упражнения развивают более-менее устойчивое функционирование в мышлении «подражательных схем». Творчество, напротив, — один из высших видов учебной деятельности, умение преломить полученные знания в новой ситуации, результат глубокого, структурного усвоения определенного материала.

Умение обобщать полученные результаты, установление связей — вот основные показатели самостоятельности мышления. Но когда речь идет о самостоятельности анализа литературного текста, то очень важным критерием становится осознание собственного эмоционального отношения к тексту. Следует учесть, что классические тексты, составляющие основу школьной программы, нередко сложны для понимания и тем более эмпатии: они не рассчитаны на «детское» восприятие, в них решаются сложные психологические и социальные проблемы, их проблематика далека от жизненных проблем

подростков: «Как показывают эмпирические исследования, школьные программы по литературе, включающие на нынешнем этапе не более 1% всей наличной словесности, приходят во все большее противоречие с реальными ориентациями и кругом чтения подростков и молодежи»¹. Таким образом, возникают ножницы между задачами словесника и психологической обеспеченностью решения этих задач. Мы полагаем, что организация самостоятельной работы позволяет преодолеть это противоречие.

Для обучения самостоятельному анализу важно, чтобы в доступной для школьников литературе отсутствовали готовые решения и чтобы выражение результатов своей работы школьник вел своими словами, своим слогом. В преподавании литературы большую негативную роль играют сейчас книги-дайджесты типа «Все произведения русской литературы в кратком изложении», «Сто русских романов», «Герои мировой литературы», а также сборники готовых сочинений, ответов на вопросы билетов и другой справочный материал. В практике работы словесников учебник (в старших классах, где он не выполнял функций хрестоматии) традиционно играл второстепенную роль — главным источником информации был сам текст художественного произведения. Знакомство с литературной классикой «в пересказе» уничтожает эмоциональные реакции, превращает произведение в простой набор сцепленных эпизодов. Самостоятельная работа неизбежно предполагает обращение к полному тексту, стимулирует прочтение произведения, заставляет фиксировать внимание на тонкостях повествования, что является прямым подступом к аналитической деятельности.

Большое значение при обучении самостоятельному анализу текста приобретает обучающий, или подготовительный, этап, когда учитель показывает путь выполнения задания. Но даже в этом случае ученик должен ставить перед собой вопрос «почему», то есть идти к мотивировке того, что он увидел в тексте. Этот первый этап можно назвать матричной проекцией — учитель выступает навигатором, который ведет за собой остальных. Важно, что этот этап носит «виртуальный» характер: ученик видит *возможный* путь, но может выбрать и свой.

¹ Дубин Б.В., Зоркая Н.А. Идея «классики» и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом. М., 1983. С. 76.

Рассмотрим путь обучения самостоятельному анализу на примере темы «М.Е. Салтыков-Щедрин».

Уже при знакомстве с личностью этого писателя можно предложить школьникам подготовить сообщения по произведению Салтыкова-Щедрина «Пошехонская старина», которые дадут представление о детстве писателя:

1. Внешний вид «дворянского гнезда».
2. Пошехонское раздолье.
3. Воспитание физическое (обстановка, питание, распределение пищи, отношение матери к детям).

4. Воспитание нравственное: взаимоотношения между родителями, телесные наказания как главный прием воспитания, шпионство и наушничество, отсутствие общения с природой, религиозный элемент в семье).

5. Евангелие в семье как животворный луч, пробуждающий совесть и вырабатывающий противодействие существующему режиму.

6. Дети и история.

Эти задания готовят школьников к более сложной самостоятельной работе. Учащимся нужно воспроизвести фрагмент из текста произведения, но проследить, как факты биографии сказались на формировании личности писателя, то есть сделать самостоятельный вывод на основании изложенных фактов.

С таких упрощенных заданий следует начинать подготовку к более сложным заданиям самостоятельного характера.

Примерно такого же рода задания могут быть предложены при рассмотрении пребывания Салтыкова-Щедрина в Вятке, например:

Народ в изображении писателя.

Чиновники в изображении Салтыкова-Щедрина.

Идейный смысл очерка «Дорога» и др.

Задания носят более сложный характер, потому что материал необходимо соединить в единое целое и сделать вывод об особенностях творческой манеры сатирика. Вся эта работа представляется нам необходимой, поскольку именно интерес к личности писателя может служить достаточной основой интереса к его произведениям.

Более трудный этап — анализ художественного мастерства писателя. Сложность аналитических вопросов, связанных с творческой манерой, определяется слабой мотивировкой внимания к этой стороне. Школьник не проявляет

интереса к вопросу «как сделано», его больше занимает вопрос «что сделано» в произведении. Поэтому представляется целесообразным сочетать работу по двум этим направлениям.

Вот две основных стратегии этого этапа: 1) учитель предлагает тезис, учащиеся ищут подтверждение этому тезису в тексте; 2) школьники, работая с текстом под руководством учителя, на основе сделанных наблюдений выходят на вывод самостоятельно. Выбор стратегии зависит от литературного развития класса; первый путь проще, второй более сложен. Простой путь: «Докажите, что персонажи произведения — это маски». Сложный: учитель показывает, зачитывая текст, как выглядят персонажи в произведениях, а школьники, размышляя, приходят к выводу, что у Салтыкова они похожи на призраки, на маски, на кукол, на животных.

В целях разнообразия оба варианта рассмотрения художественного своеобразия манеры писателя можно сочетать. Постепенно на подготовительном этапе задания можно усложнять. Так, при изучении «Истории одного города» школьникам можно предложить рассказать о «мрачных» и «светлых» страницах истории города Глупова.

Выполняя задание, учащиеся должны ответить для себя на следующие вопросы: с каким градоначальником связаны те или иные страницы, как он выглядит, каково отношение к нему обывателей и автора, каков его главный управленческий принцип и каковы результаты деятельности.

В данном случае самостоятельность проявляется уже в том, что в поисках ответа на поставленные вопросы школьники осуществляют анализ текста в заданном направлении.

Характер заданий при обзорном изучении произведений может изменяться в зависимости от формы занятия.

Если мы хотим познакомить школьников с романом Салтыкова «Господа Головлевы», то можно дать задание провести экскурсию по главам этого произведения. В задачу «экскурсовода» входит раскрыть черты личности одного из представителей этого рода, его психологию, житейские представления, принципы поведения, чтобы уяснить, что ведет к гибели нормальных человеческих отношений, распаду семьи. Такие задания активизируют интерес к тексту, помогают увидеть в произведении «вечную» проблематику.

В результате «путешествия» по тексту произведения школьники выявят, что члены семейства Головлевых отличаются корыстолюбием и безалаберностью, жадной приобретательством и неспособностью к осмысленному труду, безудержным эгоизмом и равнодушием к близким людям, цинизмом и ханжеским «благолепием». «Путешествуя» по жизни персонажей писателя, десятиклассники самостоятельно подойдут к выводу, что источник зла, по мнению Салтыкова, не в дурной природе человека, а в социальных условиях жизни.

Большая возможность организации самостоятельной работы учащихся открывается при изучении сказок писателя.

Школьники к уроку должны прочитать по четыре сказки писателя, в которых содержится сатира на правительственные круги или господствующие классы, на народ, который мирится со своим положением, на либеральную интеллигенцию, всего боящуюся, и, наконец, на мораль собственников.

Обучение самостоятельному анализу текста осуществляется непосредственно на самом уроке, находится под контролем учителя и осуществляется по следующему плану: 1) определение тематики сказок; 2) определение объектов сатиры в сказках.

Каждый из учащихся вносит свою лепту в решение вопросов, при этом обнаруживая, что в сказках даже на одну тему есть свой аспект.

Если в сказке «Медведь на воеводстве» Салтыков-Щедрин осмеивает административные принципы, то в сказке «Орел-меценат» — псевдопросветительскую практику самодержавия. Таким образом, в самостоятельной работе под руководством учителя идет освоение тематики и проблематики сказок.

Далее можно обратиться к выявлению традиции устного народного творчества. Это аллегории, традиционные зачины, присказки, народные изречения. Все это учащиеся подтверждают примерами из прочитанных ими сказок и пытаются объяснить функции этих традиций в «Сказках для детей изрядного возраста».

Оригинальность сказок может быть показана в маленьких, заранее подготовленных сообщениях школьников, например: «Очеловечивание зверей в сказках писателя», «Особенности юмора Салтыкова-Щедрина», «Основные художественные приемы в сказках». После проделанной работы можно вывести учащихся на самостоятельный анализ одной из сказок (по их выбору). Это самая сложная часть в организации самостоятельной работы, которая является индикатором успешности деятельности учителя как «режиссера урока».

Итак, при организации самостоятельной работы необходимо соблюдать следующие условия: обязательное наличие направляющих заданий самого разного характера; разнообразие форм заданий — индивидуальных, групповых, фронтальных.

Индивидуальная форма дает возможность максимально учесть личностные особенности учащихся: их интересы, склонности, литературное развитие. Групповая форма позволяет при делении класса на группы выравнивать знания, ликвидировать пробелы, поддерживает интерес к выполнению задания, приучает работать в коллективе. И, наконец, фронтальная форма ведет учащихся к решению единых задач, но решают они их индивидуально, стремясь достичь общей поставленной цели. Каждая из форм имеет не только достоинства, но и недостатки. И поэтому наиболее оптимальным становится сочетание всех этих форм во всех звеньях обучения литературе.

Учитель, организующий самостоятельную работу на уроке литературы, формально выступает в качестве «координационного центра», реально — в качестве направляющей силы и «мозга» всего процесса обучения.

Литература:

1. Дубин Б.В., Зоркая Н.А. Идея «классики» и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом. М., 1983. С. 40-82.
2. Шишмаренкова Г.Я. Уроки литературы в 10 классе: Практические разработки. (Учебно-методическое пособие). Челябинск: ГУП "Копейская типография", 1999. 254 с.
3. Шишмаренкова Г.Я. Познавательная самостоятельность как педагогическая проблема. Челябинск: ЧелГУ, 1997. 181 с.

Е.Н. Проскурина

ДОМ И ДОРОГА В ПОЭМЕ ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

Дорога и прилегающее к ней пространство в его российском многообразии (поля, леса, деревни, губернский город) — такова топография «Мертвых душ». Нас в данной статье будут интересовать отношения *дороги* и *дома*.

По удивительной в гоголеведении точке зрения, *дороге* принадлежит ведущее место в поэме. Она задает жанровые особенности произведения, связывая его с романом-путешествием, а также с авантурным романом, она — отправная точка лирической мысли автора, в нарративном плане *дорога* представляет собой связующее звено между населенными пунктами, в которых, по замыслу писателя, необходимо оказаться главному герою Чичикову и т.д. Однако *дому* в поэме принадлежит не меньшее место, хотя бы в плане частотности обращения Гоголя к изображению разного рода помещичьих жилищ. Принципиально важно и то, что главной целью Чичикова является обзаведение домом, семьей, потомством. Предпринимаемая же им «фантастическая» «негоция» — не более чем средство к достижению этой цели. В то же время способ реализации авантюры с «мертвыми душами» возможен для героя только через его личные контакты с помещиками — владельцами крепостных крестьян. То есть «дорожной» в своей основе идее Чичикова необходимо вступить в отношения с поместным, а значит, по преимуществу, замкнутым типом жизни, внедриться в него и, вызвав доверие, подчинить себе.

Однако несмотря на то, что *дом* в «Мертвых душах» располагается в околородном пространстве¹, то есть, казалось бы, должен быть восприимчив к веяниям *дороги*, после знакомства с чичиковской «дорожной» идеей он проявляет устойчивость по отношению к ней, причем, каждый в своем роде.

Так, дом Манилова расположен в нескольких верстах от столбовой дороги, «на юру ...,

¹ Самая дальняя от столбовой дороги, по которой движется Чичиков, топографическая точка — дом Коробочки. Расположенный где-то в часе езды чичиковской брички по «плохой», развезенной дождем земле, он воспринимается героем как «глушь». Предположенное нами время может быть установлено по косвенным указаниям, имеющимся в гоголевском тексте: после бурной ночи Чичиков проснулся в доме Коробочки в десять часов. Трудный разговор с «дубинноголовой» хозяйкой, обильная трапеза с блинами, пирогом с яйцом, время на закладку брички наверняка заняли не менее часа. А в полдень чичиковский экипаж был уже на главной дороге.

открытом всем ветрам»². Эта «открытость», символизирующая, на первый взгляд, восприимчивость хозяина ко всему новому, на деле проявляется не более чем в обустройстве им усадьбы на английский манер и в экзотических именах его сыновей: Фемистоклос и Алкид. За пределы этой «смеси» английского с греческим дело движется с трудом: чичиковское предложение «передать, уступить» ему «мертвых крестьян» никак не укладывается в голове Манилова. Услышав «такие странные и необыкновенные вещи, каких еще никогда не слыхали человеческие уши» (195), он «вынул тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут» (196); «Наконец ... поднял трубку с чубуком и поглядел снизу ему [Чичикову] в лицо, стараясь высмотреть, не видно ли какой усмешки на губах его, не пошутил ли он» (196); «потом подумал, не спятил ли гость как-нибудь невзначай с ума» (196). В продолжение дальнейшего разговора Манилов «конфузится», «мешается», «совершенно теряется» и успокаивается лишь после заверения Чичикова в том, что обязанность для него — «дело священное» и он «немеет пред законом» (197). При этом, однако, «в толк самого дела он все-таки никак не вник» (197), но был «душевно» рад уж тем, что «доставил гостю своему небольшое удовольствие» (199). «Удовольствие» же состояло в том, что Манилов не принял у Чичикова денег за его «фантастическое желание» и даже взял на себя оформление купчей. То есть мысль о личной выгоде от чичиковского предприятия также оказалась Манилову недоступной. А после отъезда Чичикова он вновь предался *привычным* для него размышлениям:

«Он думал о благополучии дружеской жизни, о том, как бы хорошо было жить с другом на берегу какой-нибудь реки, потом через эту реку начал строиться у него мост, потом огромный дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах ... Странная просьба Чичикова преврала вдруг все его мечтания. Мысль о ней как-то особенно не варилась в его голове: как ни переворачивал он ее, но никак не мог изъяснить себе, и все время сидел он и курил трубку, что тянулось до самого ужина» (199-200).

Из приведенных примеров можно увидеть, во-первых, что чичиковская идея, которую Ма-

² Гоголь Н. Мертвые души // Гоголь Н. Избранные сочинения: в 2-х т. Т. 2. М., 1984. С. 186. Далее цитаты из текста приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив в цитатах мой - Е.П.

нилов определил для себя как «неслыханную» и «фантастическую», так и не проникла в его сознание, во-вторых, она никаким образом не повлияла на его устоявшийся тип жизни, лишь дала новый повод для долгих бесплодных раздумий.

Приезд к Ноздреву³ не был сопровожден для Чичикова никакими дорожными проблемами. Возможно, потому, что ехал он с самим Ноздревым, а значит, о дороге можно было не думать и не справляться; а возможно и то, что ноздревская деревня с барским домом располагалась прямо у главной дороги. Во всяком случае, *туда* герой попадает «между тем», словно поддавшись авторским дорожным размышлениям о ноздревском «типе», то есть без затруднений, как бы между прочим, а *оттуда*, напуганный приемом Ноздрева, скачет *сразу* «во весь дух», «во всю пропалую».

Надо отметить, что само жилище Ноздрева мало похоже на приватное пространство и больше подходит под понятие «дом у дороги»⁴, куда хозяин готов привезти всякого, даже почти незнакомого человека, лишь бы была возможность реализовать собственную «юркость и бойкость характера». В этом отношении Ноздрев принадлежит к «дорожному» типу людей даже в большей степени, чем Чичиков, ибо его авантюризм — это, можно сказать, состояние души, в то время как авантюризм Чичикова — больше дань жизненной необходимости. Итогом своего предприятия последний видит домашний очаг, в то время как у Ноздрева отсутствует хоть какая-то идея личного будущего. Поэтому совсем не случайно (и отнюдь не безосновательно, как мы знаем) Чичиков почувствовал в ноздревской деструктивности опасность для своего «дела».

Что же касается ноздревской реакции на чичиковскую «негоцию», то она полностью соответствует типу характера персонажа. Ноздрев не больше Манилова понимает существо чичиковского предприятия («А на что тебе?», «Да зачем же они тебе?» - за эти пределы его вопросы о мертвых душах не выходят), но чувствует за ним какой-то немалый интерес («Ну уж, верно, что-нибудь затеял. Признайся, что» (231)) и в силу личного авантюризма, а также по причине карточного проигрыша пытается выжать из идеи своего гостя собственную выгоду: торгует Чичикову все, что можно продать (лошадей, щенков, шарманку ...), пускается обыграть его в карты, в шашки ... То есть хочет надуть Чичикова так же, как надувал до него многих простаков, но при этом, что принципиально важно,

теми способами, которые входят в разряд *традиционных* «барских» развлечений. Когда же его затея не удастся, Ноздрев так же использует привычный для него прием: пытается избить своего гостя силами дворовых людей. И лишь неожиданный приезд жандармов мешает осуществиться его затее. Следует отметить, что тип поведения Ноздрева в сцене с Чичиковым (неумение остановиться на предмете разговора, перескакивание с одного на другое и пр.), при всей внешней решительности его действий, указывает на то, что он здесь больше развлекается, так сказать, тешит «бойкость характера», чем осуществляет коммерческую сделку.

Таким образом, как и Манилов, Ноздрев после знакомства с чичиковской идеей остается верен сам себе. Несмотря на кажущуюся заинтересованность, мысль о личной выгоде его понастоящему как будто и не захватывает. И, думается, в силу той же причины, что и Манилова: слишком необычной, «завиральной», то есть чуждой, представляется даже ему, при всей его «юркости», мысль о купле-продаже «мертвых душ», и, не понимая, как к ней относиться, он не принимает ее всерьез. Хотя не обходится здесь и без того, что собственная необузданная натура, что называется, начинает бить у Ноздрева через край, и в запальчивости он упускает реальную для себя возможность извлечения, хоть и небольшой, денежной суммы, в которой нуждается не на шутку.

В деревню Плюшкина, которая в поэме представлена как «обширное село со множеством изб и улиц» (258), Чичиков попадает незаметным для себя образом. Можно предположить, что она расположена в непосредственной близости от столбовой дороги, иначе дали бы о себе знать проселочные неудобства, как тот «препорядочный толчок» на бревенчатой деревенской мостовой, который и вывел из дорожных раздумий нашего героя. Дом Плюшкина оказался за несколькими поворотами от дороги, «где цепь изб прервалась и наместо их остался пустырем огород или капуста, обнесенный низкою, местами изломанною городьбою» (259). При таком общем придорожном положении, однако, как сама деревня, так и дом помещика оставляют наибольшее во всем произведении впечатление затхлости, заброшенности, разрушения. Тенденции *дороги*, связанные с динамизмом, изменениями, новизной, здесь оказываются совершенно не ощутимы. Местоположение же плюшкинского *дома*: на пустыре, «где цепь изб прервалась», то есть в самой дальней от *дороги* точке — в этом плане носит несомненно символический характер.

Первая реакция Плюшкина на чичиковское предложение практически совпадает с реакцией Манилова: «Он, вытаращив глаза, долго смотрел» (267) на своего гостя, не постигая существа его идеи. Но совершенно успокоился после уве-

³ В данной работе в связи с собственными исследовательскими задачами мы нарушаем последовательность посещения Чичиковым помещичьих усадеб.

⁴ Об особенностях модели «дом у дороги» см.: Проскурина Е.Н. Мотив *дом у дороги* в русской литературе XIX-XX веков // Сюжеты и мотивы русской литературы. Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 5. Сборник научных трудов. Новосибирск, 2002. С. 148-171.

рений Чичикова, что тот «готов и на убыток» исключительно для «удовольствия» «почтенного, доброго старика». Такая почти детская наивность, открывшаяся у подозревающего всех и вся Плюшкина, лишней раз говорит об эксклюзивности, ни-на-что-не-похожести чичиковского предприятия. Однако после того, как нечаянный гость берет «на свой счет» «даже издержки по купчей», Плюшкин тут же заключает, что он «должен быть совершенно глуп ... При всем том он, однако ж, не мог скрыть своей радости ... Вслед за тем он начал ... на Чичикова смотреть подозрительно. Черты такого необыкновенного великодушия стали ему казаться невероятными...» (268-269). Вся эта сложная палитра чувств Плюшкина свидетельствует об одном: абсолютной непостижимости для него смысла приобретения мертвых душ.

Меньше всех удивлен чичиковским предложением Собакевич. Его реакция предельно лаконична и делова: «Вам нужно мертвых душ? ... Извольте, я готов продать ...» (250). При этом он заламывает такую баснословно высокую за них цену, что реакция на нее Чичикова сродни той, что выказывают Манилов или Плюшкин в отношении самого предмета торга:

«— По сту! — вскричал Чичиков, *разинув рот и поглядевши ему [Собакевичу] в самые глаза, не зная, сам ли он ослышался, или язык Собакевича по своей тяжелой натуре, не так поворотившись, брякнул вместо одного другое слово*» (250).

При этом, однако, Собакевич не больше других понимает существо чичиковской затеи. Он лишь «смекает», что «покупщик, верно, должен иметь здесь *какую-нибудь* выгоду» (250), а в процессе торга на реплику Чичикова о его «предмете»: «Что ж он стоит? Кому нужен», — неопределенно-философски отвечает: «Да вот вы же покупаете, *стало быть*, нужен» (252). И в силу личной «деловитости» пытается выбить максимальную для себя выгоду. Однако выгода эта, так сказать, разового характера. Чичиков в доме-крепости Собакевича — залетная птица. Как приехал — так и уехал, оставив хозяина в том же герметичном пространстве, в котором вековал тот всю свою жизнь. Мысль о том, чтобы сделать торговлю мертвыми крестьянами своим постоянным «промыслом», даже не возникает в голове Собакевича.

Следует обратить внимание и на местоположение дома этого помещика. Во-первых, саму его деревню Чичиков увидел еще с дороги. Так же и дом, находящийся «посреди» деревни, был им замечен сразу. Когда же Чичиков выезжает из усадьбы Собакевича, он поворачивает «к крестьянским избам ... , чтобы нельзя было видеть экипажа со стороны господского двора» (256). То есть столбовая дорога хорошо просматривается с крыльца дома Собакевича, что в данном случае совсем не желательно Чичикову, намере-

вающемся нанести визит Плюшкину. Поэтому он вынужден ехать в объезд.

Таким образом, во всех приведенных нами случаях помещичий *дом* находится либо в относительной, либо в непосредственной близости от *дороги*. При этом, однако, *дорога* еще не внедрилась и на протяжении сюжета так и не внедряется в образ жизни помещиков. Такие разные типы жизнеустройства, которые представлены в гоголевской поэме, возможны только в случае обособленности, крайней приватности домоводства. То есть *дорога* для гоголевских помещиков — не более чем средство связи с губернским городом, при этом связи, отнюдь не размыкающей герметичного пространства их жизни. Все иные функции *дороги* в поэме либо относятся к авторскому плану, либо связаны с главным героем.

Здесь, однако, следует специально остановиться на таком персонаже, как Коробочка, ибо именно ей предстоит, так сказать, сбить с дороги «негоцию» Чичикова. Намек на эту функцию персонажа заключен в самой истории появления героя у ворот дома Коробочки, куда, *сбившись с пути* во время грозы, его завозит подвыпивший Селифан. Само полное имя: Настасья Петровна Коробочка — имеет смыслообразующее значение в плане сюжетной характеристики героини: в нем заключена двойная маркировка предельной закрытости ее сознания и образа жизни. Так, если *Михайло Семенычем*, *Михайло Иванычем*, *Михайло Потапычем* обычно в русских сказках зовут медведя, то *Настасья Петровна* в них — имя медведицы. О «медвежьем», то есть тяжеловесном, берлогообразном жизнеустройстве *Михаила Семеновича* Собакевича не раз прямо говорится в гоголевском произведении. Намек на тот же тип домоводства, только с еще большей степенью закрытости (вспомним, что дом Коробочки занимает самую дальнюю позицию от дороги. См. прим. 1 к данной статье), содержит как имя героини, так и ее необычная фамилия.

Однако не кому иному, как живущей в «глуши» Коробочке, с ее неповоротливым умом, предстоит разрушить планы Чичикова. Именно она — единственная из всех героев поэмы (впрочем, как и они, ничего не понимая в смысле самой сделки) всерьез боится в ней прогадать, по каковой причине и выбирается из своей «деревеньки» и едет в город, чтобы узнать, «почем ходят мертвые души и уж не промахнулась ли она, боже сохрани, продав их, может быть, втридешева» (311).

Таким образом Коробочкина «дубинность» оказывается сродни чичиковской смекалке (намек на родство этих персонажей содержится в эпизоде их утреннего разговора:

«А позвольте узнать фамилию вашу. Я так растерялся... приехал в ночное время...»

— Коробочка, коллежская секретарша.

— Покорнейше благодарю. А имя и отчество?

— Настасья Петровна.

— *Настасья Петровна? Хорошее имя Настасья Петровна. У меня тетка родная, сестра моей матери, Настасья Петровна*» (208).

Она в большей степени, чем другие «продавцы», реализует здесь *свой* интерес, осуществляет *собственную* «негоцию». Причем, Коробочка подозревает в чичиковской идее некий многоразовый проект, способный стать одной из статей ее постоянного дохода («Право, ... мое такое неопытное вдовье дело! Лучше ж я маленько повременю, авось понаедут купцы, да применюсь к ценам (211)). Выгода Чичикова ее в данном случае не интересует, да она и не под силу ее уму, о чем свидетельствует сцена их торга. Ей важно прежде всего не прогадать самой. Именно идея личной долгосрочной выгоды, заявленная еще в разговоре о казенных подрядах, заставляет ее двинуться из собственной «глуши» в город «на долгах». Можно сказать, что здесь *дороге* «удается» разомкнуть жизненное пространство персонажа, да еще такого, который, кажется, менее всех других способен к переменам.

Созданная Коробочкой таким неожиданным образом новая «дорожная» интрига вступает в противоречие с предприятием Чичикова и в результате разрушает его планы. Тем самым происходит переход героини из одной группы персонажей — *персонажей дома* — в другую: *персонажей дороги*, которая теперь представлена уже тремя персонами: Чичиковым, Ноздревым и Коробочкой. Не случайно именно этой троице отведена главная роль в конце первого тома поэмы. Возникающее за счет финальных событий усложнение «дорожной» интриги задает возможность нового для литературы гоголевского периода буржуазного по своему существу конфликта. И здесь в тексте, а точнее, в подтексте произведения возникают новые семантические интенции, связанные с мотивом *дороги*: в его звучании появляются «не бранные» до того звуки, выявляющие возможности *дорожного хронотопа* как *опасного* пространства, чреватого не только позитивными переменами, но и деструкцией, разрушением традиционного жизненного уклада. Возникнув в литературе XIX в., в полную силу они заявят о себе в литературе века XX, о чем нам уже приходилось писать⁵. В этом смысловом контексте гоголевский *дом* предстает в иной для себя ипостаси: как пространство, противостоящее разрушающей *дороге* и тем самым выступает как оплот и защитник исконных традиций.

Что касается губернского города, то после откровений Ноздрева и появления Коробочки он оказался в полном недоумении. Смысл чичиковской идеи его обывателям столь же не под силу, что и помещикам:

«Что за притча, в самом деле, что за притча эти мертвые души? Логика нет никакой в мертвых душах; как же покупать мертвые души? где ж дурак такой возьмется? и на какие слепые деньги станет он покупать их? и на какой конец, к какому делу можно приткнуть эти мертвые души?» (321) —

такой была реакция «обитателей и чиновников города». В результате «дорожное» предприятие Чичикова вывело их из привычного сонного состояния: все они вдруг — в полном соответствии с открывшейся интригой — оказались *на дороге*:

«Вылезли из нор все тюрюки и байбаки, которые позалеживались в халатах по нескольку лет дома ... Все те, которые прекратили давно уже всякие знакомства ... словом, оказалось, что город и люден, и велик, и населен как следует. ... *На улицах показались крытые дрожки, неведомые линейки, дребезжалки, колесосовистки ...*» (322).

Завершением этой «дорожной» ситуации оказались похороны прокурора, на которые вышел весь город, выстроившись пешком, в каретах и на дрожках в бесконечную погребальную процессию, словно предвещающую завершение устоявшегося круга жизни и начало следующего, наступающего с приездом нового генерал-губернатора и пока лишь интригующего своей неизвестностью.

Однако такое «дорожное» положение было для обитателей города N делом непривычным, ибо жизнь их протекала до сих пор в атмосфере «семейственности» и напоминала жизнь большого родственного дома:

«...они все были народ добрый, жили между собой в ладу, обращались совершенно по-приятельски, и беседы их носили печать какого-то особенного простодушия и короткости: «Любезный друг Илья Ильич!», «Послушай, брат, Антипатор Захарьевич!», «Ты заврался, мамочка, Иван Григорьевич» ... словом, все было очень *семейственно*» (294).

В свою городскую «семью» обыватели с готовностью приняли и Чичикова, решив его даже женить на невесте из *своего* круга, чтобы заставить осесть в городе:

«— Нет, Павел Иванович! Как вы себе хотите, это выходит избу только выхолаживать: на порог да и назад! Нет, вы проведите время с нами! Вот мы вас женим: не правда ли, Иван Григорьевич, женим его?»

— Женим, женим! — подхватил председатель. — Уж как ни упирайтесь руками и ногами, мы вас женим! Нет, *батюшка*, попали сюда, так не жалуйтесь ...» (290-291).

Само слово «батюшка», с которым обращается председатель к Чичикову, уже говорит о том, что он введен в круг городской «семьи», где всех по-родственному называют «братом», «другом», «мамочкой», «батюшкой». После согласия Чичикова жениться («зачем упираться руками и ногами, — сказал, усмехнувшись, Чичиков, ... была бы невеста» (291)) председатель радостно кидается к нему «в излиянии сердечном» с теми же родственными обращениями: «Душа ты моя! *Маменька моя!*»» (291).

⁵ См.: Проскурина Е.Н. Указ. соч.

В такой «семейственной» атмосфере идея *дома* по-настоящему овладевает сердцем Чичикова, который «воображал себя уже настоящим херсонским помещиком, говорил об разных улучшениях: о трехпольном хозяйстве, о счастье и блаженстве двух душ» и даже «стал читать Собакевичу послание в стихах Вертера к Шарлотте» (291), неожиданно резонируя с «домашним» романтизмом горожан, где «председатель палаты знал наизусть «Людмилу» Жуковского ... и мастерски читал многие места, особенно: «Бор заснул, долина спит» ... Почтмейстер вдался более в философию и читал весьма прилежно, даже по ночам, Юнговы «Ночи» и «Ключ к таинствам природы» Эккартсгаузена, из которых делал весьма длинные выписки ...» (294-295).

Как видим, беспрепятственно-легкое включение Чичикова в круг городских обывателей обусловлено не только его умением нравиться, способностью к мимикрии и слухами о его миллионном состоянии, но и внутренней готовностью самого Чичикова стать для них «своим».

При этом губернский город, куда привела героя *дорога*, живет той жизнью, которой живут десятки таких же российских губернских городов: все недостатки его обывателей (воровство, взяточничество, недобросовестность чиновников и пр.) типичны для российской жизни. Поэтому, приняв Чичикова за «своего», обитатели города видят в нем типичного «господина средней руки», то есть понятного, привычного, родного по духу и интересам человека. Слух же о чичиковских миллионах лишь добавляет ему веса в обществе. Отчуждение же героя из круга городской «семьи» происходит не по причине выявления его недобросовестности, а тогда, когда обществу не удастся внутренне адаптировать идею приобретения мертвых душ.

Как помним, не сумев вместить в сознание, «что бы такое могли значить эти мертвые души» (317), женская половина городского общества сошлась на мысли о том, что «это просто выдуманно только для прикрытия, а дело вот в чем: он хочет увезти губернаторскую дочку» (318). В этом чисто женском способе алогичного объяснения непонятого — через переведение его в область привычного — еще раз высвечивается мысль о противоестественности самой чичиковской идеи. Но поскольку при этом опасность увоза губернаторской дочки вполне реальна, если учесть холостяцкое положение Чичикова и его готовность жениться, то захваченная этой мнимой интригой женская часть общества, в том числе и губернаторша, почувствовавшая себя оскорбленной «как мать семейства, как первая в городе дама» (323), тут же выводит нашего героя из разряда людей своего круга. В итоге швейцару губернаторского дома «дан был

строжайший приказ не принимать ни в какое время и ни под каким видом Чичикова» (323).

Похожий прием был оказан герою и мужской частью губернского города:

«все или не приняли его, или приняли так странно, такой принужденный и непонятный вели разговор, так растерялись и такая вышла бестолковщина из всего, что он усомнился в здоровье их мозга» (340).

Однако и «мужской партии» чичиковская идея была не яснее, чем женской:

«Все у них было как-то черство, неотесанно, неладно, негоже, нестройно, нехорошо, в голове кутерьма, сутолока, сбивчивость ...» (324).

Но при этом именно мужчины почувствовали, что «главный предмет, на который нужно обратить внимание, есть мертвые души, которые, впрочем, черт знает что значат ...» (324). Связав их с назначением нового губернатора и испугавшись последствий собственной служебной недобросовестности, приплетя сюда Наполеона и историю капитана Копейкина, «мужская партия», однако же, так и не смогла приблизиться к истинной сути чичиковской «негоции». То есть, как и женщины, мужчины губернского города пытаются постичь идею покупки мертвых душ через введение ее в круг понятных жизненных явлений. Но она оказывается невероятнее даже самых парадоксальных предположений, к каковым отнесены побег Наполеона и тайное его появление в городе N и история капитана Копейкина.

Таким образом, «свой», «привычный», принятый городским обществом как родной Чичиков на поверку оказывается непонятным, иногородным чужаком. Его выведение обитателями города N из разряда «своих» не оставляет ему иного выхода, как с неопределенным чувством покинуть город-дом и пуститься дальше осуществлять свое *дорожное* предприятие.

Судя по опубликованным главам второго тома «Мертвых душ», Чичикову удастся достаточно успешно проводить в дальнейшем свою «негоцию». Однако не эта *дорога* становится его путем к *дому*. Скрещиваясь с мотивом *пути* в первом томе на уровне авторского плана, в дальнейшем, во втором и третьем томах поэмы мотив *дороги*, по замыслу Гоголя, должен все в большей степени сблизиться с идеей жизненного *пути* героя, причем, в его духовном, возрождающем понимании. Тем самым и на уровне плана героя мотив *дороги* должен изменить свое векторное направление: с горизонтального на вертикальное. Объединившись в результате в мотив *пути-дороги*, эти два изначально разных мотива задают и новую идею *дома* в соответствии с той духовной задачей, которую Гоголь считал главной для всего своего художественно-го творчества.

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н.А. ЗАБОЛОЦКОГО

Н.Л. Лейдерман

ЛИКИ ПРОСТЫ

(ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ Н. ЗАБОЛОЦКОГО)

Чем дальше в прошлое уходит физическая жизнь Николая Заболоцкого, тем очевиднее становится, что этот очень негромкий человек был одним из крупнейших поэтов-философов XX века. А его творческий путь представляет собой траекторию художественного развития, которая в высшей степени показательна для минувшей литературной эпохи.

Начинал Заболоцкий со стихов, которые впоследствии составили его первый сборник «Столбцы» (1928). Романтическим максимализмом, брезгливым отношением к обывательскому способу существования пронизаны стихи молодого поэта. Он создает гротескный образ мещанского мира, заполненного вещами и грубой телесной плотью. Когда физиологическое существование становится целью человека, происходит страшное упрощение жизни. И прежде всего, сами люди нивелируются, каждый превращается в среднестатистического Иванова, ничем не отличающегося ни по внешнему виду, ни по образу жизни от тысяч других Ивановых «в своих штанах и башмаках».

Творческая стратегия, самостоятельно выработанная молодым Заболоцким в стихах периода «Столбцов», сблизила его с Д. Хармсом, А. Введенским, И. Бехтеревым. Сначала это было литературное объединение «Левый фланг», а позже группа «ОБЭРИУ» (Объединение реального искусства). Более того, Заболоцкий стал одним из ее идеологов, соавтором знаменитой Декларации ОБЭРИУ. «Две ее первые и наиболее важные части — «Общественное лицо Обэриу и «Поэзия обэриутов» — были написаны, по свидетельству И.В. Бехтерева, Заболоцким»¹. Если мы обратимся к тексту, принадлежащему Заболоцкому, то увидим, что, начав с защиты от хулителей исканий художников-авангардистов (называются имена Малевича, Филонова), автор Декларации далее решительно отмежевывается от такого фирменного принципа поэтики литературного авангарда как «заумь»: «Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает

его в бессильного и бессмысленного ублюдка». В противовес «заумному» обезмысливанию слова, превращению его в носитель иррационального начала, Декларация Обэриу провозглашает: «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики (...) Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты»².

Этот текст несет на себе печать некоей переходности в эстетических воззрениях и Заболоцкого. Да, в 1926-28 годах писались «Столбцы» с их экспрессионистской гротесковостью и пародийной литературностью. Но в Декларации отстаиваются вовсе не эти творческие принципы и не близкая именно этим принципам творческая практика таких ярко выраженных обэриутов, как например, Д. Хармс или А. Введенский (у тех, по определению А.В. Македонова — «алогическая поэтика», «игра в бессмыслинку»). А отстаивается нечто иное — подчинение ресурсов слова точному воспроизведению предмета, отказ от литературности, искажающей изображение оптикой штампов и клише, взамен этого — «метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления».

В «Столбцах» поэт взялся за выполнение сразу двух задач. Первая — «очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур». Это делалось прежде всего посредством имитирования поэтического маскультула — в стиле «графоманского письма» сгущенно представлена вся эта замшелая поэтика (ходульные обороты, напыщенные ритмы, аляповатые эпитеты и т.п.) А что же предлагает поэт взамен? Это уже вторая задача, она осуществляется методом, провозглашенным в Декларации — посмотреть на мир «голыми глазами». Реализуя ее, Заболоцкий разрабатывает поэтику примитива: некая «детскость» восприятия с жадностью к предметной осязаемости, с максимальной конкретностью впечатлений, использование чистых красок, угловатость стиха. Такая детская наивность восприятия мира, ориентированного на предмет в его живой осязаемой конкретности, была у Заболоцкого периода «Столбцов» способом дока-

¹ Македонов А. Николай Заболоцкий: жизнь, творчество. Метаморфозы. Л., 1968. С. 36.

Лейдерман Наум Лазаревич — заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

² Цит. по кн.: Заболоцкий Н. Собр. соч. В 3-х т. Т. 1. М., 1983. С. 522-523.

пывания до первозданной сути явлений. Но в поэтике примитива делается это путем упрощения сложного — разложения его на первоэлементы. Такая «простота» имеет ограниченный семантический потенциал, в чем смог убедиться Заболоцкий впоследствии.

Уже в 1936 году он публично отрекается от художественных принципов, которым следовал в «Столбцах». «Мне стало ясно, что дальше этим путем идти нельзя, — говорил он на собрании ленинградских писателей. — Живописания вещей, лепка фигур, натуралистические зарисовки мещанства — все было бы хорошо, если бы слово было освещено мыслью, если бы все эти явления были изображены в ясно осознанной перспективе. Этого почти не было в «Столбцах»: изображение вещей и явлений в ту пору было для меня самоцелью»³.

Конечно, этот суд поэта над собой по кодексу соцреализма, его жестокие самооценки следует воспринимать с большой поправкой — и на литературную ситуацию (начались гонения на «формализм»), и на общую атмосферу разворачивающегося террора. Однако нельзя не учитывать и того, что к тому времени поэзия Заболоцкого и в самом деле претерпела радикальные изменения. И вызваны они были не внешними, а внутренними причинами — логикой творческого саморазвития поэта. А она выглядит следующим образом:

В «Столбцах» Заболоцкий «голыми глазами» посмотрел на ближний, осязаемый и обнимаемый мир — естественно, это был мир быта. Точнее, быт стал конкретным воплощением мирового уклада. «Метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления» позволил разять этот мир на элементы, на самоценные предметы, но их нагромождение образует не систему, а конгломерат, вызывающий ощущение хаоса и бессмыслицы.

Но от веры в проясняющую силу простоты Заболоцкий пока не отказывается. Только теперь поэт связывает свой поиск простоты не с самой поэтикой примитива, а с тем, что можно назвать семантикой примитива. Иначе говоря, он приходит к примитивистской утопии — к утопии, уравнивающей зверей и животных с человеком. Высокий, светлый пафос этой утопии не вызывает сомнений — идея родства всего живого на земле несет в себе колоссальный гуманистический заряд. В начале этой линии стоит стихотворение «Лицо коня» (1926): «... *И конь стоит, как рыцарь на часах, / Играет ветер в легких волосах, / Глаза горят, как два огромных мира, / И грива стелется, как царская порфира*»). Но наиболее явственно натурфилософская утопия Заболоцкого воплощена в поэме «Торжество земледелия» (1930).

Поворотившись лицом к природе, Заболоцкий тем самым раздвинул границы своего художественного мира беспредельно: его лирический герой стал переживать свое существование в координатах Природы, Земли, Вселенной, Вечности. Точнее — Вселенная становится пространственным масштабом его поэтического мира, а Вечность — масштабом временным. Уже с середины 30-х годов в стихах Заболоцкого формируется образ грандиозного мироздания.

И однако простота, основанная на идее «живое равно живому», обнаружила свою явную неполноту: в мир утопий Заболоцкого не входит собственно слой духовной культуры, накопленной человечеством, в том числе и культуры сознания, культуры мышления, и его отсутствие ощущается как беда — животные в этом мире маются невозможностью возвыситься до человеческого сознания. Уже в 1929 году писались такие строки:

У животных нет названья,
Кто им зваться повелел?
Равномерное страданье —
Их невидимый удел.

(Прогулка)

Это приводит поэта к осмыслению особой миссии человека в природном континууме. Если в ранней лирике Заболоцкого человеку отводилась роль прилежного ученика природы, а слияние с природой, уподобление ей — высшей формой гармонии (превращение людей в деревья в стихотворении «В жилищах наших», 1926), то, начиная с середины 30-х годов, поэт отводит человеку центральную роль в природном целом — потому что именно в человеке реализовалась мыслительная квинтэссенция природы, потому что только человеческий разум способен постигать тайну природы, находить смысл, заключенный в ней: «*Но сам я был не детище природы, / Но мысль ее! Но зыбкий ум ее!*» («Вчера, о смерти размышляя», 1936). А далее — одновременно с отказом от прежней идеализации природной гармонии, от веры в изначально заданный ей смысл («*Природа, обернувшаяся адом, / Свои дела вершила без затей...*» — это строки из «Людейникова», 1932-47) поэт именно на человека возлагает великую миссию — вносить гармонию в природу, одухотворять ее смыслом, этим пафосом проникнута целая вязка стихотворений, созданных в 1946-47 годах («Гроза», «Я не ищу гармонии в природе», «Читайте, деревья, стихи Гезиода», «Завещание»).

Именно на этой фазе своего пути (а она охватывает время с середины 30-х до середины 50-х годов, ее внутреннюю целостность не разорвали ни арест, ни психбольница, куда поэт попал после допросов в Крестах, ни лагерь и ссылка) Заболоцкий окончательно ушел от поэтики примитива. Для постижения лирического сюжета отношений между одухотворенным челове-

³ Заболоцкий Н. Статьи «Правды» открывают нам глаза // Лит. Ленинград. 1936, 1 апреля.

ком и породившей его неодолимой природой подходящей оказалась совсем иная поэтика — испытанная, с мощной корневой системой — поэтика натурфилософской лирики тютчевского типа. Но поэзию мысли, обращенной к тайнам бытия, Заболоцкий обогащает углубленным психологизмом — тонким проникновением в состояние души, проникнутой щемящим чувством экзистенциальной печали. Не случайно в творчестве Заболоцкого 40-50-х годов центральное место заняли философские элегии. Среди них такие шедевры, как «В этой роще березовой» (1946), «Завещание» (1947), «Облетают последние маки» (1952). «Прощание с друзьями» (1952).

Перестройка художественной системы Заболоцкого происходила в отчетливой полемике с модернистской традицией и ее классиками. Так, в 1937 году на общем собрании ленинградских писателей Заболоцкий резко заявляет: «Корабль советской поэзии не будет ориентироваться на поэзию Пастернака. Корабль советской поэзии взял курс на искусство народное, на высококачественное искусство, близкое и понятное массам. Комнатное искусство остается в стороне»⁴. И это не конъюнктурное суждение, а творческое убеждение. Подтверждение тому мы находим не в публичных декларациях поэта, а в его стихах, одухотворенных неподдельным чувством. В этом смысле в высшей степени показательны одно из программных произведений зрелого Заболоцкого — «Читая стихи» (1948).

Здесь Заболоцкий, не называя имен, ведет полемику с Пастернаком и Мандельштамом. В первых двух строфах названы характернейшие особенности поэтической речи Пастернака:

Любопытно, забавно и тонко:
Стих, почти непохожий на стих.
Бормотанье сверчка и ребенка
В совершенстве писатель постиг.

И в бессмыслице скомканной речи
Изошренность известная есть.
Но возможно ль мечты человечьи
В жертву этим забавам принести?

А в третьей строфе — скрытая цитата из Мандельштама:

И возможно ли русское слово
Превратить в щебетанье щегла,
Чтобы смысла живая основа
Сквозь него прозвучать не могла?

Вообще-то с Пастернаком в 48-м году спорить бы не пришлось. Тот, пережив творческий кризис в начале 30-х, отказался от модернистской стратегии и импрессионистской манеры. Свой переход к иной художественной стратегии он отчетливо продекларировал в стихотворении «Волны», входящем в цикл «Второе рождение» (1931):

⁴ Из информации «Общее собрание ленинградских писателей» // Лит. газ. 1937. № 16. 26 марта. С. 2.

В родстве со всем, что есть, уверясь,
И зная с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь
В неслышанную простоту.

С Мандельштамом спорить было бы сложнее, ибо тот в звуковой материи слова как раз и искал «смысла живую основу». Да и спорить-то было не с кем — Мандельштам сгинул в ГУЛАГ⁵. Но персональный спор тут ни при чем — в стихотворении «Слушая стихи» Пастернак и Мандельштам не более чем эмблемы художественной культуры, противопоставляющей живой реальности систему культурных знаков. С этой культурой Заболоцкий вел спор, противопоставляя ей иную эстетику, которая обращена к реальности объективного бытия земных людей — «тот, кто жизнью живет настоящей»...

Но — вот интересная историческая подробность: стихотворение «Читая стихи» впервые увидело свет в 1956 году на страницах «Нового мира», а в 1953 году Заболоцкий написал стихотворение «Поэт», где в возвышенном образе поэта узнается Борис Пастернак — «Юноша с седою головою». «Выкованный грозами России / Собеседник сердца и поэт». И даже окружающий поэта мир стилизован «под Пастернака»: здесь и его излюбленный колорит, и любимое состояние природы — предгрозье («По бокам туманно-лиловато, / Посредине грозно и светло»). И экспрессия вовсе не по Заболоцкому — не уравновешенная, а по-пастернаковски импульсивная, взъерошенная: «А леса, как ночь, стоят за домом, / А овсы, как беишенные тут...»

За этой переменной творческих симпатий кое-что стоит. А именно — сближение мировосприятия двух поэтов. Основой сближения стало особое отношение к феномену простоты.

У Пастернака понятие простоты сопряжено с ситуацией «предела». Не случайно, В. Альфонсов, характеризуя стихотворение «Волны», отмечал, что здесь «мысли о простоте исходят от человека, которому «не век судья»⁶. В ощущении своего существования в пределах жизни и смерти человек поднимается над веком. Ибо пребывает в координатах Вечности. В такой ситуации всё случайное и произвольное истаивает, остается только основное и надежное — простота. Начиная со «Второго рождения» стихи Пастернака проникнуты стремлением новыми гла-

⁵ В 20-е годы Заболоцкий совсем по-иному воспринимал Мандельштама: «Здесь Мандельштам пишет замечательные стихи. Послушай-ка: «Возьми на радость из моих ладоней / Немного солнца и немного меда...» — писал он своему другу в 1921 году. (Цит. по книге: Македонов А. Николай Заболоцкий: жизнь, творчество, метаморфозы. Л., 1968. С. 14).

Можно предполагать, что Заболоцкий из этических соображений не стал публиковать стихотворение «Читая стихи» сразу после его создания. Вовсю раскручивалась кампания по «борьбе с космополитизмом», махровым цветом полыхает великодержавный шовинизм, начинается травля Пастернака (сигнал — статья А. Суркова в «Литгазете») Заболоцкий мог опасаться того, что его стихотворение гонители могут использовать в своих целях. И к чести автора, он не стал публиковать его в разгар кампании, а предал его гласности в 1956 году, когда повеяли ветры «оттепели».

⁶ Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990. С. 227.

зами увидеть мир, постигнуть его как объективную реальность, как то, что есть, что не эфемерно и оттого ценно. В образотворческом «механизме» поэта тоже происходят показательные изменения: тропам, своим излюбленным метонимиям и метафорам, он теперь предпочитает описания, тщательные наблюдения над подробностями. И пафос лирического субъекта в стихах Пастернака тоже меняется. Если раньше это был пафос страсти любовника, дарящего свой неуемный восторг миру, то теперь это священный трепет перед по-плотски вещественным миром, это религиозное экстатическое благодарение за чудо жизни. Отсюда поэтическая сакрализация живой предметности, особенно интенсивно это происходит в цикле «Стихотворения Юрия Живаго»:

И лес раздет и непокрыт,
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых
...

Заболоцкий в своих стихах 40-50-х годов тоже пришел к мудрой простоте. Но он нашел к ней другой путь. Так же, как и Пастернак, он внимательно всматривается в предметный мир, тщательно описывает подробности и детали. Как и Пастернак, он полемически небрезглив — ему всё в этом мире дорого и важно: *«Я воспитан природой суровой, / Мне довольно замечать у ног / Одуванчика шарик пуховый, / Подорожника твердый клинок»*. Но взгляд Заболоцкого лишен экстатичности, это скорее взгляд мыслителя, если угодно — исследователя. И рассматривая очень обыденную реальность, которая его окружает, лирический субъект Заболоцкого открывает в ней глубинные символические смыслы.

В высшей степени показательное стихотворение «Чертополох» (1956). Самое что ни на есть непрезентабельное растение, сорняк, подвдумчивым взглядом лирического субъекта обочаривается ярчайшим цветком:

...Предо мной пожар и суматоха,
И огней багровых хоровод.
Эти звезды с острыми концами,
Эти брызги северной зари
И гремят и стонут бубенцами,
Фонарями вспыхнув изнутри.

Вот во что превратились колючки, мохнатые цветки, царапающие листья чертополоха. Но это еще не всё. Претворенный воображением поэта сорняк, оказывается, стал целостной моделью вселенной: *«Это тоже образ мироздания...»*. Наглядно-зримым, предельно компактным воплощением сути вселенной, всей природы, которая мыслилась Заболоцким как *«яростный хаос»* и в то же время как *«великое чудо»*, как *«угрюмый»* мир, *«темный чертог»* и в то же время как *«дивная мистерия»*.

Подобное преобразование предметного образа в символ, наполненный архетипической

семантикой, происходит в целом ряде стихотворений позднего Заболоцкого. Таким способом поэт вскрывает в простом и очень знакомом глубинные, онтологические смыслы. Естественно, чаще всего моделями мироздания у Заболоцкого становятся пейзажные зарисовки («Морская прогулка», «Лесная сторожка», «Над морем»). Но он перестал бы быть лириком, если бы не «опрокидывал» наблюдения над предметным миром в человеческую душу. Поздний Заболоцкий не пренебрегает испытанным приемом психологического параллелизма, но сопоставления у него приобретают экзистенциальные масштабы. Так, в стихотворении «При первом наступлении зимы» (1955), сопоставляя себя со старым тополем, лирический герой печально заключает:

Как между нами сходство описать?
И я. Подобно тополю, не молод,
И мне бы нужно в панцире встречать
Приход зимы, ее смертельный холод.

Таков же семантический масштаб психологического параллелизма в стихотворениях «Осенний клен» (1955), «Одиноким дуб», (1957), «Гроза идет» (1957). Порой психологический параллелизм трансформируется у Заболоцкого в автометафору, которая целиком замещает образ лирического субъекта, становясь целостным символом его духовной сущности, но символом пластически осязаемым, очень конкретным. Показательный пример — стихотворение «Можжевельный куст» (1957).

Так Заболоцкий добивался того, что А. Македонов назвал «углубленной простотой». Эта та простота мудрости, которая проникает в первоосновы жизни, освещает душу человека ясным сознанием трагедийной сущности бытия и взывает к неустанному поиску смысла человеческого существования. Открывающаяся при посредстве «углубленной простоты» концепция мира и человека не утешает душу и не гармонизирует мир, она ставит человека в состояние мучительного переживания. С одной стороны, гордое — «Покоя в мире нет. Повсюду жизнь и я» («Завещание»), очевидна полемика с классическим: «На свете счастья нет. Но есть покой и воля». А с другой:

Я — только краткий миг
Чужих существований. Боже правый,
Зачем ты создал мир, и милый, и кровавый,
И дал мне ум, чтоб я его постиг!

Это уже из одного из самых последних стихов Заболоцкого, название которого отсылает к Екклесиасту («Во многом знании — немалая печаль»). Такая трагедийность порождена не сознанием смертного предела человека, а мучительностью мыслительного существования в немыслимо противоречивом мире.

Кто из поэтов XX века достигал таких философских глубин?

И.Е. Васильев

«ВЫСОКИЙ МИР ДИТЯТИ...»

(ТЕМА ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.А. ЗАБОЛОЦКОГО)

В поэзии Н. Заболоцкого довольно часто встречается образ дитя. Иногда это ребенок, способный к самостоятельным осмысленным действиям — мальчик или девочка, нередко — только что народившийся младенец либо даже эмбрион.

Эволюция творчества Н. Заболоцкого демонстрирует семантическую многоплановость образов детей и разнообразие их художественных функций.

В ранний период этот образ вписывается в авангардистскую парадигму художественности, которая у Заболоцкого, участника обэриутского движения, характеризовалась, в частности, модусом детскости. Инфантильность в этом случае — сознательно избранная художественная установка, обновляющая письмо, обостряющая поэтическое зрение и вместе с тем род психологической регрессии, обеспечивающей защиту авторской личности, сопротивляемость сознания жизненным противоречиям и адаптацию к изменяющимся условиям существования.

Жизнь в Ленинграде, большом городе, была непростой для молодого поэта, он противился бездуховности и несовершенству окружающего мира, порой испытывая отчаяние и ужас. В письмах к будущей жене он признавался: «Знаю, что запутываюсь я в этом городе, хотя дерусь против него»¹. Спасение было в искусстве. Отсюда признания: «Моя жизнь навсегда связана с искусством. ...Вне его — я ничто» (ОМС, 114). Поэзия становилась психотерапевтическим средством («...по временам я нахожу успокоение и облегчение именно в самом процессе питания — ОМС, 117), обеспечивающим порядок личностного самоосуществления. Характерно, что поэт осознавал, что он пока еще «не отвердел», то есть не приобрел верной жизненной выучки, глубокого понимания происходящего, не стал в полной мере взрослым и самостоятельной личностью. Вероятно, этим объясняются инфантильные проекции образа автора:

Вон — я стою, на мне — шинель
(с глазами белыми солдата
младенец нескольких недель)² —

об особенностях которых мы скажем ниже.

¹ Заболоцкий Н.А. «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. М., 1995. С. 115. Далее в тексте после цитаты — сокращение ОМС плюс страницы.

² Заболоцкий Н.А. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 1. М., 1983. С. 355. В дальнейшем страницы этого издания указываются в тексте.

У Заболоцкого периода «Столбцов», как и у других обэриутов, почти не встречается прямое лирическое самораскрытие. Используются различные способы опосредования авторской позиции. Изображаемое при этом пропускается сквозь призму иронически интерпретируемого «чужого» сознания. Чаще всего активизируются «углы отклонения», заданные позой инфантильности и маской графомании, обнаруживающей «наивное» письмо дилетанта. Точка зрения и речевое поведение автора при этом существенно осложняются: авторское слово «очуждается», выступает в травестированном виде, в него словно вселяется «чужой» голос.

Сигналами этого голоса, например, являются сравнения и реалии детского мира: «стоит, как кукла, часовой» («Часовой»), «играет сваха в бубенец» («Новый быт»), «другой был дядя и борец» («Бродячие музыканты»); уменьшительные формы существительных: «лобик», «ротик», «ножка», «ручка», «хвостик», «гробик»; слова детского языка: «он был горбатик» («Бродячие музыканты»); сознательно неумелые определения: «люди длинные глядят» («Подводный город»), «идет медведь продолговатый» («Торжество Земледелия»), «громкие герои» («Пир»), «волоконистые лошадки» («Бродячие музыканты»), «оглушительный зал» («Офорт»); косноязычные выражения «остановился наугад», «поет гитара во весь дух» («На рынке»), «ногами делая балеты» («Ивановы»), «пунцовое солнце висело в длину» («Лето»). Детское словоупотребление, языковые вольности и многообразные нарушения языковой сочетаемости — все, соответствующее неустоявшемуся детскому речепроизводству, — перестраивают отраженную в слове Заболоцкого картину мира, деформируют знакомые вещи и явления.

Предметные реалии имеют у поэта знаково-эмблематический характер. Они отсылают к некоей загадочной, внутренне тревожной смысловой перспективе, которая просвечивает сквозь покровы обыденности. Этому содействует сам способ подачи образов, который предполагает изображение явлений увиденными как бы впервые. Отказ от попытки поставить явления в привычную сетку восприятия ведет к тому, что даже простые и совсем обычные вещи и процессы начинают приобретать таинственную многозначительность. Иногда непознанная опасность вторгается в жизнь, где открываются «окна» в ирреальное пространство. Материализация ужаса начинается внезапно («И вмиг начался страшный ад», 384), вдруг происходит взрыв обычного порядка, катастрофа (см. финалы стихотворений «Свадьба», «Цирк»). Взбесившаяся действительность приобретает черты фантазма-

гории, для изображения которой в ход идет топика ада — шабаша ведьм, сатанинского бала, пляски потусторонних сил:

Все смешалось в общем танце,
И летят во все концы
Гамадрилы и британцы,
Ведьмы, блохи, мертвецы (87).

Страшное, чудовищное и ужасное нередко нейтрализуются оживающей силой детских состояний, знаками которых выступает соответствующая образность, семантико-стилистические детали, жанры сказки, страшилки, колыбельные песни («Искушение», «Меркнут знаки Зодиака»).

Ребенок может выступать как символ чистоты и невинности:

Была жена в своем весеннем платье,
И на руках Никитушка сидел,
Весь розовый и голый, и смеялся,
И глазки, полные великой чистоты,
Смотрели в небо, где сияло солнце.
(ОМС, 308).

В ореоле положительных коннотаций выступают прежде всего образы девочек. Их образы связаны с высоко ценным Заболоцким искусством: они танцуют («танцуют девочки с зарею у голубого ручейка», 344), играют на музыкальных инструментах («на стенке девочка витает, дудит в прозрачную трубу», 349), выступают в цирке («Тут девочка, пресветлый ангел, Виясь плясала вальс-казак», 74). Возвышенное восприятие поэта помещает их вверху, наделяет способностью летать, парить в воздухе:

В качелях девочка душа
Висела, ножкою шурша,
Она по воздуху летела... (371);

И девочки, носимы вместе,
к нему по облаку плывут (368).

Их образы наделяются ценностно значимыми качествами, привлекательностью вплоть до ангелоподобия.

В позднем творчестве Заболоцкого образы девочек будут неоднократно ассоциироваться с духовностью, душевным совершенством («Младенческая грация души Уже сквозит в любом ее движенье», 273), открытием первозданной красоты мира («А девочка глядит. И в этом чистом взоре Отображается весь мир до самого конца», 295). Морализаторские нотки, возникающие в это время при оценке детских персонажей, — дань прошлым отождествлениям ребенка со взрослой женщиной:

Дитя, вся жизнь в борьбе!
А голубое платье —
Оно придет к тебе (433).

Тема детства органично вписывается в тему материнства: мать с грудным младенцем на руках отождествляется с мадонной («На вокзале»), а природа уподобляется беременной женщине, которая «таит в себе высокий мир дитяти, Чтоб вместе с сыном солнце увидать» (161).

Мир детства ассоциируется у поэта с беззаботностью, легкостью, характеризуется играми, веселыми развлечениями:

А в далекой даче дети
Пели, бегая в крокете,
И ликуя и шутя,
Легким шариком вертя (72).

Малые размеры ребенка получают позитивную атрибуцию и легко переносятся на другие предметы: «каждый маленький цветочек Машет маленькой рукой» (81), «комната-малютка» (70).

Любопытна аттестация «слонов подсознания» из стихотворения «Битва слонов» как «исполиных малюток» (115). Материализация подсознания в виде фигур конкретных животных сопровождается детскими представлениями: «боевые животные преисподней» ведут себя с детской непосредственностью:

Маленькие глазки слонов
Наполнены смехом и радостью.
Сколько игрушек! Сколько хлопощек! (115)

Вместе с тем они производят переворот в представлениях людей и разрушают крепость Поэзии с ее твердынями правил, разумных установлений. Битва сознания и подсознания увенчалась победой сил рассудка.

Для Заболоцкого важно соединить «безумие с умом», чтобы выстроить «училище миров, неведомых доселе» (107). Это значило вернуться к первоистокам всего сущего, к младенческому состоянию мира. Его возрождение, новая жизнь, возникающая на обломках старого, в центре сюжета философской поэмы «Торжество Земледелия».

Эта поэма Заболоцкого испытала влияние фольклорно-мифологических представлений, в ней отразилась вековая мечта о безбедной жизни. В мифах, легендах, сказках народ выражал веру в возможность изменения мира в соответствии с идеалами благополучия и устроенности. Материализацией этих идеалов был образ страны всеобщего благоденствия и изобилия, рая, достигаемого путем битвы с силами зла, закрывающими путь к счастью. «Торжеству Земледелия», утверждающему эпоху процветания, у Заболоцкого тоже предшествует борьба: столкновение с «предками», воплощающими застойное рутинное мышление и поведение. Сказочно-фантастический сюжет поэмы претворяет движение мира от деструкции через очистительную бурю к гармонии. На этом пути рушатся темнота, суеверия и невежество крестьян, развивается

и мудреет сама природа. Средствами обновления становится свободный труд, «добрые науки».

В результате рождается «младенец-мир», только еще начинающий осваивать «азбуку» новой жизни:

И новый мир, рожденный в муке,
Перед задумчивой толпой
Твердил вдали то Аз, то Буки,
Качая детской головой (136).

Мифология Начала требовала обучения и воспитания начинающих перед их последующим вхождением в жизнь. Продолжение человеческого рода и будущий расцвет общества тесно связываются с процессом освоения наук, ремесла. В поэме «Школа жуков» Плотники, Живописцы и Каменщики «открывают младенцам глаза», «развязывают уши» и «толкают неопытный разум На новые подвиги» (109). Одновременно вся природа обогащает умы и души «маленьких граждан мира» новым знанием. Мировой разум повсюду: в растениях, насекомых, животных. Первичные формы, еще не совершенные и неразвитые, обладают потенциалом разумности и духовности. Заболоцкий пишет:

Так, путешествуя
Из одного тела в другое,
Вырастает таинственный разум.
Время кузнечика и пространство жука —
Вот младенчество мира (112).

Ритуалы обновления немислимы без соотнесения Начала и Конца. И то, и другое суть пограничье с запредельным и сакральным, поэтому архетипические дети соотносятся со стариками по признаку владения мудростью жизни. Поздний Заболоцкий сближает «старых» и «малых» как носителей сокровенного знания. Идеалом поэта становится попытка «сердцем понять То, что могут понять Только старые люди дети» (302).

В обэриутский же период мудрость ребенка освещается в смешанном, «серьезно-смеховом» (М. Бахтин) плане, включаясь в систему амбивалентной образности, как в стихотворении «Незрелость» (сент. 1928). Герой этого стихотворения выдерживает испытание женским соблазном и обнаруживает моральную стойкость, однако использование детей в качестве главных исполнителей этой сюжетной коллизии и ее пародийная тональность переводят изображение в комический план. Между тем ситуация мужского отказа повторяется не только в стихотворении «Падение Петровой» (ноябрь 1928), но и в жизни самого Н. Заболоцкого³, свидетельствуя о некоем ментальном сценарии, предписывающем

личную аскезу и воздержание. Возвращаясь к вопросу о соотношении «концов» и «начал», замечу, что пока дети и старики еще не объединены в одну группу: Заболоцкого привлекает размывание границы между детьми и взрослым (средним поколением). Оппозиция *детское / взрослое* у раннего Заболоцкого носит обратимый характер: *детское* лишается беззаботности и идилличности и наоборот — *взрослое* наделяется признаками неразвитости и инфантильности. Взрослый человек определяется как «младенец», «малютка» (то есть беспомощное, зависимое существо) перед лицом грозных стихий бессознательного и могучих сил природы.

Мужские детские особи оказываются носителями открытых Фрейдом подсознательных устремлений — агрессивных, эротических и т.п. Показательно даже внешне сближение мальчишек со «слонами подсознания»:

В снегу рассованы поодиночке,
Стоят мальчишек черных точки,
И, хоботками шевели,
Они справляют именины февраля (ОМС, 179).

Здесь «хоботки» — уменьшительный аналог хоботов. Фаллические ассоциации связывают их с сексуальной сферой. Еще один намек на сексуальную составляющую звучит при сравнении мальчишек в том же стихотворении «Игра в снежки» (1928) с волчатами, имеющими «прямые, твердые хвосты» (ОМС, 180). Уже само по себе уподобление персонажей хищным животным или животным в состоянии агрессии свидетельствует о стремлении приписать мальчишкам «дочеловеческие качества».

Мальчишки проявляют сексуальную активность и в других стихах. В стихотворении «Фигуры сна» (1928) она имеет инфернально-демонический характер. Об одном из спящих «младенцев» говорится:

А третий — жирный как паук,
раскинув рук живые снасти,
хрипит и корчится от страсти,
лаская призрачных подруг (361).

Мотив сна перекликается со смертью и вообще «потусторонностью». Тягу Заболоцкого к диковинно-зрелищным, монструозным объектам, поражающим воображение, фиксирует экспонат петровской кунсткамеры:

Так недоносок или ангел,
Открыв молочные глаза,
Качается в спиртовой банке
И просится на небеса (343).

Человеческий эмбрион (недоношенный ребенок) уподобляется ангелу, символизирует границу между низшими и высшими сферами жизни. Его «молочные», то есть белые, лишённые зрачка глаза, будучи незрячими, как будто

³ См. его письмо от 21 августа 1929 года будущей жене Е.В. Клыкковой, аннулирующее сделанное до этого брачное предложение (ОМС, 116).

обладают способностью видеть внутренним взором горний мир.

Совмещение контрастных качеств указывает на «переходный» характер изображения, сохраняющего момент амбивалентности, которая у Заболоцкого, по справедливому суждению А. Македонова, «означает всякое внутреннее противоположное состояние, не находящее определенного выхода, разрешения, «скольжение», неопределенные переходы друг в друга противоположностей в одном и том же субъекте»⁴.

Это же отмечает современная исследовательница, о «Столбцах»: «Множество образов-переживаний цикла (больной, младенец, жених) на самом деле не имеют ничего общего с бытовой реальностью, а являются воспроизведением так называемых «лиминальных» (переходных) персонажей, то есть существ, находящихся в промежуточном состоянии между жизнью и смертью, юностью и зрелостью»⁵.

«Младенцы», явленные как центральные фигуры произведений «Незлость» (1928), «Новый быт» (1927), — пример таких лиминальных персонажей. Они исполнены значительности, весомости. В «Новом быте» «младенец» статуарен («сидит в купели как султан» - 350). Его физическая тяжесть переключается с плотной телесностью «полновесного дитя», радующего конным скаковым номером посетителей цирка («Цирк» - 1928). В «Незрелости» персонаж выглядит как культурный герой, мифологический персонаж, сохраняющий демиургические способности («младенец кашку составляет из / из маннх зерен голубых» - 368). Его причастность к огню, приготовлению пищи освещается религиозным светом: «горшок» над костром висит «как колокол на колокольне» (368). «Младенец» проявляет стойкость и в ответ на соблазняющие действия «девочки» приводит свои резоны:

Младенец я и не окреп,
как я могу к тебе причалить,
когда любовью не ослеп?
Красот твоих мне стыден вид,
закрой же ножки белой тканью,
смотри, как мой костер горит,
и не готовься к поруганью! (368)

Вместе с тем оба персонажа показаны иронически: «младенец» в «Незрелости» осуществляет отказ благодаря не столько своей выдержке, сколько именно возрасту («младенец я и не окреп»), хотя некоторые моральные основания в его мотивациях, конечно, присутствуют. Герой «Нового быта» выведен как идол-болванчик («младенец наглядко обструган» - 350), наглый приспособленец («уж он и смотрит свысока» - 350; «проворен нестерпимо», «к невесте лепится ужом» - 351).

Особую остроту разговор об образе ребенка в поэзии Заболоцкого обретает в контексте характеристики авторских репрезентаций. Детское видение, детское зрение, детское восприятие — все это нужно было самому поэту еще и потому, что он отождествлял себя, свою творческую ипостась с ребенком. Это совершенно очевидно в стихотворении «Руки» (1928):

Какая жизнь!
И неужели это так и нужно,
Чтоб в отдаленье жил писатель
И вечно неудобный, как ребенок?
Я говорю себе: не может быть,
И должен я совсем иначе жить.
Не может быть! (390).

Поэт, подобно ребенку, не вписывается в узаконенные рамки, стереотипные отношения, поэтому он «неудобен» для общества. Самоидентификация поэта с ребенком, аттестация его как дитяти (природы, «вольности» и т.п.) довольно распространена в литературе. В случае с Заболоцким эта парадигма существенно усложняется и трансформируется, переводится в план нетрадиционных решений, характерных для поэтики Заболоцкого периода «Столбцов». Наблюдения над этими процессами позволяют прийти к весьма нетривиальным выводам: «Доминантным признаком лирического героя *Столбцов* является мотив *неполноценности (недоношенности)*, который разворачивается как в речевом плане, так и в телесном аспектах. Мотив *телесного ущерба* связан с мотивом *противоестественного рождения*. Парадокс состоит в том, что между *искусственным происхождением* и *преждевременным рождением* нет противоречия, герой как бы *раздваивается* на так и не обретшего полноценной плоти заспиртованного *эмбриона* и его *двойника*, чудом ожившего в ленинградско-петербургском пространстве, изображенном как одна из «скорлуп», покрывающих его существо, соприродное образу цыпленка из «Свадьбы»⁶. При всей экстравагантности подобных умозаключений к ним стоит прислушаться, ибо они открывают совершенно особые, на наш взгляд, перспективные аспекты проблемы, остающиеся пока за пределами данной статьи.

⁴ Македонов А. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1987. С. 94-95.

⁵ Пчелинцева К.Ф. Об одном стихотворении Н. Заболоцкого // Филол. науки. 2001. № 1. С. 112-113.

⁶ Лоцилов Игорь. Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997. С. 74.

И.Е. Лоцилов

«Я ОТКРОЮ ВСЕ ВОРОТА ЭТИХ ОБЛАЧНЫХ ВЫСОТ...»

(О СТИХОТВОРЕНИИ Н. ЗАБОЛОЦКОГО «ЗЕЛЁНЫЙ ЛУЧ»)

ЗЕЛЁНЫЙ ЛУЧ

Золотой светясь оправой
С синим морем наравне,
Дремлет город белоглавый,
Отраженный в глубине.

Он сложился из скопления
Белой облачной гряды
Там, где солнце на мгновенье
Полыхает из воды.

Я отправлюсь в путь-дорогу,
В эти дальние края,
К белоглавному чертогу
Отыщу дорогу я.

Я открою все ворота
Этих облачных высот,
Заходящим оком кто-то
Луч зелёный мне метнет.

Луч, подобный изумруду,
Золотого счастья ключ —
Я его еще добуду,
Мой зелёный слабый луч.

Но бледнеют бастионы,
Башни падают вдали,
Угасает луч зелёный,
Отдаленный от земли.

Только тот, кто духом молод,
Телом жаден и могуч,
В белоглавый прянет город
И зелёный схватит луч!

1958 (Заболоцкий 2002, с. 288-289)

Обстоятельства, сопутствующие созданию стихотворения «Зелёный луч», поддаются реконструкции благодаря книге, написанной сыном поэта, Никитой Николаевичем Заболоцким: «В конце июня 1957 года Заболоцкий вместе с дочерью уехал на два с лишним месяца в Тарусу. В живописный городок на Оке он попал по совету Антала и Агнессы Гидашей, с которыми после знакомства в 1946 году он вновь встретился и сблизился в Доме творчества в Дубултах. Именно там, на Рижском взморье, гуляя вечером с Гидашем вдоль берега, он увидел однажды счастливое знамение — мелькнувший среди облаков изумрудно-зелёный луч заходящего солнца. В Тарусе они оба вспомнили это видение, и Николай Алексеевич подумал, что вряд ли хватит его жизни, чтобы сбылась эта примета, сулящая ему счастье» (Заболоцкий 1995, с. 718; Заболоцкий 1998, с. 504.)

Игорь Евгеньевич Лоцилов — доцент кафедры русской литературы Института Филологии, Массовой Информации и Психологии Новосибирского государственного педагогического университета, кандидат филологических наук, Doctor of Philosophy in Russian (1997).

Пристальное внимание к приметам было свойственно Заболоцкому и прежде. Достаточно вспомнить стихи 1929-1930 годов («Предсказание погоды» и «Царица мух»), восходящие к «Деревенской магии» Папуся [А. Трояновского] (Лоцилов 2003). Подобно романтикам XIX-го столетия — и их наследникам-символистам — обзиряуты «усматривали в традиции вековой опыт и отражение национального склада мысли», видели в «народных суевериях» поэзию и «выражение народной души», противопоставляя нелепые, казалось бы, предрассудки торжеству рационализма и нового — уже советского — позитивизма. «Вера в приметы становится признаком близости к народному сознанию» (Лотман 1980, с. 260-261).

Отсюда — «высокий примитивизм» стихотворения, который на самом деле требует «высокого и сложного мастерства» (Македонов 1987, с. 271).

Словосочетание 'зелёный луч' неоднократно встречалось в поэтической практике «классического» серебряного века с его сложно разработанной символистами системой люстрических образов, однако здесь оно не было напрямую связано с 'небом' и 'солнцем'. Скорее можно говорить о связи с образом 'лампадки', как, например, в «Снах» — одном из немногих стихотворений Блока (1912), вошедших в круг детского чтения, или в стихотворении Михаила Кузмина «Пять» (1919):

И сквозь дремные покровы
Стелются лучи,
О тюремные засовы
Звякают ключи.
Сладко дремлет в кровати.
Дремлешь? — Внемлю... Спилю.
Луч зелёный, луч лампадки,
Я тебя люблю!

(Блок 1997, с. 180-181)

Горит душа; горя, дрожит...
И ждёт, что стукнет кто-то в дверь,
И луч зелёный побежит,
Как и теперь, как и теперь...
А память шепчет: «Друг, поверь». <...>

<...> Я верю: день благословен!
Налей мне масла из лампад! <...>
(Кузмин 1990, с. 220.)

В позднем стихотворении Заболоцкого *зелёный луч* несомненно обретает статус символа. Структура центрального образа стихотворения, целиком представленная в его названии, вкуче с манифестированной в 5-ом четверостишии рифмой ([золотого счастья] ключ — зелёный [слабый] луч), воспроизводит структуру центральных (ключевых) образов немецкого роман-

тизма («голубой цветок» Новалиса) и европейского символизма: «Синяя птица» Метерлинка и «эзотерический» «Золотой ключик» (Толстая 1997, с. 32). В то же время семантика *зелёного* цвета ('совершенство', 'гармония' и — одновременно — 'предел', 'тупик') восходит к несомненно знакомому Заболоцкому и почитаемому в кругу обэриутов (*чинарей*) (Липавский 1993) трактату Гёте: «*Зелень* <801> Если желтый и синий, которые мы считаем первыми и простейшими цветами, при первом их появлении на первой стадии их действия соединить вместе, то возникает цвет, который мы называем зелёным. <802> Наш глаз находит в нем действительное удовольствие. Когда оба материнских цвета находятся в смеси как раз в равновесии таким образом, что ни один из них не замечается, то глаз и душа отдыхают на этой смеси, как на простом цвете. Не хочется и не нельзя идти дальше. Поэтому для комнат, в которых постоянно находишься, обычно выбирают обои зелёного цвета» (Гёте 1957, с. 319-320.)

Существенно, однако, что, в отличие от классических 'волшебных предметов'-медиаторов (*голубого цветка*, *папоротника*, расцветшего в купальскую ночь или *золотого ключика*), *зелёный луч* не может стать предметом 'обладания' в собственном смысле этого слова: 'обладания' относится здесь к сфере *внутреннего опыта*. Чтобы получить *ключи счастья*, его достаточно *увидеть* один раз. *Зелёный луч* у Заболоцкого, таким образом, актуализирует *границу* внутреннего и внешнего, субъективного *опыта* и «равнодушной» объективной *природы*. В «Занимательной физике» Я.И. Перельмана, где дается популярное естественнонаучное толкование явления «зелёного луча» (1976, с. 165-169), автор, ссылаясь на специальное исследование пулковского астронома А. Тихова, призывает «не повторять заблуждений великого поэта» (Гёте), якобы опровергнутого учение о цветах Исаака Ньютона: «Очень поучительны случаи наблюдения «зелёного луча» при восходе Солнца, когда верхний край светила начинает показываться из-под горизонта. Это опровергает часто высказываемую догадку, будто «зелёный луч» — оптический обман, которому поддается глаз, утомленный ярким блеском только что закатившегося Солнца» (Перельман 1976, с. 169).

Наряду с распространенной народной приметой мы вправе, кажется, выдвинуть предположение о возможных литературных источниках центрального образа стихотворения. В первую очередь, речь идет о малоизвестном и «в каком-то смысле автобиографичном» (Седых 1993, с. 274) романе Жюль Верна «Зелёный луч» (1882; Верн 1993, 1994). Несмотря на то, что роман долгие годы не переиздавался в России, он вполне мог быть знаком поэту: на обороте титульного листа в издании романа Ж. Верна 1994 года содержится указание на публикацию русского перевода романа: *Зелёный луч. Мальш*.

Приложение к журналу «Природа и люди», 1907 г. Поиски встречи с редким метеорологическим (в исходном, греческом, смысле 'небесного явления') феноменом являются тут двигателем приключенческого романного сюжета, наряду с любовным треугольником (мисс Хелина Кэмпбэлл — художник Оливер Синклер — «молодой педант», учёный Аристубулос Урсиклос). Героиня романа прочитала в газете «Морнинг Стар» статью, которая «побудила её предпринять ряд путешествий с единственной целью — своими глазами увидеть зелёный луч» (Перельман 1976, с. 165-166): «В тот вечер, когда вам представится столь редкая возможность, не ждите, что красный луч станет резать глаз своим ярким свечением. Нет, этот закатный луч поразит вас тем поистине райским зелёным оттенком, которым природа не смогла наделить земные растения или кристально чистые морские волны <...>» (Верн 1993, с. 21). Наряду с актуальным в поэтическом мире Заболоцкого противопоставлением *фотосинтезу* растений, существенно тут и другое: «<...> Хелина связала газетную информацию с древней легендой, каких немало бытует в Горной Стране. Согласно этой легенде, тот, кому хотя бы однажды посчастливится увидеть Зелёный Луч, станет обладателем неопценного сокровища, имя которому — «сердечная прозорливость». И тогда человеку будут не страшны никакие заблуждения и иллюзии, ибо он сможет без труда читать в собственном сердце и в сердцах других людей» (там же, с. 21-22).

Кроме того, в 1954 г. вышла в свет военно-патриотическая повесть Леонида Соболева «Зелёный луч», герой которой прочёл в детстве роман Жюль Верна, подобно тому, как героиня жюль-верновского романа прочла заметку в «Морнинг Стар»: «Об этом луче и о связанной с ним легенде Алеша узнал зимой, когда Васька в своих исступленных поисках всяческой морской литературы наткнулся в городской библиотеке на роман Жюль Верна с таким названием. Книгу приятели проглотили залпом, хотя в ней говорилось не столько о морских приключениях, сколько о каком-то чуде, который извездил весь мир, чтобы увидеть последний луч уходящего в воду солнца — зелёный луч, приносящий счастье тому, кто сумеет его поймать. Само явление их, однако, заинтересовало, и летом они поставили ряд научных опытов, наблюдая на своем «вельботе» закаты на озере. Никакого зелёного луча при этом не обнаружилось, хотя Васька, многим рискуя ради науки, каждый раз заимствовал для этого полевой бинокль отца. Был запрошен особым письмом такой авторитет, как Николай. Тот ответил, что зелёного луча ему лично видеть не приходилось, хотя плавает он уже четвертую летнюю кампанию, но действительно среди старых моряков, преимущественно торгового флота, такая легенда бытует. Тогда Алеша объявил, что, наверное, зелё-

ный луч можно увидеть только в океане, иначе какое же это редкое явление природы, если все могут наблюдать его где угодно. Васька же утверждал, что раз дело в физике, в простом разложении солнечного спектра нижними слоями атмосферы, то оно может случиться и на озере, были бы эти слои достаточно плотны да чист горизонт» (Соболев 1988, с. 18). Возможно, «Зелёный луч» Заболоцкого является также и репликой поэта в негласной полемике с плакатно-пропагандистской эксплуатацией образа в повести Л. Соболева, где в финале — уже во время войны — *зелёный луч* Жюль Верна и шотландской легенды конкретизируется в виде зелёного луча прожектора, который спас советским морякам жизнь, указав путь возвращения на корабль после выполнения боевого задания. В связи с легендой о чудодейственности *зелёного луча* часто указывают на *шотландское происхождение* и на бытование в *морской и крестьянской* среде, что, возможно, также связано глубинными ассоциативными связями с персональным именем мифом поэта *Николая Заболоцкого* (Лоцилов 1997, 267-268, Лоцилов 2003): покровителем мореплавателей считается упомянутый уже в раннем (1920) стихотворении «Из окон старой курильни...» св. Николай Мирликийский (Николай Чудотворец), имя которого этимологизируется как 'победа народа' (греч. *nikē* – 'победа' и *laos* – 'народ'). Укажем, что главным «авторитетом» по вопросу о *зелёном луче* является для героя повести Соболева моряк по имени *Николай*.

Стихотворение состоит из семи четверостиший, написанных четырехстопным хореем. Обращение к этому размеру вкуче с «небесно-облачным» иллюзорным пространством стихотворения в первую очередь ассоциируется с «знаменитым вставным пассажем» из лермонтовского «Демона» (Гаспаров 2002, с. 214):

На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил;
Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков необозримых
Волокнистые стада.

(Лермонтов 1959, с. 515)

Наряду с памятью об «эфирной семантике» Жуковского (а также, возможно, и о «Недоноске» Баратынского с его трагизмом), Заболоцкий учитывает опыт несравненно более близкий: зависимый от лермонтовского фрагмент из «Мести» Даниила Хармса:

над высокими домами
между звёзд и между трав
ходят ангелы над нами
морды сонные задрав
выше стройны и велики
воскресая из воды

лишь архангелы владыки
садят Божие сады

(Хармс 2000, с. 174)

Четырёхстопный хорей «Зелёного луча» — казалось бы, предельно простой и даже банальный — полифункционален: он хранит также память о семантике 'дороги' («Я отправлюсь в путь-дорогу <...>»), восходящей к немецкой балладной традиции, как и о лирике Пушкина, где он связан (в ранний период) с «переходом от реального наклонения к каким-либо формам ирреального (оптатив, побудительное, гипотетическое и проч.)» (Ю.М. Лотман; цит. по Гаспаров 2000, с. 195) и, кроме прочих семантических ореолов, с национальным 'шотландским колоритом' («Ворон к ворону летит» и песня Мери). В последнем четверостишии он становится в первую очередь «знаком эмоции (бурного пафоса, независимо от темы)» (Гаспаров 2000, с. 211), на грани экстатического самоотрицания.

Усиленное инверсией ключевое словосочетание («Луч зелёный <...>») впервые эксплицировано в последнем стихе центрального, 4-го из семи четверостиший. В каждом из катренов второй половины оно непременно встретится еще раз, и целиком. Вообще, каждое четверостишие непременно содержит хотя бы одно слово с семантикой цвета:

I — *золотой*, [с] *синим*, *белоглавый*
II — *белой*
III — *белоглавому*
IV — *зелёный*
V — *подобный изумруду*, *золотого*, *зелёный*
VI — *бледнеют*, *зелёный*
VII — *белоглавый*, *зелёный*

Поэт работает «широкой кистью»: в первой половине доминирует *белый* (он «возвращается» в последних двух катренах; эпитет [*город*] *белоглавый* «окольцовывает» стихотворение по принципу *трансформирующей инверсии* [в иконическом плане — *перевернутого отражения*): «[V] *белоглавый* [*прянет*] *город*»), во второй — несомненно *зелёный*; первую и вторую «половины» открывают упоминания *золотого*; лишь в самом начале упомянут традиционно-романтический (и «символистский») *синий* (Толстая 1997, с. 32-33). Такое обращение с цветом напоминает не столько эстетику советского плаката, сколько лубка, народной картинки, где *цветовое пятно* часто выходит за пределы графического контура. Слова с семантикой света / свечения также распределены в соответствии с принципом относительной симметрии и концентризма, «некоторого равновесия с небольшой погрешностью», согласно Я.С. Друскину (I: *светясь*, II: [*на мгновенье*] *полыхает*; VI: *бледнеют*, *угасает*)

Ритмический и композиционный рисунок стихотворения также предельно прост и отчётлив. Во втором четверостишии, где описано

возникновение иллюзорного «города», единственный раз полностью «освобождается» от удара третьего стопа. Окружающие центральный катрен, третье и пятое, четверостишия отмечены «диагоналями», в которых воплотилась основная коллизия стихотворения: оппозиция *лирического субъекта* («Я отправлюсь <...> Отыщу дорогу я») и *зелёного луча* («Луч, подобный <...> слабый луч»).

Возникающие в четырехстопных хорейских строчках внутренние рифмы способны напомнить использование приёма в книге А.Т. Твардовского «Василий Тёркин» («— Вам, ребята, с *середины* / Начинать. А я скажу: / Я не первые *ботинки* / Без *починки* здесь ношу»), но, если у Твардовского неожиданно подхватывающая уже состоявшуюся клаузульную внутреннюю рифма создает ощущение избыточного мастерства говорящего, замысловатой «фигурности» его речи, у Заболоцкого распределение всего двух внутренних рифм подчинено строгой композиционной задаче. Если первый раз она близка к тавтологической и возникает всё в том же, «отмеченном» по диагонали личным местоимением, 3-ем четверостишии (*путь-дорогу — чертогу — дорогу*), в относящейся к *лучу* второй половине она появляется в следующем за отмеченным «диагональю» 5-ым, 6-ом («кризисном») четверостишии, достаточно изысканна за счет фонетического «расподобления» всех трех рифмуемых слов: *бастионы — зелёный — отдаленный*. Если *кольцо / диагональ* и *внутренняя рифма* в первой, выражающей чаяния лирического героя, половине стихотворения сведены в пределах одного (3-го) четверостишия, что придает ему особую, «завершающую», целостность, то во второй, исполненной возвышенного пафоса (но и трагически-неблагополучной), они не могут «совпасть», будучи «разнесенными» между 5-ым и 6-ым.

Заболоцкий несомненно учитывал также серьезность оккультных интересов Даниила Хармса в тесной связи с верой в народные приметы: «Я О, я сирь, я ись / Я тройной / научи меня / чтению. Вот это я / Я / дарю тебе ключ, / чтобы ты / говоришь / Я / Я возьму ключ когда, как учили нас наши бабушки, найду цветок папоротника, который цветёт одинь раз в годь, въ ночь накануне Ивана Купала. // Но где растёт этот цветок? Он растёт [ъ] въ лесу подь деревом [ъ] котороё стоить въ верхъ ногами <...>». (Цит по: Герасимова и Никитаев 1991, с. 43.) Несомненна связь этой записи с ключевым для понимания «Столбцов» и многих позднейших стихотворений Заболоцкого образом 'вертикальной пространственной инверсии', когда 'верх' и 'низ' меняются местами, восходящей к изображению на 12-й карте Великих Арканов Таро (Лоцилов 1997: 143-172). Намёк на эту семантику содержится уже в первом четверостишии, где «город белоглавый, / Отраженный в глубине», «дремлет», подобно тому, как улыбка

«теплится на устах повешенного» в хлебниковском стихотворении 1908 года. Кроме того, образ лирического героя — путника, отправляющегося в путь-дорогу, напоминает о 0-й карте (*Безумный*), связанной в первую очередь как с 12-й (*Повешенный, или Мессия, или Жертва Духовная*), так и с 21-й (*Мир*). Однако в предпоследнем четверостишии возникает отсылка к неблагоприятной 16-й карте (*Башня, или Богательня*), препятствующей осуществлению и завершению инициационного «пути», символизирующего «ситуацию падения с достигнутой высоты» (Силард 2000, с. 301): «Башни падают вдаль». Эта отсылка сообщает стихотворению горечь трагического катастрофизма, острое ощущение которого присуще поэту с самого начала поэтического пути («На лестницах», «Безумный волк»). Согласно Т.В. Игошевой, он «так и не пришел к вполне удовлетворявшему бы его взгляду на мир и собственное в нем место» (1999, с. 110). Однако сам факт создания поэтического произведения является своего рода «разрешением» этой неудовлетворенности. Подобно тому, как в финале стихотворения «Прохожий» (археопэтика которого в предельно правдоподобных «декорациях» также воспроизводит инициационный «сюжет» колоды Таро) происходит сепарация (*разделение*) вечной — и общей для мира живых и мира мёртвых — *души* и *бренного тела*, в финале «Зелёного луча» лирический герой «перепоручает» ключи от счастья *другому* — тому, кто «духом молод, телом жаден и могуч» (сильная эмоциональная окраска этого жеста способна напомнить финал пушкинского шедевра: «Как дай вам Бог любимой быть другим»). Позитивный аспект *драмы* инициационного пути восходит, возможно, к философской рефлексии чинарских времен: согласно Я.С. Друскину, «банкротство — главная религиозная категория. Может быть, всякое большое дело в нашем мире есть катастрофа и банкротство».

Теперь следует еще раз обратиться к жизненным обстоятельствам, послужившим импульсом к созданию стихотворения. «Видение» относится ко времени пребывания поэта в Дубултах летом 1953-го (Заболоцкий 2002, с. 710), в то время как само стихотворение написано пятью годами позже, в 1958-м. В марте 1958 года Заболоцкий писал читателю Алексею Константиновичу Крутецкому: «Что с Вашим сердцем? Я тоже старый сердечник, так как здоровье моего сердца осталось в содовой грязи одного сибирского озера. Два с половиной года назад был инфаркт, теперь мучит грудная жаба. Но я и мое сердце — мы понимаем друг друга. Оно знает, что пощады ему от меня не будет, и я надеюсь, что его мужицкая порода еще потерпит некоторое время» (Заболоцкий 1995, с. 772). Порода согласилась потерпеть еще семь месяцев: 14 октября 1958 года Заболоцкого не стало.

Срок первого инфаркта поэт ошибочно «передвинул» на год вперед: на самом деле это случилось 14 сентября 1954 года. Незадолго до резкого ухудшения состояния сердечной мышцы стало ухудшаться зрение: «В конце 1951 — начале 1952 у Заболоцкого обнаружилась болезнь глаз. Врачи определили туберкулез сетчатки, больного положили в клинику, выйдя из которой он стал исправно принимать огромные количества фтивазита и поливитаминов. Время от времени аккуратно вырисовывал затемненное пятно, видимое при взгляде на белый лист бумаги» (Заболоцкий 1998, с. 464-465).

Кризис наступил осенью 1954-го: «начались боли в сердце, ухудшилось зрение. С 5 апреля по 26 мая 1954 г. Заболоцкий лечился в глазной клинике. В конце июня удалось съездить в Тбилиси на съезд Союза писателей Грузии. А 14 сентября Николая Алексеевича надолго уложил в постель тяжелейший инфаркт сердца. Положение было критическим, спасли уколы быстро приехавшего врача «скорой помощи». Два месяца пролежал он дома — сначала совсем неподвижно, потом постепенно приучаясь к движениям» (Заболоцкий 1995, с. 618).

За год до этого, в июле 1953 года, «Заболоцкие жили в Доме творчества в Дубултах, занимая комнаты на третьем этаже особняка в глубине цветущего парка, совсем близко от песчаного пляжа» (Заболоцкий 1998, с. 476). «Однажды он и А. Гидаш (1899-1980, венгерский поэт и прозаик) наблюдали опускающееся в море солнце и фантастическое нагромождение облаков, среди которых вдруг блеснул зелёный луч, по народной примете приносящий счастье. Стихотворение написано в последнее лето жизни, в Тарусе» (Заболоцкий 2002, с. 710).

Таким образом, увиденный в 1953 году *зелёный луч*, суливший, казалось бы, обретение «сердечной прозорливости», поэт ретроспективно осмысляет как предвестие телесной катастрофы, связанной с инфарктом (*сердце*) и угрозой слепоты (зрение, *глаза*). Возможно, однако, абсолютный кризис и есть та точка совершенства, куда попадает уже не сам герой, но его приемник — «дальний мой потомок», обладающий в анализируемом стихотворении отчетливо «ницшеанскими» витальными характеристиками («духом молод, / Телом жаден и могуч»), усиленными экспрессией редко употребляемого глагола («В белоглавый *прянет* город»).

Созданная поэтом художественная модель драмы инициационного *пути* оказывается настолько универсальной, что позволяет подключить не только биографические, но и политические контексты, едва ли не обращение к *эзопову языку*. Встреча с Анталом Гидашем 1958-го года могла не только напомнить об инфаркте 1954-го, но и спровоцировать запретные для советского поэта политические аллюзии: «Антал Гидаш рассказывал, как после венгерских событий 1956 года он ездил на родину, как жестоко

Советская армия подавила там антикоммунистическое восстание и как тяжело было ему подписывать коллективное письмо, осуждавшее это движение за независимость Венгрии. Николай Алексеевич сочувствовал ему» (Заболоцкий 1998, с. 505).

Литература

- Блок 1997 — *Блок А.А.* Полное собрание сочинений и писем в 20-и тт. Т. 3: Стихотворения. Книга третья (1907-1916). М., 1997.
- Вагинов 1991 — *Вагинов К.* Козлиная песнь: Романы. М., 1991.
- Верн 1993 — *Верн Ж.* Полное собрание сочинений: Серия I («Неизвестный Жюль Верн»): В 29-и томах. Том 11: Зелёный луч. Замок в Карпатах. М., 1993.
- Верн 1994 — *Верн Ж.* Собрание сочинений: В 50-и томах. Т. 6: Зелёный луч. Черная Индия. Малыш. М., 1994.
- Гаспаров 2000 — *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М., 2000.
- Герасимова & Никитаев 1991 — *Герасимова А., Никитаев А.* Хармс и «Голем» // Театр, 1991, № 11, 36-50.
- Герасимова б/г — *Герасимова А.* Подымите мне веки, или Трансформация визуального ряда у Н. Заболоцкого // <http://www.umka.ru/liter/951425.html>
- Гете 1957 — *Гете Иоганн Вольфганг.* Избранные сочинения по естествознанию. М., 1957.
- Заболоцкий 1995 — *Заболоцкий Н.А.* Огонь, мерцающий в сосуде... М., 1995.
- Заболоцкий 1998 — *Заболоцкий Н.Н.* Жизнь Н.А. Заболоцкого. М., 1998.
- Заболоцкий 2002 — *Заболоцкий Н.А.* Полн. собр. стихотворений и поэм. М., 2002.
- Игошева 1999 — *Игошева Т.В.* Проблемы творческой эволюции Н.А. Заболоцкого. Новгород, 1999.
- Кузмин — *Кузмин М.* Избранные произведения. Л., 1990.
- Лермонтов 1959 — *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4-х томах. Т. 2: Поэмы. М.-Л., 1959.
- Липавский 1993 — *Липавский Л.* Разговоры // Логос, 1993, № 4, 7-75.
- Лоцилов 1997 — *Лоцилов И.* Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997.
- Лоцилов 2003 — *Лоцилов И.Е.* «Царица мух» Николая Заболоцкого: буква, имя и текст // Алфавит-2: «Странная» поэзия и «странная» проза: Гротеск, нонсенс, абсурд в русской литературе. Смоленск, 2003 (*в печати*).
- Лотман 1980 — *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. М., 1980.
- Македонов 1987 — *Македонов А.* Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1987.
- Перельман 1976 — *Перельман Я.И.* Занимательная физика: Книга 1. М., 1976.
- Седых 1993 — *Седых В.* Такой неожиданный Жюль Верн // *Верн Ж.* Полное собрание сочинений: Серия I («Неизвестный Жюль Верн»): В 29-и томах. Том 11: Зелёный луч. Замок в Карпатах. М., 1993, 271-279.
- Силард 2000 — *Силард Л.* Карты между игрой и гаданьем: «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). М., 2000, 294-302.
- Соболев 1988 — *Соболев Л.* Собрание сочинений в 5-и т. Т. 3: Зелёный луч. Повесть. Статьи, воспоминания, дневники военных лет. Горные вершины. М., 1988.
- Спицына 1993 — *Спицына Е.* Стерлигов и обэриуты // Театр, 1993, № 1, 47-79.
- Толстая 1997 — *Толстая Е.Д.* Буратино и подтексты Алексея Толстого // Известия АН. Серия Литературы и Языка. 1997, том 56, № 2, 28-39.
- Хармс 2000 — *Хармс Д.И.* Собрание сочинений: В 3-х томах. Т. 1: Авиация превращений. СПб, 2000.

С.А. Медведева (Мишанина)

«ДАЙТЕ Я ВАМ СНАЧАЛА РАССКАЖУ...» (НОВЕЛЛЫ О. ГЕНРИ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ)

Творчество О. Генри — пример жизнестойкости, поучительный урок художественного мастерства, преобразующего неприглядные стороны жизни светлыми красками комического. Новеллистика американского прозаика открыла его талант миру. На фоне знаменательного появления в начале XX века большого социального романа (Т. Драйзер, Ф. Норрис, Э. Синклер) новелла О. Генри не только не потерялась, но стала эталоном жанра. В 1918 году в США устанавливается премия им. О.Генри за лучший рассказ, а уже в 1919 году издается сборник под названием «Рассказы, отмеченные премией О. Генри». В чем секрет притягательной силы его занимательных историй? Что пробуждает интерес у школьников в его новеллах-сказках? Необычная география Америки, желание узнать социальное прошлое и настоящее другого народа, любознательность и впечатлительность учащихся — немаловажные качества, стимулирующие живое усвоение литературного материала, познавательный потенциал которого необычайно велик и может послужить проявлению творческой активности обучаемых.

По словам В.Л. Паррингтона, «рассказ обычно считается жанром, в котором особенно ярко проявляется американский национальный дух — стремление избавиться от всего излишнего и любовь к доведенной до совершенства технике» [10; 473]. Именно эта отточенность, отшлифованность формы, отбор писателем жизненных фактов, создание своеобразного стиля и отличает лучшее, созданное им. Хотя в США фольклор зародился значительно позже, чем в Европе, истоки американской новеллы восходят к коротким притчам и анекдотам, которые в устах искусных повествователей превращались в большие рассказы. Это был фольклор лесорубов, ковбоев и фермеров. Освоение пионерами-первопроходцами нового материка — воплощение в жизнь сказочной мечты о лучшей жизни. Люди отправлялись в Америку в надежде обрести все, что сделало бы их счастливыми. Вот почему в изустных рассказах так популярна была анекдотическая развязка, часто обещающая заслуженную награду. Продвигаясь все дальше и дальше на запад, мечтатели покоряли природу, своими

руками изменяли условия жизни. Борьбась и побеждать помогало чувство юмора. «Смех создавал иллюзию преодоления препятствий... Смех давал разрядку» [9; 214]. Это был юмор пока бес-традиционного, незнакомого, еще чужеродного «дикого Запада». Опасности и лишения, с которыми поселенцы сталкивались на каждом шагу, воспитывали жестокость, поэтому во многих рассказах трагическое сочетается с комическим, порой юмор можно назвать безжалостным. Такой юмор был рожден условиями жизни фронта, отголоски которого звучат и в сценах игр Вождя краснокожих (снятие скальпа, горячая картошка). Они смешат, но при этом смеяться как-то неловко. Освоение новых земель означало и покорение коренных жителей — индейцев. Известная «война» — эпизод жизни юного героя Джонни. То, что стало основой творчества американского романтика Ф. Купера, в творчестве М. Твена и О. Генри приобрело иронически пародийную интонацию. Так или иначе, впитав в себя разноликую культуру устного рассказа, богатство разнонационального языка, самобытность фольклора, новелла становится ведущим жанром американской литературы, а мастером новеллы — У.С. Портер, преемник М. Твена («Вся американская литература выросла из штанишек Т. Сойера»). «Перед нами мелькают ковбои, «десперадо», дельцы и бродяги, изобретательные авантюристы и честлюбивые маленькие актрисы, сонные провинциалы и заторканные обитатели гремящего Нью-Йорка, незадачливые воры и добродетельные финансисты с темным прошлым, спившиеся джентльмены и философствующие налетчики» [4; 104]. Жизнь предстает как бы в гигантском калейдоскопе. И немудрено. Ведь странствуя с 20 лет, когда О. Генри отправился в Техас, он переменял 10 профессий. Был ковбоем, рудокопом, чертежником, землемером, конторщиком, кассиром, журналистом, редактором, успел примерить на себя тюремную одежду, но упорно занимался литературой. Лекарством от неприятностей О. Генри служил смех. Его улыбка заставляла и мир отвечать взаимностью. Читая произведения, мы улыбаемся добродушно или скептически по замыслу автора. Отделить иронию и юмор от повествования невозможно. Далеко не всегда ситуация новелл юмористична, но все же неизменно иронический склад ума автора придает совершенно особый оттенок происходящему. Следуя за автором, попытаемся выявить, в чем игра юмора и юмор игры — ключевые категории художественного мира У.С. Портера? Вот почему важно ввести понятие новеллы, поскольку «то, что считают

Светлана Александровна Медведева (Мишанина) — зав. кафедрой русского языка и литературы школы № 18 г. Челябинска, аспирантка Челябинского государственного университета.

развлекательностью в этом произведении, следует скорее характеризовать как элемент игры (житейской, повествовательной, эстетической, отчасти даже этической)» [5; 96]. Но можно ли новеллу О.Генри определять только как эпическое произведение, «где специфическую роль играет поворотный пункт, реализующий эффект удивительно-чудесного» [5; 3]? В произведениях играют все: автор — повествователь-лирик (сатирик), рассказчик — добропорядочный жулик-авантюрист, герой — социальный бедняк, который в то же время чуть ли не счастливейший богач. Играют слова (ирония: «плоский, как блин, городишко, под названием Вершины»), образы, интонации («Это не был ни гнев, ни удивление, ни упрек, ни ужас»). Игровой элемент составляет один из параметров новеллистического мира. В основе сюжета — похищение ребенка. Но почему замысел не выглядит ужасным, а преступники страшными? «Дельце как будто подвертывалось выгодное. Но дайте я вам сначала расскажу» [1; 370]. Повествование ведется от лица рассказчика — характерный признак новеллистического текста. По словам М. Твена, «эффект, производимый юмористическим рассказом, зависит от того, как он рассказывается, тогда как воздействие некомического рассказа или анекдота зависит от того, что в нем рассказано» [2; 12]. Смех — главный герой рассказа. Смеховая игра перевертывает всех и вся. Экспозиция рассказа четко задает фабулу произведения, где не может быть ни одного случайного компонента. Композиционная строгость продиктована замыслом рассказчика, однако динамика последующих событий ставится под сомнение («как будто получалось недурно»), готова восприятие читателя к анекдотической развязке. Сохраняется основной признак жанра новеллы — «внезапное превращение одной ситуации в прямо ей противоположную» [6; 248].

Рассказы О. Генри в литературоведческих источниках привычно жанрово определяют новеллами, хотя в самой теории новеллы нет единой формулировки, укладывающейся в аксиоматический термин. Анализ ряда произведений сборников О. Генри («Четыре миллиона», «Горящий светильник», «Сердце Запада», «Голос большого города», «Коловращение» и т.п.) показал некоторую закономерность авторской логики. Все, что принято называть «изломами судьбы» [6; 248], «отчетливым и неожиданным поворотом, от которого действие сразу же переходит к развязке» [7; 306], «поворотным пунктом» [5; 3], «внезапными и резкими сдвигами в судьбах персонажей» [8; 386], все на самом деле не является случайным. Выявление ключевых эпизодов в событийной цепи повествования и игровой элемент обнажают мнимую неслыханность происшествия, необычайность случая.

Итак, жертвой похищения становится «сын» самого видного из горожан. Но с это-

го момента и начинается просчет жуликов. Постоянные оговорки героев: «мы рассчитывали, но...», «...но дайте я вам сначала расскажу» [1; 371] — говорят о нарушении планов. Мнимая роль случая опутывает читателя словами неожиданности (однажды вечером, вдруг). Место действия (пещера, где сложена провизия) и время развертывания событий (после захода солнца) не оправдывают своего назначения: никакого ужаса и страха «жертва» не испытывает. Заданный тон повествования — ирония — снимает читательское напряжение. Первоначальный план начинает рушиться на глазах: «мальчишка дрался, как бурый медведь». Гиперболическое сравнение демонстрирует «ужас и страх» похитителей. А поскольку другого плана у преступников нет, то художественная логика «от обратного» развенчивает все этапы реализации блестящей идеи, а план в игровой форме предлагается мальчишкой. Место действия преобразуется: пещера становится логовом «бурого медведя», Вождя краснокожих, Билл — старым охотником Хенком, а Сэм — «проклятым бледнолицым», Змеиным глазом и Соглядатаем. Такое превращение не удивляет учащихся, поскольку подобный сюжет, построенный на резких антитезах и метаморфозах, распространен во многих фольклорных жанрах. Необычно то, что изменение происходит не в кульминационный момент, после которого действие движется к развязке, а в самой завязке действия.

Смена игрового и реального планов укладывается в два дня, но насыщенность событиями раздвигает временные границы. Время постоянно отсчитывается рассказчиком, для которого каждая минута — ожидание очередной опасности: «каждые пять минут мальчишка вспоминал, что он Вождь краснокожих», «мы легли спать в одиннадцать часов», «часа три он не давал нам уснуть», «на рассвете нас разбудил страшный визг Билла». Но взрослые вынуждены принять игру, чтобы исполнить собственный замысел.

Время мелькает часами и желанием авантюристов ускорить длящиеся минуты: «через час проедет мимо почталъон», «через полчаса в кустах зашелестело», «целый час я опасался за его рассудок», но на большее время не способно. Слишком много приходится успеть героям: проскакать девять миль до заставы, объяснить, почему в дырках ничего нет и трава зеленая, написать письмо с требованием выкупа и отправить его по почте и т.п. Развитие действия стремительно нарастает и не случайно. Исход второго дня решает все: судьбу выкупа, преступников и Джонни. Но полночь приготовила жуликам сюрприз — контрпредложение со стороны взрослого, неигрового мира, не требующее возражений и отлагательств. Карты биты. «Великие пираты!» Замысел, подвергаемый сомнению, не оправдал себя. Развязка подготовлена всем ходом событий, не является неожиданной: «мы отвезем его домой, заплатим выкуп и смоемся куда-нибудь подальше». Подобный анекдот широко бытовал в негритянской среде и золотопромышленном фольклоре. Главный вопрос — кто кого одура-

чил? Он продиктован традиционным для юмора фронта мотивом обманутого пройдохи или спорщика. В финале торжествует самый жуликоватый беззастенчивый, отчасти наглый, сумевший извлечь выгоду и накопить капитал. Вспомним немногословную, но емкую характеристику Эбенезера Дорсет: человек почтенный и прижимистый, любитель просроченных закладных, честный и неподкупный церковный сборщик, легко способный приручить опытных авантюристов. Обмануты непрозорливые надежды похитителей и Джонни — ведь ему «наплели», будто отец купил ему винтовку с серебряной насечкой и мокасины и будто завтра ожидается охота на медведя. В выигрыше остается самый видный из горожан. Ирония кроется в подтексте писем, которые называют истинную цену репутации предпринимчивого экскайвера и его заслуг перед обществом.

Игровой момент определяет особую логику развития событий. Юмор игры — в создании не столько характера героя, сколько ситуации, обоснованной логикой наоборот, которая оправдывает иллюзию неслыханного события, «поворотного пункта».

Богатое жанровое своеобразие текста открывает широкие возможности творческих экспериментов школьников. Знакомство с рассказами О. Генри начинается в 5 классе (по программе А. Кутузова), но герои новеллы «Вождь краснокожих» уже представлены широкой экранизацией произведения, так что эмоциональный настрой учащихся доверчиво укладывается в определение «интересно» и «здорово». Именно в этом случае задача учителя-методиста самая сложная — не испортить желание читать сухим изучением литературного произведения. И если цель достигнута, «растолкование сокровенных смыслов» не уничтожило непосредственную эмоцию, то, когда в 7 классе открытые страницы книги сдержанно преподносят: «О. Генри. Дары волхвов», — будьте уверены, одно имя У.С. Портера вызовет необходимый положительный заряд. Важно умело направить его на решение двух основных образовательных задач:

1) выяснить, какова авторская логика развертывания событий, а следовательно, жанровое своеобразие произведения («Вождь краснокожих», «Дары волхвов»);

2) показать, почему смешно, какие приемы комического использует автор («Вождь краснокожих»).

Т.о., первая задача связана с выявлением жанровых особенностей, вторая — с определением пафоса. Необходимо нацелить учащихся на восприятие данного материала. Этой цели будет служить вступительное слово учителя, легко и непринужденно перетасовывающего значимые факты социально-культурного контекста.

История американской литературы — зеркало Нового Света. Важно, чтобы школьники увидели художественное отражение. Несколько заранее подготовленных сжатых сообщений («История освоения Америки», «Биография О. Генри», «Юмор Америки») активно будут выслушаны в классе. Картинки лихорадочной американской жизни не оставят учащихся равнодушными. Разве не любопытно, что в то время, как развитие Российской империи насчитывало уже 16 веков, Америка даже не была открыта. Литературная история США в 5 классе по программе А. Кутузова представлена и произведениями М. Твена («Приключения Тома Сойера»). Осознание программных текстов станет успешнее, если понятие юмора приобретет национальный колорит.

Теперь, когда вводные знания и первое представление об особенностях развития американской литературы и юмора получены, самое время обратиться к теории, сугубо жесткому и негибкому материалу, который в данном контексте может явиться основой творческих экспериментов учащихся.

Начнем с повторения пройденного. К моменту изучения текста «Вождь краснокожих» пятиклассники уже знают определение рассказа как небольшого эпического произведения с одним-двумя действующими лицами, эпизод, в котором раскрывается характер героя. Каков герой и как ведет себя в предложенной ситуации — интерпретация образа персонажа — вот что составляло сферу деятельности учащихся. Однако при первых строках чтения юных критиков увлекает не столько характер героя, сколько событийная линия произведения, что оправдано жанром. «Новелла есть искусство сюжета» [6; 248]. Развлекательность в данном случае выступает как элемент игры. Игра заряжает эмоциональным напряжением, поэтому именно игра как методический прием поможет преодолеть дистанцию между героем, автором и читателем. На протяжении всего урока попытаемся исполнить разные роли. Предложим примерить маски персонажей, сохранив индивидуальные особенности каждого. Разбросанные в тексте, часто остаются незамеченными такие характеристики Джонни, как «пират с рыжими волосами», «двуногая ракета», «веснушчатая рыжая обезьяна», «дьяволенок», «хулиган, которого обожают родители». Задание, связанное с составлением характеристик персонажей, требует внимательной работы с текстом, поэтому лучше, если новелла будет прочитана до урока. Тогда обсуждение не займет много времени, но продуктивно подготовит к выразительному чтению.

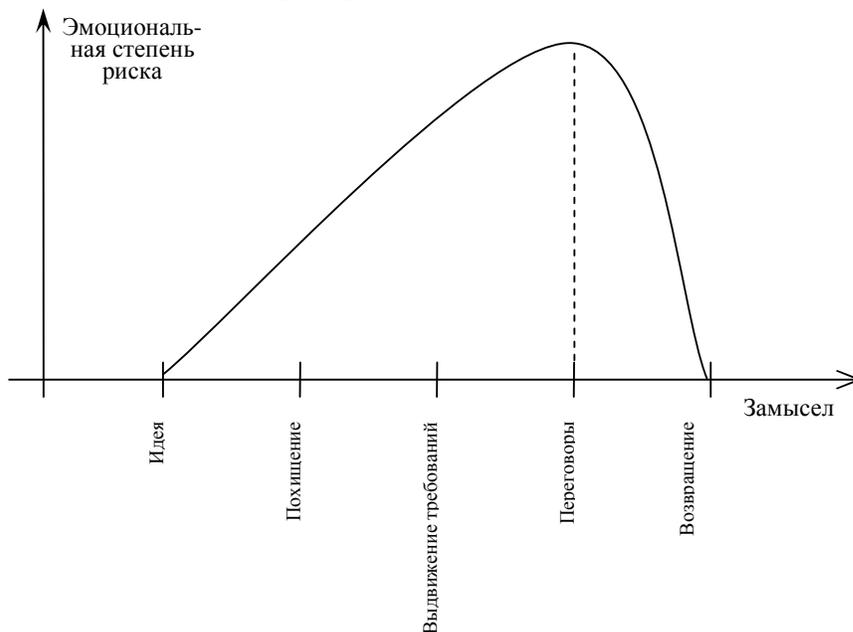
Поскольку произведение знакомо, события восстанавливаем без труда. Главное в устном пересказе — показать и выделить ключевые эпизоды фабулы.

Надеваем маску повествователя, и сразу понятна становится лексическая окраска слова «дельце». Герой-жулик задает эмоциональный тон: «нас осенила блестящая идея, которая на деле оказалась помрачением ума» [1; 370], хотя вернее было бы заметить «ослеплением». Вместе

с рассказчиком мы подсмеиваемся над самими собой. Ирония снимает детективную завязку тайны, скрытая насмешка героя зажигает текст искрометным юмором. Поскольку ролевая игра продолжается, мы надеваем новую маску — похитителя, ведь герои всего лишь авантюри-

сты, а похищение — очередное дельце. Следуя нашему плану, выстраиваем этапы реализации идеи, направленной на проведение жульнической спекуляции земельными участками в Западном Иллинойсе. Удачно было бы составить схему предполагаемого развития событий на доске.

Игра взрослых в похитителей



Определяем элементы композиции и прослеживаем развитие игрового момента: что представляет игра жуликов, в какие игры предлагает сыграть маленький вождь, чья игровая логика преобладает и кто оказывается в выигрыше? Как изменилась игровая линия в схеме?

Рассказ О. Генри психологически близок ребенку. В действительном мире он — маленький человек — вынужден всегда и во всем беспрекословно подчиняться взрослым, и только на карте игрового поля взрослые и ребенок уравниваются в действиях. Условность игрового времени и пространства увлекает не только самого героя — Вождя краснокожих, но и школьников: правила игры устанавливаются по ходу действия и принимаются в качестве жизненного кредо. Вот почему Билла этот мальчишка запугал с самого начала: «Мы играем в индейцев, а на рассвете с меня снимут скальп» [1; 372]. Свобода условного мира, в котором все возможно соединить, перемешать и расставить в новом порядке, подкупает учащихся. Вспомним знаменитую застольную речь мальчишки, когда нарушаются причинно-следственные связи (ветер дует, потому что деревья качаются), когда интересно все — от количества в дюжине до температуры звезд. Картины реального мира, не рисуящие ничего интересного для героя, предполагающие ежедневное посещение школы, становятся вторично значимыми, в то время как правила игры принимают серьезный жизненный оборот,

о чем угрожающе говорит обещание сжечь бледнолицего на костре. Школьников привлекает кульминация новеллы, где видно полное поражение жуликов, неудовлетворенность приключениями Джонни и торжество самого уважаемого человека в городе. Развязка усиливает впечатление. Действительно, смешно, когда толстяк Билл за десять минут собирается пересечь Центральные, Южные и Среднезападные штаты и свободно добежать до канадской границы.

Жанровые признаки обобщаются без труда, поскольку непохожесть произведения О.Генри на прочитанные ранее эпические тексты явная:

1. главное — действие, а не описание,
2. центростремительность, остросюжетность действия,
3. создание ситуации игры, мнимая неожиданность развязки,
4. композиционная строгость.

В 7 классе можно начать с этих рисунков — выводов, которые освещают в памяти и само занятие и персонажей уже известной новеллы. «Дары волхвов» — это произведение с необычно сложным для О. Генри названием. Необходимо вспомнить образы Библии, Нового завета, чтобы понять значение ключевых эпизодов, которые определяются все той же особой авторской логикой. Мы не ставим целью рассмотреть поэтику всего рассказа, но приведем яркий пример наглядности игрового элемента в событийной линии произведения. Сюжет определяется временем действий. Как можно заметить, хронотоп в поэти-

ке О. Генри часто имеет главенствующее значение. Канун Рождества. Время надежд на лучшее, ожидание чуда и ...подарков. Сентиментальная традиция святочных притч снимается обыденной ситуацией. Вспомним жанровые признаки рождественских рассказов.

Как ни парадоксально, но развязка кроется в первых контрастных строках. Наша задача — сыграть в детективов-герменевтиков, распутывающих дело об авторской логике в тексте. Чтобы не сбиться со следа, не нарушить текст обобщающими вопросами об образах героев, проведем урок комментированного чтения. Важно не только увлечь учащихся милыми, трогательно-наивными образами Джима и Деллы, но и пробудить желание самим досочинить, а может быть, и сочинить собственную новеллу. Показав, как строится текст, предложить самостоятельно воздвигнуть литературное творение.

Один доллар восемьдесят семь центов — и обладание сокровищами, составляющими предмет гордости героев. Один доллар восемьдесят семь центов — это было все. Слишком мало, чтобы купить что-нибудь редкое, драгоценное, достойное высокой чести принадлежать Джиму [1; 24]. Обращаем внимание на роль рассказчика, равнодушного к судьбе героини, которую он подробнейшим образом и пытается нам представить. Герои О.Генри — люди, умеющие «не делать деньги», но обладающие огромным душевным богатством. В основе сюжета — поиск ценного подарка для самого дорогого человека, но сам поиск шаг за шагом показан поступками Деллы. Так что вопрос, отражающий понимание авторской логики, заключается в объяснении поиска Джимом подарка для своей возлюбленной. Композиция рассказа напоминает математическую пропорцию или уравнение с одним неизвестным. Рассказчик на правах всезнающего о героях повествователя изначально задает x и y . «Надо вам сказать, что у четы ...Юнг было два сокровища, составляющих предмет их гордости. Одно — золотые часы Джима, принадлежащие его отцу и деду, другое — волосы Деллы» [1; 24].

Рассказчик, не скупясь на лестные отзывы относительно героини, выстраивает поэтапно ряд поступков, выявляя главные качества — способность отдать собственное сокровище в обмен на радость близкого человека, великодушие в сочетании с любовью. Эта черта характера и определяет математическую загадку текста. Розовая мечта окрылила Деллу на два часа, а затем настало время, чтобы исправить разрушения, произведенные чувствами. Время в произведениях О. Генри не знает ни одной минуты промедления. Его герой никогда не опаздывает, но часто спешит. Как только закончилось превращение каштанового водопада в крутые мелкие локончики, кофе был сварен, и раскаленная сковорода ожидала бараньих котлет, дверь открылась — и в комнату вошел

Джим. Спрашивается, зачем нужно было так четко отсчитывать минуты? Какова роль времени в тексте? Пришло время вспомнить признаки новеллы, главный из которых — динамика сюжета.

Томительные минуты ожидания, тревога о том, что может разонравиться, радость и гордость за приготовленный рождественский сюрприз встречаются с неопишимым оцепенением Джима: «Его глаза остановились на Делле с выражением, которого она не могла понять, и ей стало страшно» [1; 27]. Искра напряжения проходит между героями и передается читателю. Чем вызвано такое поведение Джима? Ведь никакая прическа и стрижка не смогут заставить его разлюбить Деллу. Но мы не забываем, что О. Генри занимают не психологические изыскания и рефлексивные описания, а создание ситуации, развязка которой для читателя, увлекшегося исключительной естественностью и остротой действия, оказывается неожиданной. Но вернемся на несколько страниц назад и попытаемся уловить художественную арифметику О. Генри. Повествователь сентиментально-трогательно и четко передает подготовку Деллы к Рождеству, оставляя в тени фигуру Джима и между делом комментируя, что поступки героев продиктованы редкой заботой, привязанностью, любовью и самопожертвованием. Цель каждого — найти что-то достойное сокровища дорогого сердцу человека. Таким образом, в мотивах и средствах герои равны.

Логика раскрыта, поведение Джима не кажется удивительным. И как ему не замереть на месте, когда его подарок — давно облюбованные гребни для каштановых волос Деллы.

По словам Е.Н. Ильина, самые трудные писатели — это те, которых ребята знают и любят еще до урока. Но если ставить целью развитие творческой активности учащихся, их умение применить уже известные знания к новой ситуации, новому тексту, то самая скупая на эмоции теория станет экспериментальной творческой площадкой. Нужны разные виды знаний, но «где и на каком уроке поставить акцент — решать учителю. Наш урок — урок акцента» (Е.Н. Ильин).

Примечания

1. *Генри О.* Избранные новеллы. М., 1978. 448 с.
2. *Балдицын П.В.* Новеллистика М. Твена // М. Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы / Под ред. Я.Н. Засурского. М., 1987. С. 11-35.
3. *Заика В.А.* Поэтика рассказа. Нов., 1993. 131 с.
4. *Левидова И. О.* Генри и его новелла. М., 1973. 255 с.
5. *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. 275 с.
6. *Новелла // ЛЭС /* Под ред. В.М. Кошевой. М., 1987. С. 248.
7. *Новелла // КЛЭ /* Под ред. А.А. Суркова. М., Т. 5. 1968. С. 306-308.
8. *Новелла. Теория жанра /* Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. 556 с.
9. *Оленева В.* Современная американская новелла. Киев, 1973. 256 с.
10. *Паррингтон В.Л.* Основные течения американской мысли. Т. 3. С. 473.

ОБРАЗЫ НАРОДНОЙ МИФОЛОГИИ В ПЬЕСЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»

В школьном курсе литературы фольклор как вид искусства изучается в 5 классе. Однако обращение к фольклору происходит и в старших классах как необходимый шаг в изучении тех литературных произведений, в которых фольклорная традиция является важным смысловым элементом. На уроках комментированного чтения и анализа художественных произведений в старших классах обращение внимания учеников на особенности фольклорных включений в текст способствует более глубокому постижению учащимися авторской идеи, художественного своеобразия изучаемого произведения. При этом повышается нравственное и эстетическое воздействие произведения на школьников, пробуждается интерес к чтению и анализу литературного произведения. Поэтому изучение на уроках литературы в старших классах особенностей фольклоризма русских писателей является одним из условий развития у старшеклассников такого качества личности, как познавательная самостоятельность.

При изучении творчества А.Н. Островского трудно обойти вниманием фольклорную основу его произведений. Тема «Фольклоризм творчества А.Н. Островского» в курсе изучения творчества драматурга может прозвучать на уроке, посвященном анализу художественного своеобразия его произведений, а также в качестве дополнительных исследовательских заданий.

Уже современниками драматурга (Ап. Григорьев) была отмечена такая особенность его поэтики, как связь с народной поэзией. В настоящее время наличие фольклорных традиций в произведениях А.Н. Островского — факт принятый и учитываемый всеми исследователями его творчества. Интерес драматурга к устному народному творчеству отмечают в своих исследованиях, посвященных биографии А.Н. Островского, Ю.В. Лебедев, М. Лихачев, М. Лобанов, А.И. Ревякин, А.Л. Штейн. Особенности использования драматургом элементов фольклорного искусства посвящены работы Т.М. Акимовой, Н.П. Кашина, С.И. Корнилова, Ж.В. Кулиша, Л.М. Лотман, Л.Ю. Малоземовой, А.Н. Мартынова, М.Г. Матлина, Н.И. Савушкиной, М.М. Уманской и др.

Рассмотрим особенности фольклоризма А.Н. Островского с точки зрения применения

данного материала в курсе изучения литературы в школе.

Для понимания особенностей использования устного народного творчества Островским необходимо обратить внимание старшеклассников на то, что интерес драматурга к фольклору был глубоко осознанным явлением. Островский весьма серьезно подходил к вопросу изучения народного творчества.

Устное народное творчество еще в раннем детстве вошло в жизнь драматурга. А.Н. Островский родился в Замоскворечье. Это был один из живописнейших уличных ансамблей Москвы с древнейшими культурными традициями. Яркими и зрелищными были праздники и базары, в которых участвовали все жители Замоскворечья.

Чувство красоты родного слова, любовь к народной поэзии, интерес к народной жизни воспитала в Островском его няня Авдотья Ивановна Кутузова. От няни слышал драматург притчи, прибаутки, шутки, загадки, пословицы и поговорки.

Кроме того, что А.Н. Островский сам занимался собиранием и изучением народного творчества, проявлял интерес к историческим, лингвистическим трудам и материалам, он постоянно общался с историками, языковедами, фольклористами.

Богатейшим источником послужило А.Н. Островскому путешествие по Волге в составе экспедиции, изучавшей быт жителей Поволжья, которая была предпринята в 1856 году. Во время поездки драматург внимательно изучал быт и труд волжан, их нравы и язык, историю волжских городов, природу края. Им было записано много песен, которые вошли затем в тексты его произведений.

Но наиболее богатым источником устной народной поэзии являлось его имение Щельково, расположенное в Костромской губернии. Здесь жил не только великий драматург, но и незаурядный этнограф и фольклорист.

Драматург утверждал, что «драматическое произведение есть не что иное, как драматическая жизнь», а потому «драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы». Островский стремился создать драму для народа, драму, «которая бы стала выражением мнений народа и народным зрелищем». Для этого, по его мнению, необходимо обращаться к фольклорной традиции. Истинно народный писатель, считал А.Н. Островский, должен «знать хорошо свой народ, сойтись с ним покороче, сродниться».

Весь этот материал питал творчество драматурга. А.Н. Островский, обращаясь к фольклору,

широко использовал фольклорные тексты, мотивы, сюжеты, образы, воссоздал реальный русский быт, его эстетику. Многие названия его пьес звучат как пословицы: «Свои люди — сочтемся», «Бедность не порок», «В чужом пиру похмелье», «На всякого мудреца довольно простоты» и другие.

Но при этом необходимо отметить, что А.Н. Островский чаще всего переплавлял народные поэтические мотивы в горниле своей творческой лаборатории и создавал на их основе оригинальные художественные произведения. Народно-поэтическое начало в его драматургии исходило всегда из самой жизни, и при этом интерпретация его зависела от идейной направленности того или иного произведения.

Драма «Гроза» — вершина зрелого творчества драматурга. Основная идея пьесы — обличение купеческого своеволия и самодурства, но в ней звучит утверждение положительного начала в характере русского человека. Силу в противостоянии несправедливости, грубости и самодурству придает героям народная поэзия, народная культура. Присутствие элементов устного народного творчества в «Грозе» носит скрытый характер. Народная поэзия как бы растворена во всем тексте. Элементы народного творчества настолько гармонично входят в текст драмы, что их часто невозможно отделить от оригинального текста. Поэтому нельзя не согласиться с Ю. Лебедевым, который отметил в трагедии присутствие не каких-либо отдельных сторон народной поэзии, а наличие целостной народной культуры.

В пределах одной статьи трудно раскрыть все особенности использования фольклорных произведений Островским в «Грозе». Рассмотрим данную проблему только применительно к образу главной героини пьесы — Катерине, которая во всем произведении наиболее тесно связана с народной культурой, народным сознанием. Этот материал можно использовать на уроке, посвященном анализу образа Катерины, в качестве подтверждения ее связи с народной культурой. Отсюда название урока может быть следующим: «Русский национальный характер Катерины».

Катерина наиболее тесно связана с народной культурой. «В ее сознании оживают древние языческие мифы, шевелятся глубинные пласты славянской культуры»¹.

Катерина молится утреннему солнцу: «Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молось и

плачу...». Славяне считали Восток страной восходящих плодоносных сил. Задолго до прихода на Русь христианства они представляли рай чудесным, неувядающим садом, находящимся во владениях бога света, куда улетали все праведные души, обращаясь после смерти в бабочек или в легкокрылых птиц. Так Катерина мечтает: «А то полетела бы невидимо, куда захотела. Вылетела бы в поле и летала бы с василька на василек по ветру, как бабочка» (д. II, яв. 8.). В Ярославской губернии до недавних пор крестьяне называли мотылька «душечка». А в Херсонской утверждали, что если не будет роздана заупокойная милостыня, то душа умершего явится к своим родичам в виде ночной бабочки. Из языческой мифологии эти верования перешли в христианскую. В жизнеописании святой Марфы, например, героине снится сон, в котором она, окрыленная, улетает в синеву поднебесную.

С точки зрения этой поэтической мифологии вся природа обретала эстетически высокий и этически активный смысл. Мифология не столько подавляла, сколько раскрепощала человека, который ощущал себя сыном одушевленной природы. Народ верил, что добрый человек может укрощать силы природы, а злой навлекать на себя немилость и гнев. Катерина Островского обращается к буйным ветрам, цветам, травам по-народному как к существам одухотворенным.

В драме образ Волги является сопутствующим образу Катерины. «Такая уж я зародилась горячая! Обидели меня чем-то дома. А дело было к вечеру, уж темно, и выбежала на Волгу, села в лодку, да и отпихнула ее от берега». Этот поступок Катерины вполне согласуется с народной ее душой. В русских сказках девушка обращается к речке с просьбой спасти ее от злых преследователей. И речка укрывает ее в своих берегах. В одной из орловских легенд преследуемая разбойником Кудеяром девушка подбегает к Десне-реке и молится: «Матушка, пречистая Богородица! Матушка, Десна-река! Не сама я тому виною, — пропадаю от злого человека!» Помолвившись, бросается в Десну-реку, и река на этом месте тотчас пересыхает, руку дает, так что девушка остается на одном берегу, а Кудеяр-разбойник на другом. Другой вариант этой легенды гласит о том, что Десна-река кинулась в сторону и волною самого Кудеяра захватила и утопила.

Издравле славяне поклонялись рекам, верили, что все они текут в конец света белого, туда, где солнце из моря подымается, — в страну правды и добра. Вдоль по Волге, в долбленной лодочке, пускали костромичи солнечного бога Ярилу, провозжали в обетованную страну теплых вод. Так что порыв Катерины искать защиты у Волги — это уход от неправды и зла в страну света и добра, это неприятие «напраслины» с раннего детства.

¹ Лебедев Ю.В. О народности «Грозы», русской трагедии А.Н. Островского // Русская литература. С. 23.

ва и готовность оставить мир, если все в нем ей «опостылет».

Большое значение в раскрытии образа Катерины имеет народная поэтическая символика. Символы народной поэзии почерпнуты из мира природы. Характерным образом-символом, обозначающим человека, является птица. Так, лебедушка — это всегда девушка, невеста, утушка — жена, а кукушка — тоскующая женщина и др. Вот откуда странное стремление Катерины полететь, превратиться в птицу. «...Отчего люди не летают так, как птицы? — говорит она Варваре. — Знаешь, мне иногда кажется, что я птица» (д. I, яв. 7). В народной поэзии птица — символ воли, свободы человека. Отсюда постоянный эпитет «вольная птица». «Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле», — вспоминает Катерина о том, как ей жилось до замужества (д. I, яв. 7). Птица — символ протеста против гнетущей действительности, намек на силу или слабость, незащищенность страдающей личности, выражение глубокой неудовлетворительности жизнью. Все это — распространенные мотивы и сюжеты народной лирики. В народных песнях тоскующая по чужой стороне в нелюбимой семье женщина часто оборачивается кукушкой, прилетает в сад к любимой матушке, жалует ей на лихую долю.

Силы природы сопровождают героиню всю ее жизнь. Мерой самой природы (гроза) определяет героиня наказание себе. Гроза для Катерины — не губительный страх, а напоминание об ответственности перед высшими силами добра и правды. Гроза — символ наказания за грех, но это также символ очищения, покаяния души. Катерина чувствует свою вину не только перед Тихоном и Кабанихой и не столько перед ними, сколько перед всем миром. Ей кажется, что вся вселенная оскорблена ее поведением. «Только полнокровная и духовно богатая личность может так интенсивно ощущать свое единство с мирозданием и обладать столь высоким чувством ответственности перед высшей правдой и гармонией, которая в нем заключена»².

Пройдя через духовные испытания, через душевную грозу, героиня нравственно очищается и покидает греховный мир Калинова человеком, переболевшим его болезнями и муками своими одолевшим их. Так, в драме появляется мотив святости. По народным поверьям, человек, в которого ударила молния, является святым. После смерти своей Катерина сохраняет все признаки, которые, соответ-

ственно, народным поверьям, отличают святого человека от простого смертного — она и мертвая как живая. «...А точно, ребята, как живая! Только на виске маленькая ранка, и одна только, как есть одна, капелька крови» (д. V, яв. 7). Гибель Катерины в народном восприятии — это смерть праведницы. «Смерть по грехам страшна», — говорят в народе. И если Катерина смерти не боится, значит, грехи искуплены.

Героиня умирает удивительно, ее смерть — это последняя вспышка радости и беззаветной любви к деревьям, птицам, цветам и травам. Смерть преодолевается верой в неисчерпаемую творческую силу природы. Не геенна огненная, а лучистый солнечный свет, весеннее обновление ждут Катерину за гробом. Монолог ее о могилушке — сплошные метафоры, пронизанные токами народной мифологической культуры. Народные песни о смерти девушки или женщины, пострадавшей от лютой свекрови, несут в себе скрытую веру народа в бессмертие. Человек после смерти превращается в дерево, растущее на его могиле, или птицу, выщущую гнездо в его ветвях, или цветок, дарящий улыбку прохожим. В русской народной сказке о Снежинке есть любопытное предание о переходе души в камышовую тростинку и розовый цветок. В украинской песне поется о превращении утопившейся девушки в плачущую березу, которая, обращаясь к брату, говорит:

Белая березонька — это я молода,
Шелковая трава — моя русая коса,
Черный терн — мои черные очи.

А вот слова Катерины: «В могиле лучше... Под деревцом могилушка... Как хорошо!.. Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастает, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, красненькие, голубенькие... всякие (задумывается), всякие... Так тихо, так хорошо!...» (д. V, я.4).

В этом монологе Катерина в духе жизнелюбивого языческого мироощущения не отделяет души от тела. «Ее смерть — пантеистический уход в природу, растворение в ней»³.

В мироощущении Катерины новую жизнь приобретают христианские верования. Героине неприемлем далекий и страшный Бог Кабановых. «Воспитанная в народных традициях, она не принимает религии страха и власти, в ее душе играет более живая и свободная религия любви, принимающая всю полноту бытия, ничего в нем произвольно не усекая»⁴. Ощущение божественных сил неотделимо у героини от сил природы. Так же, как в народной «Голубиной книге»:

² Лебедев Ю.В. О народности «Грозы», русской трагедии А.Н. Островского // Русская литература. С. 29.

³ Там же. С. 30.

⁴ Там же. С.29.

Солнце красное — от лица Божьего,
Звезды частые — от риз Божьих,
Ночи темные — от дум Господних,
Зори утренние — от очей Господних,
Ветры буйные — от Святого Духа.

В мироощущении Катерины гармонично срастается славянская языческая древность, уходящая корнями в доисторические времена, с демократическими веяниями христианской культуры.

«В мечтах юной Катерины есть отзвук христианской легенды о рае, божественном саде Эдеме, возделывать который завещано было первотворным людям» Жили они, как птицы небесные, и труд их был свободным трудом вольных людей. Они были бессмертны, как боги, и время не имело над ними губительной власти: «Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю» (д. I, яв. 7).

В вещих снах видятся Катерине не последние времена, а земли обетованные. «Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и все поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как на образах пишутся. А то будто я летаю, так и летаю по воздуху». И в снах — мечты о гармонической, счастливой жизни: сад у дома матери превращается в райский сад, пение странниц подхватывают невидимые голоса, душевная окрыленность переходит в свободный полет. «Небесное» и в силах героини органически связано с повседневным, земным. В народных верованиях снам отводилась особая роль. «Нет женщины, нет девушки в наших городах и селеньях, — писал И.П. Сахаров, — которая бы не верила снам. Все, что ни увидит во сне, все сбывалось наяву»⁵.

Образ главной героини трагедии близок песенному. За судьбой Катерины — судьба героини народных песен, непокорной молодой снохи, отданной за немилого «чуж-чуженина» в «чужедальнюю сторонушку», «что не сахаром посыпана, не медом полита». «Сгущая общенациональное содержание, Островский прибегает к поэтической условности, убирает излишние социально-бытовые мотивировки, отсутствие которых нередко ставили в упрек драматургу»⁶. «Почему родные, так, по видимому, любившие Катерину, выдали ее в семью Кабановых?» — спрашивал, например,

А.И. Незеленов и утверждал: «Поэт, к сожалению, оставил все это в драме неясным»⁷.

Однако, как считает Ю.В. Лебедев, сожаление это напрасное: перед нами поэтический прием, типичный для народной песни.⁸

Одной из тем народных лирических песен является тема горькой доли женщины в чужой семье под властью свекрови:

...У молодой, у молодухи,
Три великие заботушки:
Уж как первая заботушка —
Чужа дальняя сторонушка;
А другая-то заботушка —
Лиха больно свекровушка;
А третья-то заботушка —
Муж — удалая головушка!..

Речь самой Катерины, музыкальная, напевная, напоминает народные песни: характерны повторы («на тройке на хорошей», «и люди мне противны, и дом мне противен, и стены противны!»), обилие слов ласкательных («солнышко», «водица», «могилушка»), сравнения («ни об чем не тужила, словно птичка на воле», «точно голубь воркует»). В момент наибольшего напряжения душевных сил Катерина выражает свои чувства на языке народной поэзии. В монологах героини оживают знакомые мотивы русских народных песен:

Какова-то, молоденька,
Какова-то, молоденька, я бывала,
По утру раным-раненько,
По утру раным-раненько я вставала...

А вот как возникает песня на устах у Катерины в знаменитом монологе из последнего акта, в котором героиня выражает свою тоску по Борису. Мы чувствуем в каждой фразе ее, как нарастает эта тоска: «Как мне по нем скучно! Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу тебя, так хоть услышь ты меня издали!» «Здесь важен и внутренний ритм каждой фразы, показывающий, как крепнет ее тоска и как рождается страстное желание, чтобы любимый услышал ее»⁹. Дальше Катерина произносит: «Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!» Как эти слова созвучны народной песне:

Ах вы, ветры, ветры буйные,
Вы, буйные ветры осенние,
Потяните вы эту сторону,
С эту сторону, со восточную,
Отнесите вы к другу восточку;
Что нерадостную весть, печальную!

Эти слова из песни не просто вставлены в речь для украшения. Они естественно родились из смысла речи, из потребности выразить чувст-

⁵ Сахаров И.П. Сказания русского народа. Русское народное чернокнижие. СПб., 1885. С. 148.

⁶ Лебедев Ю.В. О народности «Грозы», русской трагедии А.Н. Островского // Русская литература. С. 16.

⁷ Там же. С. 16.

⁸ Незеленов А.И. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 3. СПб., 1903. С. 116.

⁹ Лебедев Ю.В. О народности «Грозы», русской трагедии А.Н. Островского // Русская литература. С. 19.

во. Тоска и любовь окрашивают речь эмоцией, волнение нарастает, возникает поэтический подъем, который требует песни. Дальше Катерина произносит фразу, являющуюся своеобразным повторением той, которую она произносила вначале: «Батюшки, скучно мне, скучно». Эта повторяющаяся строка опоясывает куплет песни. В заключение Катерина зовет Бориса, и это обращение ее тоже строится на нарастающей эмоции и ритмическом нарастании: «Радость моя! Жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись!» (д. V, яв. 2).

Песня возникает в речах Катерины и по другой причине. «Переживания Катерины не просто ее индивидуальные переживания. Она чувствует так же, как чувствовало множество женщин старой Руси. Обращаясь к формулам песни, к которой до нее обращались другие, Катерина словно сближает свою судьбу с их судьбой. Песня выступает перед нами как форма коллективного сознания, коллективной судьбы»¹⁰.

С образом Катерины связаны сказочные мотивы. Для сказочной поэтики характерно наличие двух царств: обыденного и волшебного. В обыденной жизни, как отмечает В.Я. Пропп, все обставляется подчеркнутым благополучием, которое служит «контрастным фоном для будущей беды». А основные признаки волшебного царства — это прежде всего его отгороженность от остального мира. В такое царство почти невозможно попасть и выбраться из него. Подобная ситуация и в «Грозе». Город Калинов огорожен заборами и отделен от внешнего мира Волгой. Это царство темных и злых сил и имеет некоторые сходные черты со сказочным подземным царством. Силы, правящие в нем, враждебны Катерине, и с ними предстоит ей борьба (как в сказке герою предстоит сражение с владыкой подземного царства Кошеем или Змеем Горынычем). Отличие от сказки заключается в том, что действие пьесы начинается уже с того, как героиня попала в «волшебное» царство, а реальная, бытовая обстановка возникает только в воспоминаниях Катерины. Эта жизнь, как и положено в сказках, рисуется благополучной и счастливой. И вот после домашнего рая с его волшебным миром грез и видений Катерина попадает в обстановку, от которой веет мертвенным холодом и бездушием.

Таким образом, Катерину с полным правом можно назвать национальным русским характером. В образе Катерины воплощаются заветные народные чаяния и надежды. В Катерине торжествует жизнелюбие русского наро-

да, широта и красота души, свободолюбие и непокорность самодурству представителей «темного царства». В ее образе наиболее сильно сказался протест против аскетичной, домостроевской культуры. Раскрытие образа главной героини с помощью народной поэзии еще больше подчеркивает ее связь с национальной культурой.

Этот материал может быть сообщен учителем в ходе урока или быть представленным в форме доклада одного из учеников, а все остальные учащиеся находят подтверждение словам учителя или докладчика в тексте. В качестве дополнительного задания можно предложить темы для индивидуальных исследований:

«Использование фольклорной символики в драме»,

«Русская лирическая песня и ее использование в «Грозе»,

«Жанры устного народного творчества в драме «Гроза»

«Жанр городского романа в пьесе «Бесприданница» и т.д.

Итак, изучение особенностей использования устного народного творчества в творчестве А.Н. Островского на уроках литературы в 10 классе в качестве дополнительного материала для индивидуальных и групповых заданий исследовательского характера повышает интерес учащихся к произведениям драматурга, позволяет школьникам овладевать навыками исследовательской работы, формировать умение сопоставлять разные литературные и фольклорные жанры, делать выводы и обобщения. В результате такого подхода активизируются знания, полученные еще в младших классах. Исследование фольклоризма писателей способствует развитию у ребят умения интегрировать полученные знания в самостоятельной творческой работе, способствуют развитию навыков углубленного осмысления литературного произведения. В связи с этим изучение проблемы фольклоризма русских писателей на уроках литературы в старших классах является важным условием развития у школьников познавательной самостоятельности.

¹⁰ Лоциц Ю. Гончаров. М., 1986. С. 35.

ИДЕТ УРОК...

О.В. Банникова

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГОСТИНАЯ: ОПЫТ ПРОВЕДЕНИЯ УРОКА ПО АНАЛИЗУ «СТИХОТВОРЕНИЙ В ПРОЗЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА

В настоящий момент перед школой стоит задача — развивать учащихся во всех отношениях. Этой цели служат нетрадиционные формы уроков, то есть поиск новых форм обучения, направленных на придание учебно-воспитательному процессу большей гибкости, оперативности, освобождающих его от штампов. Появление нетрадиционных форм обучения связано сегодня с идеей децентрализации функций преподавателя (то есть частичную передачу школьникам учительских функций: планирование, управление, анализ). Большое разнообразие нестандартных уроков основано на совместной деятельности учителя и учащихся, на поиске, на эксперименте по обработке новых приемов с целью активизации обучения, повышения эффективности учебно-воспитательного процесса. Нетрадиционный урок рассчитан на совместное взаимообогащение работы преподавателя и ученика. От традиционного урока его отличает: изменение временных рамок, место проведения, использование внепрограммного материала, создание эмоционального подъема учащихся, ситуации успеха, самоанализ и взаимоанализ деятельности в период подготовки к уроку, на уроке и после его проведения, обязательное создание «временной инициативной группы» из учащихся, готовящих урок, помогающих преподавателю.

К нетрадиционным формам урока мы относим урок-исследование, (название носит условный характер), на котором школьники под руководством учителя приобретают навыки анализа художественного текста.

Покажем особенности названного урока на примере темы: «Россия и ее народ в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева», но урок называется дополнительно по месту проведения «В литературной гостиной»

Учитель, подготавливая учащихся к данному типу урока, должен проанализировать для себя, как выбран объект для анализа школьниками, насколько обстановка будет

способствовать успешному достижению поставленной цели обучения, как нацелены и организованы учащиеся. Очень важно, чтобы дети полностью пытались реализовать свои творческие возможности в подготовке к уроку, поэтому о его проведении учащиеся предупреждаются учителем за 1-2 недели, читают «Стихотворения в прозе», продумывают оформление «Литературной гостиной».

Класс делится на группы, одна из которых занимается украшением гостиной (подбираются иллюстрации, где жил и творил И.С. Тургенев, портрет писателя, на столах свечи, ведущие одежды под стиль девятнадцатого века).

Вторая группа подбирает подходящую музыку к уроку, которая поможет школьникам пропустить творения И.С. Тургенева через свою душу, окунуться в мир его воспоминаний, размышлений.

Хозяевам (то есть ведущим) литературной гостиной предоставляется вступительное слово, урок открывается словами, сказанными когда-то П. Анненковым: «...что за гуманность, что за теплое слово, при простоте и радужных красках, что за грусть, покорность судьбе и радость за человеческое существование». (Звучит романс на стихотворение И.С. Тургенева «В дороге»).

«В дороге» — это раннее творение, плод юношеского увлечения романтизмом. Лирический дар И.С. Тургенев проявил на самом закате творческой жизни, поэтому романс «В дороге» сменяет тихое звучание музыки «Времена года» П.И. Чайковского (фрагмент «Осень»).

Ведущие знакомят класс с историей создания «Стихотворений в прозе». После вступительного слова начинается исследование тематики. Учащиеся выразительно читают выбранные ими произведения и определяют аспекты темы. Звучат следующие стихотворения: («Деревня», «Порог», «Нищий», «Лазурное царство», «Маша...»). Школьники убеждаются, что аспекты темы в стихотворениях очень разнообразны. И.С. Тургенев пишет о России, ее народе, о русской природе, о человеке и его отношении к миру, к людям, к жизни.

Далее класс ищет ответ на вопрос: «Какой видит писатель Россию?» и приходит к выводу, что Родина прекрасна, широки ее просторы, красивый мир природы. Например: «Последний день

Ольга Валентиновна Банникова — учитель русского языка и литературы МОУ № 35 г. Челябинска, аспирант кафедры педагогики Челябинского государственного университета.

июня месяца, на тысячу верст — кругом Россия — родной край...», «Чудилось мне, что я нахожусь где-то в России, в глуши, в простом деревенском доме...»¹ (1, 519).

Используя осязательные, обонятельные, слуховые, зрительные образы, Тургенев знакомит читателя со своей Родиной: «Жаворонки звенят, воркуют зобастые голуби, молча реют ласточки, лошади фыркают и жуют...» или «И дымком — то пахнет, и травой — и дегтем маленько — и маленько кожей...» или «Глубокий, но пологий овраг, по бокам в несколько рядов головастые, книзу исщепленные ракиты...»²

Следующее направление поиска — каким видит И.С. Тургенев народ, населяющий Россию. Школьники обращают внимание на портретные характеристики, к которым прибегает писатель, например: «Русокудрые парни, в чисто низко подпоясанных рубашках, в тяжелых сапогах с оторочкой, перекидываются бойкими словами... Передо мной стоит старуха хозяйка в новой клетчатой поневе, в новых котлах..., но приветливо улыбаются старческие глаза, улыбается все морщинистое лицо. Чай, седьмой десяток доживает старушка..., а и теперь еще видать: красавица была в свое время!»³

После проделанной работы уместно предложить учащимся подумать, какую проблему решает И.С. Тургенев, описывая различных представителей русского народа. Размышляя, школьники в коллективном поиске приходят к выводу, что писателю важно подчеркнуть щедрость и красоту души русского человека. В качестве примера звучат стихотворения: «Порог»: «— Ты готова на жертву? ...На безымянную жертву? Ты погибнешь — и никто... никто не будет даже знать, чью память почтить! ...- Мне не нужно ни благодарности, ни сожаления. Мне не нужно имени »⁴; «Два богача»: «Возьмем мы Катьку, — говорила баба, — последние наши гроши на нее пойдут, — не на что будет соли добыть, похлебку посолить... — А мы ее... и не соленую, — ответил мужик, ее муж. Далеко Ротшильду до этого мужика!»⁵. Говоря о стихотворении «Нищий», десятиклассники обращают внимание на прием контраста, который использует автор: «Меня остановил нищий, дряхлый старик, Воспаленные, слезливые глаза, посинелые губы, шершавые лохмотья, нечистые раны... Он протягивал мне красную, опухшую руку, он стонал, он мычал о помощи...», «...Я крепко пожал эту

грязную, трепетную руку... — Не взыщи, брат, нет у меня ничего, брат. — Что же, — прошамкал он, — и на том спасибо. Это тоже подаяние, брат»⁶. Злая судьба повернулась спиной к нищему, но перед нами человек большой души, доброта не умерла, она продолжает жить. Слово «брат» звучит как нечто теплое и родное, и прохожий, и тот, кто просит подаяние, бедны, но у каждого сердце способно любить и чувствовать. В стихотворении «Маша» школьников поражает сила любви, которую не одолела даже холодная смерть. Парень лет двадцати потерял свою любимую Машу, с тех прошло восемь месяцев, а сердце продолжает кровоточить: так огромна и чиста была эта любовь, что невозможно и трудно жить дальше: «ненасытная, говорю, утроба!.. Сожрала ты ее... Сожри ж и меня! Ах, Маша!»⁷. Извозчик беден, о чем можно судить по его «рваному армячишке», но перед нами человек, способный любить, а значит, у него есть сердце, душа, которые полны любви к ушедшему из жизни человеку.

Чтение и размышление по поводу прочитанного приводят к выводу, что представители народа духовно богатые люди, а «хозяева жизни» выглядят нищими в сравнении с ними. Для музыкальной заставки используем на этом этапе мелодию «Позови меня тихо по имени».

Очень важным моментом является освоение художественной формы, учитель напоминает школьникам, что «самое гениальное произведение умрет, если не будет облечено в красивую, да, красивую, форму» (И.С. Тургенев).

Разговор об эстетической форме «Стихотворений в прозе» начинаем с вопроса о жанре, характеризующимся следующими признаками: сложным лирическим сюжетом, пейзажем, как средством, отражающим переживания, настроение человека, малым количеством действующих лиц, особым значением детали, в том числе и психологической.

Жанр определяет композицию произведения. На данном этапе работы мы включаем в беседу слово учителя, который напоминает, что термин «compositia» означает построение, расположение и взаимосвязь всех частей, образов, эпизодов, сцен произведения. Отличительные черты композиции отдельных миниатюр таковы: афористичность концовки, кольцевая композиция, антитеза, развернутое сравнение (реже).

В качестве примера можно привести стихотворение «Деревня», где писатель не перестает восхищаться красотами России, растянувшейся «на тысячу верст». Произведение имеет сложный лирический сюжет, с самых первых строк автор описывает деревенскую жизнь. Пейзажные зарис-

¹ Тургенев И.С. Дым. Новь. Вешние воды. Стихотворения в прозе / Вст. ст. и примеч. А. Чичерина М., 1981. С. 519.

² Там же. С. 519.

³ Там же. С. 520.

⁴ Там же. С. 539.

⁵ Там же. С. 545.

⁶ Там же. С. 524.

⁷ Там же. С. 528.

совки отражают настроение человека, на душе спокойствие, удовлетворение, легкость. Что еще нужно для счастья городскому человеку? Он в русской деревне, дышит свежим воздухом, сеном, аромат которого разносится повсюду: «Я лежу у самого края оврага на разостланной попоне, кругом целые вороха только что скошенного, до истомы душистого сена...»⁸ Все творение строится на описании русского края, диалог практически отсутствует, лишь в последних строках мы слышим голос кучера, восхищающегося овсом: «Ай да овес!» Деревенская жизнь не может оставить равнодушным городского человека, на лоне природы каждый способен размышлять, отдыхать, наслаждаться жизнью. В данном случае учитель выступает как один из участников «Литературной гостиной», делится своими впечатлениями.

После его выступления учащиеся высказываются по поводу сюжета и композиции выбранных ими стихотворений. Затем класс переходит к обсуждению внесюжетных элементов: пейзажа, портрета, интерьера.

Анализируя тему «Россия и ее народ в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева», учитель обращает внимание школьников на особенности языка стихотворений. Важно исследовать каждую фразу, слово, главная особенность — выразительность, задушевное звучание слова. Характерно обращение к разговорному языку, к поэтическому, литературно-книжному, к просторечиям.

Характеризуются и изобразительно-выразительные средства, по очереди учащиеся приводят цитаты, находят эпитеты, сравнения, определяя их функцию, обращают внимание на обращения, риторические вопросы, восклицания.

На заключительном этапе школьники вместе с учителем делают вывод, что тема России и ее народа занимает не последнее место в творчестве И.С. Тургенева. Мастер художественного слова искусно показывает красоты, широты России и ее народ, используя внесюжетные элементы (пейзаж, портрет, интерьер).

Занятие завершают ведущие литературной гостиной, которые упоминают об оценке «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева в литературе. Они появились в период явного затухания поэтического творчества и содействовали развитию русской поэзии (стихотворения в прозе писали Короленко, Горький, Бунин...).

На фоне музыки Джеймса Ласта «Одинокий пастух» звучат слова самого И.С. Тургене-

ва: «Добрый мой читатель, не пробегай этих стихотворений сподряд: тебе, вероятно, скучно станет — и книга вывалится у тебя из рук. Но читай их враздробь: сегодня одно, завтра другое, — и которое-нибудь из них, может быть, заронит тебе что-нибудь в душу».

Как видно из вышесказанного, на данном занятии используется фронтальная форма учебной работы, которая дает возможность учителю включать большую часть класса в активную учебную деятельность, организовывать работу всего коллектива. Групповая форма дает возможность выбора учащимся реализовать себя в той или иной деятельности при подготовке урока и на этапе его проведения. Индивидуальная форма является хорошим средством организации деятельности сознательных учеников, которые с удовольствием выполняют задание без помощи учителя, мобилизуя для этого талант и умственные силы. Индивидуализированная форма работы предоставляет большие возможности для самостоятельной деятельности школьников, учитель наблюдает и контролирует работу, оказывает помощь тем, кто испытывает затруднения.

Чтобы правильно выбрать соответствующие формы учебной работы, учитель должен определить их реальные возможности в достижении целей обучения: проанализировать, какие условия создает та или иная форма для успешного усвоения всеми школьниками знаний, овладения умениями и навыками, формирования личности ученика, его развития.

На предлагаемом нами уроке фронтальная и групповая работа носит одновременно индивидуальный характер и потому является мощным средством самореализации личности каждого.

Литература:

Шимаренкова Г.Я. Уроки литературы в десятом классе (практические разработки). Челябинск, 1999. С. 33-68.

⁸ *Тургенев И.С.* Дым. Новь. Вешние воды. Стихотворения в прозе / Вст. ст. и примеч. А. Чичерина М., 1981. С. 520.

С.И. Ермоленко

«ГОЛОВЛЕВО — ЭТО САМА СМЕРТЬ...»

(ОБРАЗ «ДВОРЯНСКОГО ГНЕЗДА»

В РОМАНЕ М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»)

(СТАТЬЯ ВТОРАЯ)¹

Тема исторических судеб «дворянских гнезд» — одна из сквозных в русской классической литературе. Образ «дворянского гнезда», становясь то элементом, нередко весьма существенным, художественного мира произведения («Обломов» Гончарова), то его идейно-композиционным центром («Дворянское гнездо» Тургенева), наполняется различным содержанием и смыслом в творчестве разных писателей от Пушкина («Евгений Онегин») до Чехова («Вишневый сад»).

Учителю важно учитывать уже имеющиеся у школьников знания к моменту изучения романа «Господа Головлевы» и, опираясь на них в процессе работы над произведением, подчеркивать своеобразие щедринской интерпретации одного из традиционных образов русской литературы. Обобщая известное учащимся, учитель должен пояснить в начале урока, что образ «дворянского гнезда» многосоставен по своей структуре: он включает в себя, во-первых, изображение семьи, быта, уклада ее жизни, семейных традиций, особой дворянской культуры отношений, основанных на духовно-нравственных ценностях, десятилетиями, веками, может быть, вырабатывавшихся в этих «гнездах» (отсутствие такой внутрисемейной культуры отношений воспринимается читателем как отступление от этической нормы, нарушение ее). Во-вторых, непременным составляющим этого образа является описание родового дома, переходящего от отцов к детям, от детей — к внукам, — собственно «гнезда» как материализованного, вещественного выражения связи между поколениями, символа прочности, защищенности, жизненной укорененности, надежной пристани в бушующем море жизни. Наконец, «дворянское гнездо» — еще и усадьба, включающая в себя двор, хозяйственные постройки и, конечно, парк, сад с тенистыми аллеями, укромными беседками, где назначают свидания и объясняются в любви, мечтают о будущем и думают о смысле жизни. Очевидно, что именно описания природы вносят в произведение то поэтическое нача-

ло, которое неизменно связывается в сознании читателя, воспитанного на русской классике, с миром дворянской усадьбы.

Учащиеся без труда увидят, что в «Господах Головлевых» нет и тени былой поэзии «дворянских гнезд». Пересматривая традиционные принципы изображения дворянства, отрицая сами основы его жизни, Салтыков-Щедрин посвоему трактует тему «дворянских гнезд». Известен его более чем критический отзыв о романе Гончарова «Обломов»: «Бесспорно, что «Сон» — необыкновенная вещь... зато все остальное что за хлам!». Отдавая должное «блестящим типам», созданным Тургеневым (Рудину, Лаврецкому), восхищаясь «светлой поэзией, разлитой в каждом звуке» романа «Дворянское гнездо», Салтыков-Щедрин все же полагал, что в реальной жизни очень мало «приятного элемента изящества»: «Надо быть вдали от гадостей этой жизни, чтобы достойно воспеть их...». Салтыков-Щедрин сосредоточивает внимание не на культурно-исторической роли родовых «гнезд», как, например, Тургенев, Толстой, а на изображении распада дворянской семьи — «той мелкой дворянской сошки, которая... сначала ютилась, под защитой крепостного права... а ныне, уже без всякой защиты, доживает свой век в разрушающихся усадьбах». Не материальная, экономическая сторона гибели «дворянских гнезд» интересует Салтыкова-Щедрина. Ему важно показать, как в этих «тихих» «усадьбах», «рассеянных по лицу земли русской», крепостное право калечило поколение за поколением, преданные праздному безделью, живущие «без связи с общей жизнью», без руководящей цели, как попирались нравственные принципы, как оскудевала и уродовалась личность, лишенная каких бы то ни было духовных интересов. В ходе изучения «Господ Головлевых» учащиеся придут к выводу, что и в своем социально-психологическом романе Салтыков-Щедрин остается сатириком.

Предваряя работу над текстом романа, обратим внимание учащихся на многозначность смысла его заглавия, точнее — слово «господин». Предложим учащимся поработать с толковыми словарями²: пусть они выделяют те значения слова «господин», которые соответствуют заглавию романа. Во-первых, учащиеся увидят, что оно указывает на социальный статус глав-

¹ О месте урока, посвященного образу «дворянского гнезда» в «Господах Головлевых», в предложенной нами системе уроков по изучению романа Салтыкова-Щедрина в школе см.: Ермоленко С.И., Радыгина Е.Г. Своеобразие психологизма М.Е. Салтыкова-Щедрина... (статья первая) // Филологический класс. 1999. № 4. С. 81-94.

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

² См.: Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1989. С. 385-386; Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М., 2000. С. 141.

ных героев романа: они «господа» — помещики, дворяне (тем самым автор акцентирует важность социального аспекта изображения). Во вторых, заглавие предполагает наличие в романе этического плана, связанного с показом моральной зависимости одних, находящихся в подчинении, от других — «господ», наделенных властью, присвоивших себе право решать судьбы зависящих от них людей (этот аспект шире социального, ибо уже не укладывается в рамки изображения отношений «господа — крепостные», «господа — рабы»). И, наконец, заглавие скрывает в себе авторскую насмешку, поскольку в произведении иронически актуализируется еще одно значение слова «господа» — «хозяева жизни» («господин положения», «господин своей судьбы», «своему слову господин», «сам себе господин»). Именно господами, хозяевами своей жизни герои романа постепенно перестают быть. Лишенные малейшего позова к труду, они заняты только одним: как бы отхватить «кусочек» побольше да пожирнее, обобрав, обманув ближнего своего. Захваченные одной всепоглощающей страстью — «жаждой стяжания», эти «господа», которым неведомы самые обычные, нормальные родственные, человеческие чувства, и не замечают даже, как рушится головлевская «твердыня», как почва уходит у них из-под ног. Печальное прозрение, когда героям (каждому отдельно — в одиночестве, в предсмертной тоске) открывается истинное положение вещей, оказывается слишком запоздалым, когда уже ничего нельзя изменить («Где... все?»). «Вот тут, в этом самом Головлеве, было когда-то целое человечье гнездо — каким образом случилось, что и пера не осталось от этого гнезда?». К ответу на поставленный автором горький вопрос учащиеся идут постепенно, знакомясь с хроникой головлевского рода, охватывающей более полувека (включая предысторию романа). Перед читателем проходят три поколения этого рода — отцы, дети и внуки.

Действие романа начинается в переломный момент жизни головлевского семейства, когда «эпопея» «фанатической погони за благоприобретением», главным действующим лицом которой являлась Арина Петровна (то, что мы назвали предысторией), сменяется хроникой головлевских «умертвий» — историей разрушения семьи, «настоящей душой» которого становится Иудушка Головлев. В «эпопее» «благоприобретения» в полной мере раскрывается образ Арины Петровны как натуры деятельной, все силы и все внимание устремившей «исключительно на один предмет: на округление головлевского имени». «С изумительным терпением и зоркостью подкарауливала она дальние и ближние деревни, разузнавала по секрету об отношениях их владельцев к опекуному совету и всегда как снег на голову являлась на аукционах». К родовой усадьбе Головлевых да маленьким «де-

ревнюшкам», разбросанным то там, то сям (все-го-то «душ с полтора ста набралось!»), Арина Петровна неутомимыми трудами своими на ниве «жизнестроительства» постепенно присоединила Дубровино, Погорелку, Нагловку, Терпенково, «дальнюю вотчину», центром которой было «значительное торговое село» с «большим числом трактиров». Не без основания Антон Васильев, бурмистр «вотчины», любил за чайком в трактире хвастаться «всемогуществом своей барыни». Удесятерив «в течение сорока лет супружеской жизни» состояние семейства, Арина Петровна сделала Головлевых владельцами — «шутка сказать — четырех тысяч душ!» Чем-то вроде несокрушимой крепости кажется в начале романа головлевская семья. И она действительно остается такой до тех пор, пока Арина Петровна, «привыкшая жить на всей своей воле», распоряжается в ней так же полновластно, как и в многочисленных головлевских «вотчинах».

Готовясь к уроку, учащиеся выделяют в романе детали и эпизоды, характеризующие «головлевские порядки». Задача учителя на уроке — систематизировать наблюдения учащихся над текстом, чтобы сложилась целостная картина жизни обитателей головлевского «гнезда».

Быт и нравы Головлевых сформировались еще в дореформенные времена. Уж так было истари заведено, что гнев барыни повергал в ужас прислугу: в доме все вдруг смолкало («все умерло»), «горничные ходили на цыпочках; ключница Акулина совалась как помешанная». Ни в чем не повинный «обстоятельный» мужик Иван Михайлыч, проживающий в Москве «по паспорту» и исправно плативший оброк, мог подвергнуться по приказу Арины Петровны самому суровому наказанию («сейчас же в рекрутское присутствие и лоб забрить») только за то, что он пожалел непутевого барина Степку-балбеса и «поопасился» сообщить барыне о поведении «недостойного» сына.

И «на исходе» крепостного права и после его отмены Головлевы продолжали жить по тем же, казалось, раз и навсегда установленным порядкам. Представление о «головлевских порядках» дополняют глухие семейные воспоминания, хранящиеся в памяти домочадцев, о «дяденьке» Михаиле Петровиче, принадлежавшем к числу «постылых», которого «дедушка Петр Иванович заточил к дочери в Головлево, где он жил в людской и ел из одной чашки с собакой Трезоркой», о «тетеньке» Вере Михайловне, которая «из милости жила в головлевской усадьбе... и умерла «от умеренности», потому что Арина Петровна корила ее каждым куском, съедаемым за обедом, и каждым поленом дров, употребляемым для отопления ее комнаты» (эти «подробности», о которых читатель узнает в начале романа, как бы предвосхищают судьбы также «постылых» детей и внуков уже самой

Арины Петровны — Степки, Аннушки, «сироток» Анниньки и Любиньки).

Учащиеся несомненно заметят, что главный интерес Головлевых был связан с заботой о материальном благополучии. Мотив помещичьего достатка, изобилия, по-разному варьируясь в романе, сопровождает образ головлевского «гнезда». «Лето-припасуха приближалось к концу, шло варенье, соленье, приготовление впрок; отовсюду стекались запасы на зиму, из всех вотчин привозилась натуральная повинность: сушеные грибы, ягоды, яйца, овощи и проч.». Страсть к «припасанию» объединяет всех Головлевых. Даже подвергнутый семейному остракизму «опальный» Степка-балбес и тот чувствовал свою причастность к этому почти священному процессу. С каким-то «лихорадочным нетерпением» следил он, «как разгружались подводы, приносились с усадьбы банки, бочонки, кадушки, как все это сортировалось и, наконец, исчезало в зияющей бездне погребов и кладовых». Масштабы головлевского «припасания» поистине грандиозны: если уж ловятся караси, то непременно «в пол-аршина», если собираются рыжики, то обязательно «две телеги» («вот, брат, такие рыжики!» — «в восхищении» сообщает земскому Степка-балбес). «Полным-полнехонькие» «кладовые и амбары» — символ семейного благополучия, по-головлевски. Роман изобилует диалогами на кулинарные темы. Ничто не вызывает у Головлевых такого энтузиазма и одушевления, как разговоры о «рыбке соленькой», «капустке», «вишнях, сочных и крупных», «супце» с «гусиным потрохом», «рыжичках в сметане», «соченьках».

Свойственная Головлевым скупость при гастрономическом изобилии, постоянное стремление учсть каждый съедаемый домочадцами «кусоч» («Давно ли, кажется, новую кадку с огурцами начали, а уж...») делают «припасание» едва ли не самоцелью в их жизни. Вследствие этого положительный в своей основе процесс накопления благ земных при головлевской «умеренности» их потребления превращается в свою противоположность: в кладовых и амбарах головлевской усадьбы «немало было... порченного материала, к которому приступить нельзя было ради гнилого запаха». «Хозяйственная система», заведенная Ариной Петровной, вызвала критику даже со стороны Степки-балбеса: «Сколько, брат, она добра перегноила — страсть! <...> Разве это дело, разве расчет таким образом хозяйство вести! Свежего запаса пропасть, а она и не прикоснется к нему, покуда всей старой гнили не приест». Порченные продукты впрочем немедленно находили применение в Головлеве: «Огурчики-то еще хороши, только сверху немножко поослизли, припахивают, — ну, да уж пусть дворовые полакомятся», — говорила Арина Петровна, приказывая оставить то ту, то другую кадку».

«Поослизлые» «сверху» и «припахивающие» «огурчики» вызывают в памяти знаменитый плюшкинский «сухарь из кулича» (готовясь к уроку, учащиеся перечитывают 6 главу «Мертвых душ» Н.В. Гоголя): «сухарь-то сверху, чай, поиспортился, — отдает распоряжение Мавре Плюшкин, — так пусть соскоблит его ножом да крох не бросает, а снесет в курятник». Салтыков-Щедрин несомненно учитывал художественный опыт Гоголя. «Тень» Плюшкина возникает в сценах романа, посвященных описанию головлевского «припасания». Аналогия с «Мертвыми душами» здесь очевидна. У Плюшкина точно так же, как в головлевской усадьбе, целая «гибель» вещей, производимых, приносимых, привозимых, — все «сваливалось в кладовой» и с течением времени «становилось гниль и прореха».

Зададим учащимся вопрос: есть ли различие между Гоголем и Салтыковым-Щедриным в понимании изображаемого явления? Проводя сопоставительный анализ главы 6 «Мертвых душ» и главы 1 «Господ Головлевых», ведем учащихся к следующему выводу: Гоголь, первым в русской литературе сказавший о губительности «дикого безумия накопления» (Г.А. Гуковский), превращающего личность в «прореху на человечестве», показал его в крайнем выражении, логической завершенности. При этом Гоголь все же полагал, что тип Плюшкина — «явление», редко встречающееся «на Руси, где все любит скорее развернуться, нежели съежиться». Щедрин же, рассматривая безумие «припасания» как закономерное следствие бездуховности, «жажды стяжания», которой в разной степени одержимы все Головлевы, подчеркивает его массовидность, распространенность, указывая на его опасность там, где она еще не вполне очевидна.

Запах «гнили», разложения, сгущающийся по мере действия «в воздухе» романа Салтыкова-Щедрина, становится предвестником гибели, разрушения. Еще пока по-прежнему «гнездо», свитое неутомимой и деятельной Ариной Петровной, смотрится непрístupной твердыней, способной выдержать натиск пореформенного времени. И все же какое-то смутное, еще не вполне осознаваемое ощущение непрочности, относительности нынешнего благополучия нет-нет да и возникает у головлевских обитателей, побуждая их постоянно сравнивать теперешнюю жизнь с прежней, в которой это самое благополучие казалось таким прочным, почти вечным. «Говорили обо всем: о том, какие прежде бывали урожаи и какие нынче бывают; о том, как прежде жвали помещики и как нынче живут; о том, что соль, что ли, прежде лучше была, а только нет нынче прежнего огурца».

Так возникает в романе мифологема «благословенных времен», когда и «огурец» «настоящий» был, и «дыни» в Горюшкине (тогда

еще принадлежавшем Головлевым) разводились необыкновенные («По двадцать фунтов весу - вот какие дыни!»), «и караси и фрукты — все тогда крупной было». Головлевы с удовольствием погружаются в воспоминания, смакуя детали и подробности прежней жизни. Ностальгическое «Я помню...», то и дело срывающееся с губ Головлевых, — не свидетельство их исторической памяти. Общими усилиями Головлевы создают не что иное, как миф, воплощающий их представление о «настоящей» жизни, синонимом которой является сытое довольство, помещичье изобилие. И хотя по-прежнему погреба и кладовые ломятся от всевозможных «припасов», Головлевы с почти фанатическим упорством цепляются за мифическое ускользящее «прежде», когда «живали помещики» не так, «как нынче живут», осознавая, что они все дальше и дальше удаляются от этих «благословенных времен». Теперь все не так: «то рыжичков...не родилось», «то индюшки, по нынешним вольным временам, переколели», «то огурчики от дождей вышли с пятнышками». «Корявые» да «с пятнышками» «огурчики» символизируют не только начавшееся расстройство заведенной Ариной Петровной хозяйственной системы, но и загнивание, порчу самих жизненных основ головлевской семьи, у которой нет будущего.

Автор ведет напряженный отсчет событий головлевской хроники: «в течение сорока лет супружеской жизни...»; «прошло больше десяти лет с тех пор...»; «прошло лет пять со времени переселения Арины Петровны в Погорелку...»; «за несколько месяцев тому назад»; «но вот, наконец, и октябрь на дворе»; «в декабре того же года»; «наступил май...»; «ноябрь в исходе...»; «на другой день после отъезда Петеньки...»; «утро; бьет одиннадцать...»; «вечером в тот же день...» и т.д. Чем ближе к финалу романа, тем все более замедленным становится течение времени. Сначала оно измеряется годами, затем — месяцами, потом — часами. И, наконец, время как будто совсем останавливается для героев. Они словно бы перестают ощущать его движение. Не случайно окажется забытым день 23 ноября (редкий случай в романе, когда называется точная дата) — день смерти старшего сына Иудушки Владимира, знаменательный еще и тем, что он станет началом нового «умертвия» в головлевском роде. Жизнь Головлевых постепенно превращается в «ряд вялых, безобразных дней, один за другим утопающих в серой, зияющей бездне времени».

Меняется и художественное пространство романа. В предыстории оно включает в себя Москву (где делала «свои первые шаги на арене благоприобретения» Арина Петровна, где учились ее сын Степан — в гимназии, потом в университете, внучки-«сиротки» — в институте для «благородных девиц»), Петербург (где служили в «департаментах и канцеляриях» Степка и

Порфирий, а также Павел — «по военной части»), Харьков (до которого «дошел» со своим ополчением Степка-балбес, позднее там же «поступят на сцену» Аннинька и Любинька). Кочевая жизнь провинциальных актрис, которую ведут внучки Арины Петровны, еще больше расширяет «географию» романа: ярмарки в разных российских городах, Ромны, Изюм, Кременчуг, Кречетов, губернский город Самоваров, где так печально закончилась «артистическая карьера» «девиц» «Погорельской-1» и «Погорельской-2».

По мере прекращения связей с внешним миром все более ограниченным становится жизненное пространство Головлевых. Оно замыкается в пределах тесного усадебного мирка, продолжая все более и более сужаться и внутри его: дом, столовая и, наконец, (для Иудушки) — кабинет с плотно запертыми дверями и окнами, опущенными шторами («чтоб не слышать», «чтоб не видеть»). Герой, агонизируя, постепенно погружается в свой фантастический мир призраков, отгородившись от реального мира. Какая-то тревожная тень накрывает «гнездо» Головлевых, что-то «выморочное» чувствуется в нем.

Запахом «отчуждения, выморочности» пропитан и сам оплот головлевского «гнезда» — барский дом, холодный, неприятный. В нем никогда не слышится смех, не звучат детские голоса, не играет молодая жизнь. Даже по утрам в доме «не видно... никакого движения» («Везде было пустынно...»). Лишь «отдаленное хлопанье дверьми», «дробное отбивание поварских ножей» да стук перемываемой посуды говорят о присутствии в нем людей. Особенно мрачными, угрюмыми выглядят головлевские «хоромы», когда «потухают мерцания серого зимнего дня» и постепенно «меркнет окрестность». Тогда весь «громоздкий» дом «с длинной анфиладой парадных комнат» окунается в «непроницаемую мглу». «Из всех углов так и ползет тишина. Тишина мертвая, наполняющая существо суеверною, саднящей тоской». Мотив тишины («загадочной», «невозмутимой», «безнадежной», «мертвой») настойчиво повторяется в романе при описании головлевского «гнезда», являясь вариацией мотива «умертвия»: «Как будто и старый головлевский дом, и все живущие в нем — все разом собралось умереть».

В поэме «Мертвые души» Гоголь «освежил» «печальную» усадьбу Плюшкина изображением «старого, обширного» сада, «заросшего и заглохшего», живописного «в своем опустении»: в нем «все было хорошо... как бывает только тогда, когда... по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа... и даст чудную теплоту всему, что создано в хладе размеренной чистоты и опрятности». Бессмысленно разрушительному плюшкинскому началу Гоголь

противопоставляет творческую, созидательную силу природы.

В «Господах Головлевых» изображение дворянской усадьбы не оживлено даже описанием сада. О фруктовом саде, «раскинутом против главного фасада господского дома», только упоминается, да и то лишь с экономической точки зрения — «плодовый сад». Природа в Щедринском романе не только не источает «чудную теплоту», она совершенно лишена какой бы то ни было жизненной силы. Возникает вопрос, почему Салтыков-Щедрин настойчиво вводит в роман описания природы (нет ни одной главы, в которой не было бы развернутого пейзажа или хотя бы краткой пейзажной зарисовки, порой писатель дает и то и другое), показывая ее в разные времена года, в разных состояниях. Необходимо понять, каковы функции этих описаний.

Учащиеся уже имеют представление о том, что пейзаж в произведении может выполнять различные функции в зависимости от того, относится ли он к зоне автора или к зоне героя. В первом случае, как правило, мы имеем дело с сюжетно-композиционной (обрисовка фона, места действия, «предварение» каких-то важнейших событий) или с идейно-композиционной функцией пейзажа (тогда он обычно становится опосредованной, косвенной формой выражения авторской позиции); во втором — с психологической (возникает явление психологического параллелизма, «основанного на контрастном сопоставлении или уподоблении внутреннего состояния человека жизни природы»³). Иногда пейзаж может выполнять сразу несколько функций. Тогда мы выделяем основную функцию пейзажа и дополнительную, факультативную.

Работа над пейзажем должна стать важной составной частью урока. Готовясь к нему, учащиеся внимательно читают описания природы в главах и думают над вопросами:

1. В какой момент повествования возникает пейзаж, каким событиям (поворотным моментам в судьбах героев) он предшествует?

2. В чем восприятию дается пейзаж (относится ли он к зоне автора или к зоне героя)?

3. Какие художественные приемы использует автор, рисуя картины природы? (Обратить внимание на цветовую палитру, звуки, запахи, которые присутствуют в пейзаже.)

4. Какое настроение стремится вызвать в читателе автор той или иной картиной природы? Каков характер каждого из пейзажей?

5. Какова, по вашему мнению, роль пейзажа (в каждом конкретном случае) в тексте главы, романа?

Учащиеся, выполняя домашнее задание, готовятся, таким образом, к работе над текстом романа на уроке.

Первый пейзаж, который возникает в романе (глава «Семейный суд»), резко отличается от всех последующих: «Время стоит еще раннее, шестой час в начале; золотистый утренний туман вьется над проселком, едва пропуская лучи только что показавшегося на горизонте солнца; трава блестит; воздух напоен запахами ели, грибов и ягод; дорога идет зигзагами по низменности, в которой кишат бесчисленные стада птиц». Салтыков-Щедрин, любивший Россию «до боли сердечной», поэтически воссоздает неброскую красоту родной природы. Все: свежесть утра, гомон и щебет птиц, пробудившихся ото сна, густой, настоянный на летнем разнотравье аромат, «молодая лесная поросль» — говорит о жизни и полноте бытия, ласкает взор и радует душу. Но Степан Владимырьч, идущий по проселочной дороге в Головлево, «ничего не замечает» — ни запахов, ни звуков, ни красок природы. «Одна мысль до краев переполняет все его существо: еще три-четыре часа — и дальше идти уже некуда».

Картина летнего утра в лесу — единственный «островок» жизни в романе и единственный пейзаж, данный вне границ головлевской усадьбы. «Межевой столб» «близ дороги» становится неким символическим знаком, отделяющим живую жизнь от головлевской «выморочности». Не случайно именно с «погоста» начинаются головлевские владения, вступая в пределы которых Степан Владимырьч окончательно утрачивает остатки прежней «бодрости». Сразу же меняется и характер пейзажа: солнце теперь уже не греет землю, радостно пробуждающуюся ото сна, а «беспощадно» палит ее. Вокруг, на всю неоглядную ширь, «бесконечные головлевские поля», в которые вглядывается Степан Владимырьч, бледнея «все больше и больше», чувствуя, «что его начинает знобить»: вот она — «постылая земля, которая родила его постылым, вскормила постылым, выпустила постылым на все четыре стороны и теперь, постылого же, вновь принимает... в свое лоно».

С «погостом» почти соседствует «барская усадьба», которая «смотрела из-за деревьев так мирно, словно в ней не происходило ничего особенного». Но на Степана Владимырьча «ее вид произвел действие Медузиной головы». «Там чудился ему гроб. «Гроб! гроб! гроб!» — повторял он бессознательно про себя». Салтыков-Щедрин любит играть такого рода контрастами: «погост» — «барская усадьба»; «смотрела так мирно» — «действие Медузиной головы»⁴. Сталкивая взаимоисключающие понятия и явления, писатель вскрывает обманность, ложность первоначального поверхностного воспри-

³ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 272.

⁴ Здесь и далее курсив наш — С.Е.

ятия и ведет читателя к постижению истинного смысла изображаемого.

«Картина трудовой деревенской осени» в главе «Семейный суд» — первое развернутое описание окрестностей головлевской усадьбы и потому особенно значимое в произведении. Здесь задаются характер и тональность «головлевского» пейзажа, определяется его поэтика, которые остаются неизменными на протяжении всего романа. Октябрьский пейзаж предшествует изображению агонии-запоя Степки-балбеса, которому он предается с какой-то мучительно-блаженной, «неудержимой» страстью, ощущая потребность «окунуться в волну забвения» перед тем, как уже окончательно погрузиться в «бесконечную пустоту, мертвую, не откликающуюся ни единым жизненным звуком».

Пейзаж дан как будто бы в восприятии Степана Владимировича. «Безвыходно сидел он у окна в своей комнате и сквозь двойные рамы смотрел на крестьянский поселок...». Позже, рассматривая своеобразие психологизма Салтыкова-Щедрина (5 урок «Умственное и нравственно распутство»), в частности говоря о пейзаже как приеме раскрытия внутреннего мира героя, обобщая наблюдения учащихся над текстом, мы подчеркнем одну важную особенность романа: все его герои лишены «чувства природы», «наличности общения» с ней, если они и наблюдают с тупым равнодушием за жизнью природы и окружающим миром, то непременно из окна, закупоренного «наглухо от вторжения воздуха и света». И уже одно это весьма выразительно их характеризует. Пока же лишь обратим внимание учащихся на выключенность Степки-балбеса из мира природы, от которого отгородился он «двойными рамами». Безусловно, болезненное настроение героя, предчувствующего свой скорый конец («Словно черное облако окутало его с головы до ног...»), накладывает отпечаток на пейзаж. С другой стороны, унылый вид из окна конторы еще больше усугубляет и без того подавленное состояние Степана Владимировича («но достоверно, что серое, вечно слезящееся небо осени давило его»). Состояние героя и состояние природы мрачно гармонируют друг с другом.

В поле зрения Степана Владимировича попадает улица, почерневшая от грязи и ставшая «непроходимой», крестьяне, «проворно» мелькающие вдали «около деревенских гумен», «словно черные точки», «поселок, утонувший в грязи». Затем — «целое месиво грязи», в которое превратилась земля от бесконечных дождей. Учащиеся должны заметить, как постепенно расширяется масштаб изображения: сначала — «улица», потом — «крестьянский поселок» и, наконец, — неоглядное пространство, какое уже не может охватить глаз «из окна», являющее собой однообразно-печальное зрелище. И по мере того, как расширяется масштаб изображе-

ния, автор незаметно «отстраняет» своего героя: «Трудно сказать, какое впечатление производила на Степана Владимировича картина трудовой деревенской осени и даже сознавал ли он в ней страду...». И хотя по-прежнему герой, у которого «не было другого дела, как смотреть в окно», не покидает своего «наблюдательного пункта», следя «час, другой, третий» с каким-то безысходным отчаянием за «грузными массами облаков», инициатива в повествовании переходит к автору. Уже не Степану Владимировичу, а автору видится сквозь «непрерывный ливень дождей» «серое вечно слезящееся небо осени», которое, казалось, «грозит утопить» все живое «в разверзнувшихся хлябях земли».

«Бытовой» «вид из окна» сменяется почти символической картиной, полной скрытого глубокого смысла. Автор настойчиво использует в пейзаже черный цвет, который вытесняет не только все недавние «летние ликующие тоны», но и привычные (воспетые еще Пушкиным) краски осени. Черный цвет не просто повторяется в пейзаже («Вон это облако ... почернее других», «темный фон неба», «темная, почти черная полоса», «черная пелена», «темный фон грязи»), он «разрастается», нагнетается, сгущается. Сначала простая констатация факта — «улица почернела»: у черного цвета здесь обычная изобразительная функция. Затем — «поселок, утонувший в грязи»: предполагаемый черный цвет призван теперь не только изображать, он способствует возникновению того мрачного настроения, которое, сопровождая далее описание «деревенской осени» и психологизируя его, постепенно усиливается по мере увеличения «объема» черного цвета («месиво грязи») и достигает своего максимального выражения в почти апокалиптическом образе «разверзнувшихся хлябей земли» (предельное по «масштабу» и эмоциональной интенсивности использование черного цвета), вызывающем у читателя, знакомого с Библией, ассоциации с всемирным потопом⁵. Так возникает в романе мотив предостережения, грядущего Суда за великое «разращение веков», «чи сердца преданы злу во всякое время». Но не только Степка-балбес, все герои романа, погруженные в житейскую суету, глухи к грозному предостережению, не внемлют пророческим предзнаменованиям.

Отметим, что Салтыков-Щедрин обращается в «картине трудовой деревенской осени» к приему градации («стилистическая фигура... в которой определения группируются в известном порядке — нарастания или ослабления их эмо-

⁵ «И увидел Господь [Бог], что велико разращение человек на земле, и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время... <...> И сказал Господь: истреблю с лица земли человек, которых Я сотворил... ибо Я раскаялся, что создал их. <...> в сей день разверзлись все источники великой бездны, и окна небесные отворились; и лился на землю дождь сорок дней и сорок ночей. <...> И лишилась жизни всякая плоть, движущаяся по земле... все, что имело дыхание духа жизни в ноздрях своих на суше, умерло» (Бытие, 6: 5-8, 7: 11-24. Курсив наш — С.Е.).

ционально-смысловой значимости»⁶). В значительной мере благодаря этому приему уже с самого начала в романе возникает атмосфера тревоги, граничащей с ужасом, которую рано или поздно почувствуют все герои романа.

К черному цвету в пейзаже Салтыков-Щедрин добавит только одну краску — сумеречно-серую («серые испарения осени», «осенние сумерки», «сизый туман», «серое... небо», «белесоватый фон... облаков»). Серая краска наложит на эту и без того мрачную картину осеннего умирания отпечаток какого-то особенно безысходного уныния, гнетущей тоски («Все глядело сумрачно, сонно, все говорило об угнетении») и в то же время призрачности, в которой начинают теряться, исчезать реальные очертания (напомним: серый цвет — традиционный для царства теней в мифологии многих народов мира).

Ни одного звука или шороха, говорящего о жизни природы. Только «стук цепов *унылой* дробью разносится по всей окрестности». И лишь один устойчивый запах «испарений осени» — запах разложения, тления, который дополняется неприятным запахом «испарений от мокрых полушубков», «сизым туманом» плавающих в воздухе конторы.

Как природа, цепenea, погружается в черный беспросветный мрак, лишаясь каких бы то ни было живых проявлений, так и в Степане Владимырыче постепенно замирают признаки жизни: «...одна только мысль мечется, сосет и давит — и эта мысль: «Гроб! гроб» гроб!». «Картина трудовой деревенской осени» помогает понять состояние героя, проникнуть в его внутренний мир. Психологическая функция пейзажа здесь очевидна. Но она не главная и уже во всяком случае не единственная. Являясь, как уже было сказано, первым изображением в романе головлевского «гнезда», пейзаж выполняет прежде всего идейно-композиционную функцию. Именно в этом пейзаже впервые отчетливо зазвучит мотив «умертвия», становясь, по мере своего развития, лейтмотивом романа. На уровне сюжета он обнаруживается в изображении постепенного ухода из жизни одного за другим всех членов семейства Головлевых. На протяжении всего романа скорбный «мартиролог» головлевского рода будет сопровождать описание цепенеющей, безжизненной природы, способствуя раскрытию идейного замысла произведения.

Вторая глава открывается пейзажем, изображающим одно из головлевских владений — Дубровино, принадлежащее Павлу Владимырычу. «Жаркий полдень. На дубровинской барской усадьбе *словно все вымерло*. «Словно все вымерло» и в самой природе. «Жар так и окачивает сверху горячей волной», иссушая природу, от-

нимая силы у всего живого. Отметим эпитеты, которые подбирает автор, передающие состояние природы: «деревья стоят *понурые и неподвижные, точно замученные*», «земля, покрытая *коротенькой, опаленной* травой, пылает». Все вокруг кажется выжженным, обесцвеченным. Даже «барский дом, когда-то выкрашенный *серой* краской», тоже «выцвел», побелел под палящим солнцем. Намеренное подчеркивание в романе, наряду с доминирующим черным, серого цвета — сознательная установка автора, проявление его тенденциозности (о чем подробнее будем говорить на заключительном, обобщающем уроке). Ни одного «ликующего» тона, напоминающего о «макушке» лета, ни одного яркого цвета. Лишь одна нестерпимая для глаза «золотистая дымка», стирающая все краски и очертания. Ни «березовая роща», невдалеке от усадьбы, ни «пруд», ни «ржаное поле» «за околицей» не разнообразят пейзажа: они не различимы в «светящейся мгле», в которой «тонет» вся «окрестность». Природа в этом пейзаже не подает никаких признаков жизни: «Ни звука». Только собаки «хлопают зубами, ловя в полусне мух», да «с кухни доносится дробное отбивание поварских ножей, предвещающее неизменную крошку и битки за обедом». Даже традиционные усадебные цветущие липы не оживляют, не облагораживают пейзаж: их нежное «благоухание» заглушается «миазмами скотного двора», которые «густою массой стоят в воздухе».

Дубровинский пейзаж «июльского полдня», предшествующий центральному событию главы — смерти Павла Владимырыча, относится к зоне автора и, следовательно, выполняет идейно-композиционную функцию. И в этом пейзаже природа предстает оцепеневшей, «замученной», неживой. Мотив «умертвия», столь отчетливо обозначившийся в «картине трудовой деревенской осени», получает здесь свое дальнейшее развитие.

В главе «Семейные итоги» иной тип пейзажа («Ноябрь в исходе...»). Перед нами уже не замкнутые пределы головлевской усадьбы, отчужденные «межевными столбами», а «неоглядное пространство», не оцепеневшая, неподвижная, лишенная признаков жизни природа, а могучая стихия: «резкий, холодный ветер *буровит снег*, в одно мгновение *наметает сугробы, захлестывает все*, что попадет на пути <...> ... *все исчезло* в снежной мгле, крутящейся в воздухе». Автор снова обращается к приему градации, позволяющему передать нарастающую силу метели. Не безмолвствующей изображена природа в этом пейзаже, а гневной, словно вырвавшейся на свободу стихией, наполняющей «всю окрестность» «*воплем*», которому вторит могучее гудение «старинного головлевского сада». Только две краски в ноябрьском пейзаже — черная и белая. Черная краска («На дворе *ночь*...») нужна для того, чтобы оттенить, резко обозначить бе-

⁶ Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 60.

лый цвет — цвет «метелицы», снега, но и цвет савана, погребального покрова («земля на неоглядное пространство покрыта *белым саваном*»). Снежный «саван» выступает здесь знаком смерти. Благодаря образу «белого савана», связанного со сквозным мотивом «умертвия», пейзаж приобретает символический характер: разбушевавшаяся стихия становится в романе (уже во второй раз: вспомним «разверзнувшиеся хляби земли») в «картине трудовой деревенской осени») грозным предупреждением, которого опять не слышат головлевские обитатели, «ладком да мирком» посиживающие за вечерним «чайком» у самовара.

Салтыков-Щедрин, как и в главе «Семейный суд», использует в изображении «дворянского гнезда» прием контраста: «*метель разывается пуще и пуще*; то целым снежным ливнем ударит в стекла окон, то каким-то невыразимым плачем прокатится вдоль печного борова» — «Но в барском доме *светло, тепло и уютно*». Салтыков-Щедрин рисует традиционную для усадебного быта сцену семейного чаепития, столько раз воспетую русскими художниками, действительно связанную в сознании читателя с представлением о гармонии отношений, тепле и уюте. Однако контраст между разбушевавшейся стихией и «уютом» головлевского дома оказывается мнимым. В этом самом «светлом и теплом» барском доме вскоре разыгрывается очередная семейная драма, результатом которой станет смерть второго сына Порфирия Владимирыча — Петеньки. Драма, которую Иудушка, привычно предавая близких, по своему обыкновению превратит в позорнейшую комедию.

Так образ «белого савана», возникающий в зимнем пейзаже, предвосхищает будущие события в романе, связанные с уходом из жизни очередного представителя головлевского рода. Еще раз образ «савана» появится в пейзаже, открывающем заключительную главу романа «Расчет». «На дворе декабрь в половине; окрестность, схваченная неоглядным снежным саваном, *тихо цепенеет*... А к головлевской усадьбе и следа почти нет». «Тихо цепенеющая» под «снежным саваном» окрестность символизирует торжество смерти («Даже крестьянский поселок... *словно умер*»). Головлевская усадьба, к которой «и следа... нет», будто брошена на произвол судьбы в этом стынушем «неоглядном» пространстве. В головлевском доме с заколоченным «наглухо» парадным крыльцом, окончательно оторванном от «внешнего мира», завершается последний акт комедии жизни «последнего представителя выморочного рода». И по мере приближения к развязке («расчету») в комедии все более и более будут проступать трагические черты.

Не раз Салтыков-Щедрин включает в повествование весенний пейзаж («Племяннушка»,

«Выморочный», «Расчет»). Учащимся несложно будет заметить, что весна везде показана как «скверное» время (что, впрочем, можно сказать о любом времени года, изображенном в романе). На небе «сплошные *темные* облака», из которых сыплется «весенняя изморось — не то дождь, не то снег». Деревья, как неприкаянные, «беспорядочно» покачивают «из стороны в сторону своими намокшими голыми вершинами». «На *почерневшей* дороге» виднеются лужи; «господские службы *почернели* и словно *ослизли*», вдали, сколько может охватить взор, — бесконечные «*черные* поля» с «белыми пятнами снега». И «*полнейшее безлюдье*», царствующее вокруг. Ничего именно весеннего в этих пейзажах нет: ни яркого солнца, ни голубого неба, ни первых зеленых ростков («даже свежей травы еще не показывалось»), ни веселого щебета птиц, радующихся теплу. Перед нами — то ли конец осени, то ли начало зимы. Все то же «слезящееся» дождем или снегом небо, те же низкие «темные» облака, то же «месиво грязи», тот же запах тления, «ослизлости», та же давящая, какая-то злоеющая тишина повсюду. Тот же доминирующий в пейзаже черный цвет с его характерной смысловой наполненностью, связанной со сквозным мотивом «умертвия». Учащиеся без сомнения почувствуют иронию в авторской ремарке: «Порфирий Владимирыч подвел Анниньку к окну и указал рукой на *картину весеннего возрождения*». Ничто в этой печальной «картине» даже и не намекает на возможность возрождения природы. Кажется, нет на свете таких сил, которые могли бы вывести ее из состояния мертвого оцепенения. Одну лишь «*гнилую оттепель*» «обещает» дующий с юга «сильный ветер».

В финале произведения, вместо «обещанной» хоть «гнилой», но все же «оттепели», кружит и завывает «мартовская мокрая метелица». И так же, как в зимнем пейзаже («Ноябрь в исходе...»), резкий ветер «посылает в глаза» «целые ливни... снега». В эту-то непогоду «ужасное, томительное беспокойство» выгонит Порфирия Владимирыча ночью из дома: «Надо на могилку к покойнице маменьке проститься сходить...». «Не чувствуя ни снега, ни ветра и только инстинктивно запахивая полы халата», пойдет он навстречу своей смерти. «На другой день, рано утром» «в нескольких шагах от дороги» на грязном «талом снегу» найдут «закочневший труп головлевского барина», так и не дошедшего до погоста. В заключительном мартовском пейзаже холод и смерть одерживают окончательную победу над «выморочной» жизнью.

Обобщая наблюдения над пейзажем, формулируем вывод: через весь роман проходит мысль о невозможности обновления природы. Мрачная черно-серо-белая гамма способствует созданию настроения тревоги, подавленности,

которая соответствует состоянию природы и героев романа, определяя его общую эмоциональную атмосферу. Устойчивый *запах распада жизни*, сопровождающий пейзажные зарисовки, свидетельствует о необратимости процесса омертвения, которым охвачены и природа, и человек.

Пейзаж, даже если он и дается как бы «глазами» персонажа — взгляд «из окна», (например, «картина трудовой деревенской осени» или «картина весеннего возрождения»), никогда не вмещается в кругозор героя. За героем всегда стоит автор, чье восприятие природы не только полнее и глубже. Пейзаж и тогда, когда ему придается психологическая функция, становится в романе прежде всего одной из форм выражения авторской позиции. В том, что природе отказывается в возможности возрождения к жизни, проявляется несомненная тенденциозность автора, настойчиво создающего в «Господах Головлевых» образ безлюбивного вымирающего «дворянского гнезда»: здесь рождаются дети «постылыми», «вскармливают» их «постылыми», «постылыми» выпускают из «гнезда» «на все четыре стороны». Отсюда они бегут «без оглядки», молодые, еще полные сил и надежд («потому что хуже, постылее Головлева не предвиделось ничего»), а возвращаются опустошенные, больные, потому что уже некуда бежать, разве что назад — в «помойную яму». Но где бы ни встретили свой конец «птеныцы» головлевского «гнезда», «начало «особенно тяжелых ран», последствием которых стала смерть, было «положено здесь, в Головлеве».

Посреди угарной, нечистой жизни Аннинька, устав от «вони и гвалта гостиниц и постоянных дворов», вдруг «припомнила, что у нее есть что-то свое: *свой дом, свои могилы*, и захотелось ей опять увидеть прежнюю обстановку, опять подышать тем воздухом, из которого она так недавно без оглядки бежала». «Но впечатление это, — пишет автор, — немедленно же должно было разбиться при столкновении с действительностью, встретившеюся в Головлеве». Оказалось, что «*свой дом*» — это «упалáя» усадьба «на тычке» — «без сада, без тени, без всяких признаков какого бы то ни было комфорта», «ветхое и сырое» жилище, в котором «изо всех окон дуло и не было ни одной живой половицы». Это Погорелка — свидетельница «далекого и вечно памятного детства», где «сироток»-«малюток», Любиньку и Анниньку, «воспитывали на кислом молоке и попорченной солонине», где им выговаривали за каждый съеденный «кусочек», за «изломанную грошовую куклу», за «изорванную тряпку» или «стоптанный башмак». «*Свои могилы*» — это уединенный погост

«в стороне от всякого селения», занесенный «глубоким снегом» («так что нужно было разгрести дорогу лопатами, чтоб дойти до могилы»); «простой белый крест, на котором даже надписи никакой не значилось», на могиле некогда «всемогущественной» барыни Арины Петровны Головлевой. Это «бедная» церковь с обвалившейся штукатуркой, с «большими заплатами», обнажавшими ее «кирпичный остов»; «слабый и глухой» звук колокола (видимо, богатые помещики Головлевы не утруждали себя пожертвованиями на богоугодные дела). «А кругом во все стороны стлалась сиротливая равнина», над которой «носился» «крепкий мартовский ветер».

На всем, что изображает автор, лежит тоскливая печать кинутости, сиротства. Ни малейших даже намеков на то, в чем, по словам Пушкина, «*обретает сердце пищу*», — ни «*любви к родному пепелищу*», ни «*любви к отеческим гробам*». Отродясь Головлевым эти чувства были неведомы. Их характеризует полное забвение своих корней, отсутствие какой бы то ни было духовной связи между поколениями, каких бы то ни было нравственных ценностей, передающихся «по наследству».

«Печальная» погорелковская усадьба и еще более печальный заброшенный деревенский погост невядалеке — не просто часть (самая бедная) головлевских владений. Это головлевское «гнездо» в миниатюре — вымершее, безжизненное «*пепелище*» (прозрачна семантика названия имения — *Погорелка*). Головлево становится в романе символом умирания, исторической бесперспективности, хотя еще существующего, но обреченного «выморочно» рода.

Салтыков-Щедрин срывает традиционный поэтический флер с образа помещичьего «гнезда», безжалостно разрушая и читательский стереотип, сложившийся на основе произведений «дворянской» литературы, и иллюзии своих героев.

Работая на уроке над текстом романа, мы показываем учащимся, как Салтыков-Щедрин, ведя от главы к главе хронику головлевского рода, руководит читательским восприятием. Весь строй произведения, все его художественные средства, его пафос направлены на то, чтобы подготовить читателя к принятию вывода, с предельной четкостью сформулированного автором в последней главе, вывода, который звучит как приговор «дворянскому гнезду»: «Головлево — это сама смерть, злобная, пустоутробная; это смерть, вечно подстерегающая новую жертву.<...> Все смерти, все отравы, все язвы — все идет отсюда».

РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

ПАМЯТИ БОРИСА РЫЖЕГО (1974-2001)

Борис Рыжий – известный российский поэт. Период его литературной деятельности был очень недолог. Он выпустил всего две книги стихов – «И все такое...» (СПб., 2000) и «На холодном ветру» (СПб., 2001).

В стихах своих Б. Рыжий создал особый мир – мир города Свердловска. В нем действует особенный герой – мечтательный и нежный хулиган-поэт, вооруженный, впрочем, скорее лирой, нежели «вольной». Он испытал любовь, разлуку, глюки, прошел сквозь КПЗ и мордобой. Он видел все: звезды в синих лужах, и колыхание сирени, и как прожекторы ночного дискотеки гуляли по зеленым облакам. Он слышал таинственную музыку и знал ей цену. У него есть сын.

В общем, Борису Рыжему удалось сочинить героя с запоминающимся голосом и лицом и обустроить для него подходящее место обитания. Прибавим сюда удачно сложившуюся литературную судьбу самого автора, который довольно быстро обретает признание, известность и успех: в 1999-м году он становится лауреатом «Антибукера», а в 2000 – «Северной Пальмиры», в 2000-м же он вместе с Евгением Рейном представляет Россию на Конгрессе мировой поэзии в Роттердаме, его стихи переводятся на европейские языки. И получится картина удивительно полная и завершенная. Не хватает только смерти, ибо, «кто кончил жизнь трагически, тот – истинный поэт». На двадцать седьмом году жизни Борис Рыжий уходит.

И остается ощущение, будто его жизнь, его поэзия – это черновик, лишенный перспективы беловика, уменьшенная копия какого-то так и не осуществившегося оригинала. Да, все было, но вышло словно в миниатюре, полной подробностей, прекрасной, тонкой миниатюре. В сущности, все свершения Бориса Рыжего должны были стать блестящим началом, и мысль об этом придает его стихам какое-то убийственное звучание. Только не будем говорить, что это «входило в авторский замысел». Его стихи оказались так и не сдержанным обещанием. Почти весь он остался в будущем.

Ниже мы предлагаем Вашему вниманию статьи, в которых с разных точек зрения рассматривается творчество Бориса Рыжего.

Л.П. Быков

«ЛИЦА НЕ ПРЯЧА, СЕРДЦА НЕ ТАЯ...»

Лирика — тест на аутентичность.
Всеволод Некрасов

Эта частная жизнь
С вечной музыкой обнялась.
Борис Рыжий

Ни одна смерть, если не считать кончины Бродского, не отзывалась в последнее десятилетие таким количеством стихов, сколько их вызвал тот непоправимый выбор, какой сделал Борис Рыжий — «поэт трагических забав» (по определению Евг. Рейна). Посмертные ему посвящения напечатали «Новый мир», «Октябрь», «Звезда», «Арион», «Urbi», «Урал»...

Что же заставило тех, кто в наше прозаическое время еще читает стихи и пишет их, запомнить эту фамилию, больше похожую на цирковой псевдоним? Несколько публикаций в региональной и центральной периодике, победа — чуть раньше (1996) — на Всероссийском Пушкинском поэтическом конкурсе студентов, Антибукер 1999 года, участие в международном конгрессе поэтов (Роттердам. 2000), две

книги стихов, изданные петербургским «Пушкинским фондом» («И все такое...», «На холодном ветру»), — вторая, вышедшая уже после смерти автора, была удостоена премии «Северная Пальмира».

Одна из развернутых журнальных подборок молодого поэта, напечатанная «Знаменем» (1999, № 4), за которую он и получил Малого Антибукера, называлась «From Sverdlovsk with love» (Из Свердловска с любовью). Английский шрифт акцентировал полемическую переключку с озвученной Нобелевским лауреатом формулой «Ниоткуда с любовью».

Борис Рыжий был натурой сколь рефлексирующей, столь и амбициозной и, хотя и гордился тем, что «первый в городе поэт», никогда не оценивал себя «в масштабах города»: «Я хотел писать лучше, чем Пастернак, лучше, чем Бродский». Но его муза прочно связала себя с тем местом, где этот уроженец Челябинска (родившийся 8 сентября 1974 года) жил с шестилетнего возраста

Леонид Петрович Быков — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы XX века Уральского государственного университета.

та, где в мае 2001 года сам ушел из жизни и где — будто в подтверждение его строк, в которых юношеской бравады не больше, чем хорошо осознаваемой горечи, — был похоронен:

Приобретут всеевропейский лоск
слова трансазиатского поэта,
я позабуду сказочный Свердловск
и школьный двор в районе Вторчермета.

Но где бы мне ни выпало остыть,
в Париже знойном, в Лондоне промозглом,
мой жалкий прах советую зарыть
на безымянном кладбище свердловском.
Не в плане не лишённой красоты,
но вычурной и артистичной позы,
а потому, что там мои кенты,
их профили на мраморе и розы...

Человек постсоветской формации, он не хотел быть больше, чем поэтом. Но и считать себя только поэтом (в романтической традиции) или только сочинителем стихотворных текстов (в угоду постмодернистским нравам) тоже не мог. От рождения не восприимчивый к риторике шестидесятников, Рыжий оказался защищен и от тотального скептицизма, подчинившего многих его ближайших предшественников и ровесников. Он жил и писал всерьез, «лица не пряча, сердца не тая», противопоставляя всеразъедающей иронии всепроникающую элегичность.

Эта элегичность казалась для его возраста явно преждевременной и потому литературной. Среда авторов, повлиявших на поэтическое самообразование выпускника Горной академии, кто только ни назывался: Блок и Есенин, Полонский и Анненский, Ходасевич и Георгий Иванов, Слуцкий и Горбовский. В многочисленных интервью сам поэт говорил о приязни и к другим авторам из XIX и XX веков. Но позицию и интонацию, свое творческое поведение он не вычитал, а вычувствовал.

Самый, пожалуй, ценный им из современников — Евгений Рейн (этот, по выражению Бродского, элегический урбанист) начал одно из стихотворений строкой: «Давным-давно, пятнадцать лет назад...» У Рыжего элегическая дистанция зачастую много короче. В том возрасте, в котором обычно живут если не будущим, то настоящим, он все время поворачивает душу во вчера, в личное прошлое. «Будь что было!» — вот его девиз, в какой вполне укладывается и дарованное последующими годами трезвое понимание: «Даже если дело было дрянью».

Прошлое для него не прошло. Как поэт — он убеждает в этом других и себя. Хотя как человек не может не сознавать: «А жизнь проходит...» Своими стихами он воскрешает

мгновения былого: «Я сам не знаю то, что знает память». А память его дорожит пропиской на заводской окраине областного центра, где «сушится на каждом на балконе / то майка, то пальто, / то неизвестно что», — там прошла юность автора:

Я родился — доселе не верится —
в лабиринте фабричных дворов
в той стране голубиной, что делится
тыщу лет на ментов и воров.

Один из любимых его эпитетов — *тусклый*. Но в *тусклом* свете памяти с парадоксальной отчетливостью проступают и соседи по дому — вечно нетрезвые что слева, что справа, и в белых фартуках одноклассницы, в которых детски влюблялся, и хулиганистые кореша со двора:

Вот здесь я жил давным-давно —
смотрел кино, пинал говно
и пьяный выходил в окно.
В окошко пьяный выходил,
буровил, матом говорил
и нравился себе и жил.
Жил-был и нравился себе
с окурком «БАМа» на губе.

«Промышленной зоны красивый и первый поэт», Рыжий сознавал себя доверенным лицом тех, кто последние стихи прочел, скорее всего, в начальной школе. Недаром он получает от «зеленого змия», взявшего на себя в сегодняшнем мире функции *шестикрылого серафима*, красноречивый императив: «Ступай, он рек, вали и жги глаголом / сердца людей, простых Марусь и Вась...»

Понятно, почему столь раскрепощен его словарь. Дворовой лексики он не только не чурается — он ею бравирует, не упуская случая блеснуть ее знанием. Но тут опять-таки не модное ныне стремление к эпатажу — просто дворовой сленг связует того, кто «в натуре поэт», с теми, кто иных слов, кроме «чмо», «шобла», «мочи его», не знает и не понимает. Это общий язык автора с теми, с кем его ничто уже не роднит — кроме памяти и языка. Языка памяти. Памяти языка.

Пойду в общагу ПТУ,
Гусар, повеса из повес.
Меня обуют на мосту
три ухаля из ППС...

Рыжий пишет не о себе — он себя пишет. И, запечатлевая свое существование в ландшафте городского предместья, отчетливо сознает, что именно эта диспозиция его душе по размеру. Тут для него как автора двойная радость — и от узнаваемости, точности воспроизведения персонажей, сюжетов, подробностей и потребностей вчерашнего дня, и от понимания того, что *то* время и *то* место нигде больше не сохранились, как только в его памяти, в его стихах. Свою миссию он видит

именно в этом: личную ностальгию представить как мифологию куда более общего порядка:

Вспомним все, что помним и забыли,
все, чем одарил нас детский бог.
Городок, в котором мы любили,
в облаках затерян городок.

Приметы пространства становятся приметами времени — причем не столько исторического, социального (хотя и его: «Восьмидесятые, усатые, / хвостатые и полосатые...»), сколько лирического, экзистенциального, связанного с ощущением невозвратимости пленительной поры — между отрочеством и юностью. Пленительной — вопреки всему:

А грустно было и уныло,
печально, да ведь?
Но все осветит, все, что было,
исправит память.

Если искать этому стихотворному ретро экранный аналог (а магия кино и кинозала владела Борисом), то это будет, конечно же, не документальное кино, а тот кинематограф, который привычно именуют авторским. Фрагменты недавнего прошлого становятся свидетельствами нынешнего состояния души, не представляющей себя вне того, что, казалось бы, неумолимо и безвозвратно отнято бегом лет. То, что ускользнуло из жизни человека, проступает как дрящая жизнь поэта.

Россия — старое кино.
О чем ни вспомнишь — все равно
на заднем плане ветераны
сидят, играют в домино...

Городская окраина 80-х предстает в этой лирике ландшафтным двойником «вечного мальчика», глубокой и точной рифмой к его состоянию в том настоящем, когда стихи о прошлом пишутся. И «неотразимой музыкой

былого» наполняется сознание того, кто читает эти стихи сегодня.

Что же касается мальчика, он исчезает.
А относительно пения, песня легко
то форму города некоего принимает,
то повисает над городом, как облако.

Известно, утрату — любви, юности, жизни, наконец, — поэт способен утвердить как обретение. «И бесконечность прошлого, высвеченная тускло», проявляет эту обольщенность сущим, о какой человеку взрослому применительно к своему будничному настоящему говорить не пристало. Потому-то и возникает ретроспекция, позволяющая «мальчишкой в серой кепочке остаться, / самим собой, короче говоря». Сквер будет назван именем моим», — предсказывал он в стихах, опубликованных уже по-смертно. И пророчество сбылось. Нет, парк в Екатеринбурге не расстался с именем Маяковского, а сквер продолжает носить имя Павлика Морозова. Но житье-бытье уральской «промзоны», где в парке скучает гипсовая девушка с веслом, где «красный флаг с серпом висит над ЖЭКом», где «пропойца под окошком пел о том, / как много в мире тюрем и больниц», неотделимо теперь от строк Бориса Рыжего.

Нас, земляков по месту и времени, он, как и подобает поэту, сберег от вселенской энтропии.

— Кто эти мудочесы?
— Это — со мной.

Он имел право так подытожить воображаемый «Разговор с небожителем», изъясняющимся подобно видевошедшему виду лагерному авторитету. За покровительственной бравадой — знающая себе цену искренность. Понимание того, как много может поэт. Не Пушкин. Не Лермонтов. Не Блок. Не Бродский. Рыжий.

Н.В. Барковская

«...ЛЮБЯЩИЙ СЫН ПОЭЗИИ РУССКОЙ»

Принято говорить, что поэтов различают по голосу. Голос Бориса Рыжего отчетливо слышен на фоне современной «нетрадиционной» поэзии в силу своей «традиционности». Стремясь к интонационной и смысловой выразительности, многие поэты сегодня отказываются от привычной строфики и рифмы, силлабо-тонической системы стиха. Стихотворения Б. Рыжего привлекают именно своей мелодичностью. Элегическая, грустная и светлая тональность составляет главное обаяние его поэзии. Романтик в эпоху постмодерна.

Попробуем в самых общих чертах охарактеризовать лирику Б. Рыжего, соотнеся ее с традицией.

Судьба и поэзия Б. Рыжего напоминают творчество замечательного поэта русского зарубежья — Бориса Поплавского, о котором Д. Мережковский сказал, что его одного будет достаточно для оправдания русской эмиграции. Поплавского называли «русским Рембо», «царства монпарнасского царевичем». С. Гандлевскому Б. Рыжий напоминал Д. Артаньяна. Воспоминания друзей выявляют довольно много переключек обоих поэтов и на бытовом, поведенческом уровне, и на уровне глубинном, личностном. (Правда, сразу оговоримся, что младшему поэту не был присущ сюрреализм старшего).

Что дает основания для сближения?

Прежде всего, переключка эпох, сходство психологической атмосферы времени: обоих можно назвать представителями «незамеченного поколения». Поплавский — из тех эмигрантских детей, у которых не было свободного выбора судьбы, уделом которых стали неприкаянность, одиночество, «экзистенциальная» бездомность. Юность Рыжего пришлась на годы «перестройки» — время резкого психологического слома, девальвации прежней системы ценностей и отсутствия новой. Символично название сборника его стихов — «На холодном ветру». Обоих поэтов ждала ранняя трагическая смерть, и они предчувствовали ее: «Я помню, смерть мне в младости певала: / Не дожидайся роковой поры» (Б. Поплавский, 75). В одном из стихотворений Б. Рыжего есть жуткий в своей обыденности и простоте образ «смерти-одноклассницы».

Видимо, похожи были и типы личности, во всяком случае, для обоих был характерен нонконформизм, нежелание вписываться в «приличную» ситуацию. Поплавский признавался, что одним он преклонялся, другим перехамил. Рыжий, несколько бравируя, включает в стихотворения блатные и нецензурные слова. Оба не хотели казаться «слабаками» и «паиньками». Вместе с тем, обоих отличала душевная тонкость, отзывчивость, способность к состраданию, романтизм. Отметим переключку звуковой детали, ставшей эмблемой поэзии «парижской ноты» — замирающий в отдалении гудок паровоза или звон трамвая. В стихотворении Б. Поплавского «Черная Мадонна»:

Синевели дни, сиреневели,
Темные, прекрасные, пустые.
На трамваях люди соловели,
Наклоняли головы святые,

Головой счастливо качали.
Спал асфальт, где полдень наследил.
И казалось, в воздухе, в печали,
Поминутно поезд отходил...

(Поплавский 1999, 49)

А также в стихотворении «Остров смерти»:

Где-то в воздухе чистом (казалось, то плакал младенец),
Отдаленное пенье пустого трамвая рождалось...

(Поплавский 1999, 89)

Аналогичная деталь, рождающая атмосферу прозрачной грусти, присутствует в стихотворениях Б. Рыжего «Сесть на трамвай 10-й...», «Если в прошлое, лучше трамваем...»:

Если в прошлое, лучше трамваем
со звоночком, поддатым соседом,
грязным школьником, тетей с приветом,
чтоб листва тополиная следом.

Через пять или шесть остановок
въедем в восьмидесятые годы:
слева — фабрики, справа — заводы,
не тушуйся, закуривай, что ты.

Что мямлишь скептически, типа
это все из набоковской прозы, —
он барчук, мы с тобою отбросы.
Улыбнись, на лице твоём слезы.

Это Наша с тобой остановка:
там — плакаты, а там — транспаранты,
небо синее, красные банты,
чьи-то похороны, музыканты.

Подыграй на зубах этим дядям
и отчаль под красивые звуки:
куртка кожаная, руки в брюки,
да по улочке вечной разлуки.

Да по улице вечной печали
в дом родимый, сливаясь с закатом,

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

одиночеством, сном, листопадом,
возвращая убитым солдатам.

(Рыжий 2001, 48)

У обоих поэтов жизнь в ситуации «на сломе» определила структуру лирического Я: внутреннюю амбивалентность, оксюморонную раздвоенность. Б. Поплавский пишет в стихотворении «Двоецарствие»: «И на кладбищах двух погребен / Ухожу я под землю и в небо...» (Поплавский 1999, 32). Б. Рыжий: «полу-пижон, полу-поэт», «И понял я: свободы в мире нет / И не было, есть пара несвобод. / Одна стремится вопреки убить, / Другая воскрешает вопреки».

Нельзя сказать, что у лирического героя Б. Рыжего не совпадают лицо и маска, роль и суть; они странно сосуществуют, сквозь одно прорастает другое:

Мальчишкой в серой кепочке остаться,
самим собой, короче говоря...

(Рыжий 2001, 7).

Обыденное, житейски-простое не отвергается, в нем — аура душевности, человеческая теплота, поэзия. С иронией рисует Рыжий автопортрет:

Венок из ромашек,
спортивные, в общем, штаны,
кроссовки и майка —
короче, одет без затей,
чтоб было не жалко
отдать эти вещи в музей.

(Рыжий 1999, 23)

Наконец, у обоих поэтов взгляд обращен не столько в будущее, сколько в прошлое. Для Б. Рыжего даже в большей степени характерен «комплекс Орфея» — нарушение запрета на оглядку. Зеркало часто выступает у него моделью поэтического пространства: впереди видится то же, что и позади. Своеобразный вариант зеркальности — память, воспоминания, оглядка, когда герой стремится увидеть себя и жизнь прошлыми — лучшими. Ностальгия по детству, по «простым человеческим радостям», по тому укладу, который позднее назовут «застойным», звучит во многих стихотворениях Б. Рыжего: «Где обрывается память, начинается старая фильма...», «Отмотай-ка жизнь мою назад...», «Хожу по прошлому, как археолог...», «На границе между сном и явью...», «Стань девочкою прежней с белым бантом...». С одной стороны, герой верит: «Мы прошлое и будущее склеим. / Уйдем — вернемся именно сюда». Но, с другой стороны, «...бесконечность прошлого, высвеченного тускло / очень мешает грядущему обрести размах».

Зеркало (а также сновидение и воспоминание), как известно, является средством саморефлексии и моделью творчества. Оно отражает предмет, удваивает его, но при этом инвертирует, выворачивает наизнанку, меняет местами правое и левое, то, что впереди, и то, что сзади. Семиотика зеркальности активно использовалась А. Блоком, В. Ходасевичем, А. Белым, В. Набоковым и др. авторами. Обратимся к стихотворению Б. Рыжего:

Я зеркало протру рукой
и за спиной увижу осень.
И беспокоен мой покой,
и счастье счастья не приносит.

На землю падает листва,
но долго кружится вначале.
И без толку искать слова
для торжества такой печали.

Для пьяницы-говоруна
на флейте отзвучало лето,
теперь играет тишина
для протрезвевшего поэта.

Я ближе к зеркалу шагну
И всю печаль собой закрою,
Но в эту самую мину-
ту грянет ветер за спиной.

Все зеркало заполнит сад,
лицо поэта растворится.
И листва заново взлетят,
и станут падать и кружиться.

(Рыжий 2001, 8).

Здесь зеркало отражает не внешнее (допустим, обстановку в комнате), а внутренний мир, суть той реальности, в которой живет герой-поэт. Начало всматривания требует некоего духовного усилия («я зеркало протру рукой», «я ближе к зеркалу шагну»). Осень, листопад, тишина и при этом — внутренняя неуспокоенность («грянет ветер») окружают героя, они и позади, и впереди, и в прошлом (летом), и в будущем (зимой). В результате один миг самососредоточения, самопогружения размыкается в вечность, в неизменный круговорот природы, жизни и смерти. Зеркальная модель реализуется и в композиции: в стихотворении пять строф, две начальные варьируются в двух последних, а центральная строфа обозначает настоящий миг тишины, наступившего прозрения. «Двойственный лад», если использовать выражение Д. Мережковского, проявлен и в оксюморонах (*беспокоен покой, счастье счастья не приносит*), и в приложении (*для пьяницы-говоруна*), и даже в странном enjambement, разрывающем слово, но продляющем, связующем строки и образы. Картина полна колеблющегося, возвратного движения (взлетать — падать, кружиться). Ощущению повторяемости и зыбкости способствуют также анафора («и за спиной увижу осень»,

«и счастья счастье не приносит», «и без толку искать слова», «и всю печаль собой закрою», «и листья заново взлетят, и станут падать и кружиться») и ассонанс звуков *и-е-а* (как писал сам Рыжий, «... мои безударные о и ударные а»).

Как «остранняет» взгляд «оглядка», что нового она привнесит в восприятие действительности? Открывается такому взгляду, по определению Б. Поплавского, «грубая красота мироздания». Свой лирический роман Поплавский назвал «Аполлон Безобразов». Когда-то Ф. Сологуб говорил, что романтики видят только Дульсинею, а реалисты — грубую Альдонсу; задача же поэта в том, чтобы в Альдонсе полюбить Дульсинею (Сологуб 2001, 520-521). Средством к достижению этого Сологуб считал мистическую иронию. У Поплавского и Рыжего преобладает не ироническая, а эгегическая тональность, они не отвергают, а принимают жизнь со всей ее двойственностью. В стихах Поплавского город — единственная реальность, окружающая героя, и он научается любить и понимать жизнь неживых предметов: асфальта, фонарей, тентов на витринах магазинов, флагов. И герой Рыжего живет в «промзоне», «некрасивом городке», но это *его* мир, обжитой и родной. Сочувствие неживым предметам, как и микроурбанизм, берут начало в лирике И. Анненского. От него же, возможно, пришла и лирическая доминанта: жалость (к себе, к другим людям, к вещам) и ощущение близости смерти. Красота города не только грубая, но и хрупкая, обреченная. Это особенно остро ощущает лирический герой, стоящий «у бездны на краю». У Б. Поплавского:

Поют деревья в городском лесу
И город — как огромная валторна.
(Поплавский 1999, 224).

Б. Рыжий пишет:

Гремят «камазы» и дымят заводы.
Локальный Стикс колышет нечистоты.
Акации цветут.
Кораблики плывут.

(Образ уплывающего кораблика — детства, жизни — не раз встречается в стихах и Поплавского, и Рыжего, да и других поэтов, например. Дм. Воденникова. Рыжий: «Мальчик пустит по ручью бумажный / маленький кораблик голубой»; Поплавский: «Это детство мое отошло в голубой океан без предела»).

У И. Анненского, и у рассматриваемых поэтов центральным становится один «топос» города — парк. Парк — это все же уголок естественной природы, хотя и обезображенной

цивилизацией, некий райский Эдем посреди «промзоны». Там, в парке, чаще всего бродит и сидит на скамейке одинокий поэт, В стихотворении И. Анненского «Электрический свет в аллее» ветка осеннего клена, выхваченная из темноты светом фонаря, вызывает ассоциацию с душой человека, к которому кто-то обращает свое участие, свои взоры, однако тем темнее окружающая ночь. Что-то подобное и тоже с интонацией романа возникает и в поэзии Б. Рыжего:

Веди меня аллеями пустыми,
о чем-нибудь ненужном говори,
нечетко выговаривая имя.
Оплакивают лето фонари.

Два фонаря оплакивают лето.
Кусты рябины. Влажная скамья.
Любимая, до самого рассвета
побудь со мной, потом оставь меня.

А я, оставшись тенью потускневшей,
еще немного послоняюсь тут,
все вспомню: свет палящий,
мрак крошечный.
И сам исчезну через пять минут.

(Рыжий 2001, 68)

Образ парка часто рисуется и в стихах Б. Поплавского: «В черном парке мы весну встречали...», «Под глубокою сенью аллеи...», «Шумел в ногах холодный гравий сада...», «Вечером ярким в осеннем парке...». Нередко это парк грязный, вульгарный, но именно в нем возникает «святое виденье», там спит на скамейке «путешественник-ангел в измятом костюме весны», и здесь караулит героя смерть:

В черном парке мы весну встречали,
Тихо врал копеечный смычок,
Смерть спускалась на воздушном шаре,
Трогала влюбленных за плечо...

(Поплавский 1999, 56)

И, наконец, центральным в поэзии Б. Рыжего является образ музыки (как и у Анненского, и Поплавского). Точнее, в его стихах звучат две музыки, что соответствует душевной раздвоенности и амбивалентности мира, одновременно прекрасного и безобразного. Одна — дешевая музыка, вливающаяся в городской шум: *старая музыка играет какую-то дребедень, плохой репродуктор что-то победоносно поет, звучит с базара блатной мотив, пел пропойца под моим окном, вопли радиолы в пустом дворе*. И другая — *музыка Грига, скрипки невидимые пели, флейта лета, играет тишина, похоронная музыка на холодном ветру, и музыканты полное печали для нас играли*. Казалось бы, как у Блока: «арфы» и «скрипки». Но Блок противопоставлял небесные «арфы» визгу цыганского смычка. А в стихах Б. Рыжего эти две музыки образуют странное, дисгармоничное слияние, «двойственный лад»:

«...Так над коробкою трубоч с *надменной* внешностью *бродяги*, с трубою утонув во мраке, трубит для осени и звезд. И выпуклый бродячий пес ему бездарно подвывает. И дождь мелодию *ломает*». (Рыжий 2001, 34).

Обе музыки звучат в унисон: «И все печальнее мотив, и все печальней» (Рыжий 2001, 37).

Флейта, музыка дождя нередко звучат в стихах Поплавского, и он тоже не противопоставляет высокое и низкое искусство. В романе «Аполлон Безобразов» он пишет: «Боже мой, как пронзали мое сердце старые довоенные вальсы из немецких опереток, под которые я тосковал гимназистом на бульварах...»; любимая музыка Терезы — «вальсы с граммофонных пластинок, бесконечно кроткие, те вальсы, которые пишут погибшие спившиеся композиторы, вкладывая в них душу своих неосуществленных симфоний». И в стихах: «И пел Орфей, сладчайший граммофон» (Поплавский 1999, 79), «автоматический рояль незаведенный» (Поплавский 1999, 230); «Напевают цветы в саду» (Поплавский 1999, 59). В какой-то степени феномен стихопрозы Рыжего напоминает автоматические стихи Поплавского.

Когда-то В. Набоков назвал Поплавского далекой скрипкой среди близких балалаек. Подобно ему, Б. Рыжий продолжает ту мелодическую линию в русской поэзии, которая восходит, через А. Блока и А. Фета, к М. Лермонтову. Г.В. Иванов, поэт-эмигрант, близкий в некоторых стихотворениях к звучанию «парижской ноты», так выразил идею неуничтожимости мелодии — вечной поэтической субстанции, вновь и вновь возрождающейся к жизни в голосах избранных поэтов:

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается,
Он делается ветром и песком,
Летающим на огонь весенним мотыльком,
Ветвями ивы в воду опускается...

Проходит тысяча мгновенных лет,

И перевоплощается мелодия
В тяжелый взгляд, в сиянье эпюлет,
В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие»,
В корнета гвардии — о, почему бы нет?..

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.
— Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня.

(Иванов 1994, 377)

Мелодия, звучащая помимо воли и поверх банальных слов, воплотилась и в поэзии Б. Рыжего.

Прошел запой, а мир не изменился.
Пришла музыка, кончились слова.
Один мотив с другим мотивом слился.
(Весьма претенциозная строфа).

... а может быть, совсем не надо слов
для вот таких — каких таких? — ослов...

Под сине-голубыми облаками
стою и тупо развожу руками
весь музыкаю полон до краев.

(Рыжий 2001, 41)

В начале стихотворения классицистски-высокое «музыка» (в сочетании с «запоем») звучит иронически, но в конце обычное «музыка» произнесено вполне серьезно.

А. Блок различал культуру и цивилизацию. Культура проникнута Духом музыки, цивилизация безмузыкальна. В сегодняшнем дисгармоничном мире музыка прозвучала в стихах Б. Рыжего, поэта отчетливо экзистенциального мироощущения, «любящего сына поэзии русской». Конечно, можно усмотреть в мелодизме Рыжего проявление все того же комплекса «оглядки», но его стихи нравятся, запоминаются, трогают до слез, и это обнадеживает.

Литература

- Иванов Г.В. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1994.
Поплавский Б.Ю. Сочинения. СПб., 1999.
Рыжий Б. На холодном ветру. Стихотворения. СПб., 2001.
Сологуб Ф. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 2001.

Верхейл Кейс

«Я ТЕБЕ ПРИВЕЗУ ИЗ ГОЛЛАНДИИ LEGO...»
(Эскиз мемуарно-исследовательской статьи)

С точки зрения банальной и поверхностной, я познакомился с Борисом Рыжим совершенно случайно. Собираясь в очередной раз в Петербург, мы с моим голландским другом решили совершить в России добавочную поездку в незнакомый и, по представлениям иностранца, более или менее экзотический город. Почему наш выбор пал именно на Екатеринбург, не скажу. Скорее всего, тут играли роль исторические ассоциации: например, смерть Николая II и его семьи, о которой я читал еще в детстве в биографии царя, переведенной с немецкого и полученной мной в подарок от одной чудаковатой тетки. К тому же, играли роль, несомненно, красота старого и только что возвращенного названия знакомого нам из уроков географии Свердловска, сознание того, что этот город был запрещен для нас еще совсем недавно, и романтические представления о горном ландшафте Урала. Несмотря на то, что большинство питерских и московских друзей нам убедительно не советовали ехать в такую, по их выражению, неинтересную глубинку и предлагали, кто Самару, кто Ярославль, мы решили последовать за своей интуицией.

Перед самой поездкой Кирилл Кобрин, мой знакомый русский эссеист, дал телефон — как потом оказалось, с ошибкой — молодого екатеринбургского поэта, с которым, по его мнению, мне стоило познакомиться. Фигура Бориса Рыжего мне уже была несколько известна по подборке его стихов под названием *From Sverdlovsk with Love*, напечатанной в журнале «Знамя», которая, как я вспомнил, на меня произвела на редкость сильное впечатление оригинальностью своей тематики и свежестью своего языка.

В Екатеринбурге я звонил раз пять по полученному дефективному номеру. Никто не отвечал, и я, правда, не слишком жалел об этом. Зачем навязывать себя талантливому молодому человеку, которому, вероятно, не будет дела до иностранного туриста? И зачем мне тратить свое время на уральского парня, которого я почему-то начинал представлять себе не то как

местного ксенофоба в толстых интеллигентских очках, не то как молодого Распутина?

По настояниям своего спутника, я в предпоследний день отыскал правильный номер Бориса Рыжего через редакцию журнала «Урал». Оказалось, что он, по его словам, уже предупрежденный нашим общим знакомым, меня с нетерпением ждет, и в следующее же утро, накануне моего отъезда, мы встретились в издательстве «Урала». Маленькая компания, состоявшая из двоих голландцев и двоих екатеринбургских поэтов, Бориса Рыжего и Олега Дозморова, переместилась затем из редакции на квартиру бориных родителей.

О своих впечатлениях за те пять или шесть часов, проведенных рядом с ним, расскажу самое, со своей точки зрения, поразительное и существенное. Встреча была как будто повторением старой сцены, неожиданным новым вариантом одной, казалось бы, уникальной и ключевой в моей жизни встречи, которая имела место тоже в России, но более тридцати лет назад. Разница была только в том, что, когда я познакомился с Иосифом Бродским и первый раз с ним говорил в его ленинградском родительском доме, нам обоим было двадцать семь. А теперь поэту, с которым я так же мгновенно, в первую же минуту, подружился и который на меня смотрел глазами Иосифа, было двадцать шесть, т.е. примерно наш с Бродским тогдашний возраст. А мне, оставшемуся после смерти последнего без друга-поэта, было шестьдесят. Что я хочу этим сказать? За свои теперь шестьдесят с лишним лет я был знаком с достаточно многими поэтами, и хорошими и посредственными, и в России и на Западе. Но только в компании двух из них я инстинктивно чувствовал, слышал, видел своими глазами тот особенный источник энергии, ту искру или, если хотите, то присутствие божественного начала, с которым с времен древности связан специфический смысл слова «поэт». Я не говорю о поведении. В отличие от иных собратьев по поэтическому ремеслу, ни Бродский ни Рыжий нарочно не изображали из себя поэта. Даже, пожалуй, наоборот. Упомянутые мной встречи проходили вполне нормально, весело и без тени претенциозной возвышенности. По-видимому, речь здесь идет о том, для чего существует определенный термин, хотя

Кейс Верхейл (Нидерланды) — доктор филологии, специалист по творчеству А.А. Ахматовой, автор книг о Ф.И. Тютчеве и И.А. Бродском, лауреат российской литературной премии им. П.А. Вяземского.

определить его содержание почти невозможно. Просто знаешь, когда с ним сталкиваешься. Или вернее, в двух случаях я это знал.

Теперь несколько слов о бориной поэзии. Ощущение, создавшееся у меня после моего первого чтения его стихов и, тем более, после моего слушания их в его собственном чтении в этот день, 21-го сентября 2000 г., потом подтвердилось. Судя по количеству стихотворений «Памяти Б.Р.» и по некрологам, появившимся в прошлом году в русской прессе, Борис Рыжий считается многими самой значительной фигурой своего поколения в отечественной поэзии. А что касается Западной Европы, могу передать два радостные известия. В Голландии готовится к началу 2003 г. двухязычная антология его поэзии с обширным предисловием. В Италии я показал его стихи одному из лучших переводчиков русской поэзии. Она — сама поэт — пришла от них в восторг и в ближайшее время подборка стихов Бориса Рыжего с ее комментарием должна появиться в самом престижном журнале, посвященном исключительно поэзии. Я убежден, что эти две публикации будут только началом.

О своем понимании его поэзии не буду распространяться. Лишь некоторые мысли об одной ее грани. Фигура субъекта-героя наряду с тематикой постсоветской провинциальной тоски и бандитизма, конечно, первое что бросается в глаза в этой поэзии. Но мне хочется обратить внимание на другое. Стихи Бориса Рыжего с самого начала моего с ними знакомства меня поражали своей небывалой музыкальностью. Небывалой с точки зрения иностранца — ведь именно пренебрежение музыкальной стороной поэзии характерно для большинства современной поэзии на Западе. Но, если я не ошибаюсь, тонкая мелодичность стихов Бориса Рыжего редка, чуть не уникальна и в рамках теперешней русской поэзии. Рыжий мне представляется продолжателем той линии в русской поэзии, которая стояла под знаком так называемой мелодики стиха и которая во второй половине XX века как будто исчезала с одной стороны за интеллектуальностью, а с другой стороны за звучностью более грубого типа. Линия, о которой я говорю, это, среди прочих, линия Лермонтова, Блока, позднего Мандельштама.

Говоря о мелодичности, как существенном признаке поэзии Бориса Рыжего, я не имею в виду только ее звучание. Мелодика, в этом случае, в той же степени внутренний принцип, так

что помимо мелодики в буквальном смысле можно говорить и о мелодике стиля, мелодике мыслей и мелодике чувств.

Если вникать в загадку психологического механизма бориных стихов, то мы можем предположить, что это — поэзия человека, очевидно находившегося под воздействием реальных контрастов такой силы, что в жизни своей он не смог с ними справиться. Эти контрасты в его биографии и в его душевном строе и привели к ужасу его добровольной смерти. Но пока он был жив, они время от времени находили хотя бы символическое разрешение в необыкновенной гармонии его стихов.

Поэтика Бориса Рыжего, как я ее понимаю, состоит именно в настойчивой попытке решения экзистенциальных контрастов за счет мелодики.

К примеру возьму следующее стихотворение, включенное в сборник 2001-го года «На холодном ветру» и написанное по всей видимости в первой половине 2000-го года.

Я тебе привезу из Голландии Lego,
мы возьмем и построим из Lego дворец.
Можно годы вернуть, возратить человека
и любовь, да чего там, еще не конец.
Я ушел навсегда, но вернусь, однозначно, —
мы поедем с тобой к золотым берегам.
Или снимем на лето обычную дачу,
там посмотрим, прикинем по нашим деньгам.
Станем жить и лениться до самого снега.
Ну, а если не выйдет у нас ничего —
я пришло тебе, сын, из Голландии Lego,
ты возьмешь и построишь дворец из него.

Как образец бориного мелодического дара почти любое другое его лирическое «произведение» пригодилось бы в равной степени, но по понятным причинам только что процитированные стихи мне как-то особенно дороги. Название страны, где я родился и куда пригласили молодого екатеринбургского поэта участвовать в знаменитом фестивале Poetry International за несколько месяцев до нашего с ним знакомства, здесь играет роль как бы центрального музыкального мотива. В первой же строке главный сюрприз заключен, конечно, в слове Lego, сугубо современном иностранном термине из области подарков для детей. По смыслу это сюрприз полный - неподготовленному читателю кажется, что после «Я тебе привезу из Голландии...» должно последовать что-нибудь взрослое и романтическое вроде «тюльпаны» или, с чуть пониженной романтичностью, «сыр». Слово Lego тут поражает своей нетривиальностью, но вместе с тем и своей мгновенной музыкальной убе-

дительностью. Ударное гласное в первом слоге Le- искусно подготовлено настойчивыми «е» в начале строки. Но самое богатое фонетическое соотношение заключается, несомненно, в параллели между словом Lego и первым слогом предыдущего слова «Голландия». По чисто музыкальной логике, выявленной русским поэтом с чутким слухом, Голландия — страна игрушечная, созданная из материала, удобного для детских рук и детского воображения.

В целом, стихотворение Бориса напоминает структуру, которая в музыкальной композиции известна как «песенная форма». Структура эта тройного типа: начало, потом другая часть, потом повторение начала, но с измененными ассоциациями, в неизменном ключе.

В случае стихотворения «Я тебе привезу из Голландии Lego» подобная форма явно связана с биографическим фоном. После обращения к еще не названному ребенку, которому обещается подарок из далекой Голландии, следует сравнительно длинное амбивалентное размышление об уходе из дома, уходе из семьи, уходе из жизни. Желание не оставлять любимого существа постоянно чередуется с предчувствием неизбежного конца. А в заключительных строках повторяется обещание подарка. Разница с первыми строками заключается, в первую очередь, в прямоте и повышенной эмоциональности обращения. Вместо полустушия «Я тебе привезу» получается «Я пришлю тебе, сын». Ясно не только, кому предназначен подарок, но и то, что о возвращении отца «оттуда» речи, скорее всего, не будет.

Вместе с изменением «привезу — пришлю» изменяется и вся тональность. Заключительные рифмы на мрачное «о» контрастируют с первоначальными «е» в соответствующих местах. От уютного «мы» второй строки остаются разделенные навсегда в своем одиночестве «я» поэта и «ты» его сына. А что касается Голландии, из места, откуда приходят подарки, она по своим ассоциациям превращается в подобие той «страны» из знаменитого шекспировского монолога, «откуда ни один не возвращался». (В переводе Пастернака. Насколько переключка со всей речью Гамлета «Быть или не быть» в стихотворении Рыжего сознательна, не берусь судить. Но так или иначе она поразительна).

Та мелодика контрастов, которую мы наблюдаем в звучании и мышлении, определяет и стилистическую особенность нашего стихотворения. Как часто бывает в поэзии Бориса Рыже-

го, тут ведется игра то конфликтующих между собой, то проникающих друг в друга и взаимно модифицирующих слоев лексики. На неожиданность слова Lego в начале стихотворения я уже обратил внимание. И в дальнейшем слова, напоминающие конкретную, каждодневную обстановку, чередуются с словами или оборотами, носящими ореол абстрактной поэзии, идилличности, приподнятых чувств. Можно в этой связи говорить о двух стилистических планах: одном высоком, райском и другом относительно низком, земном. Подобно как «дворец» контрастирует с «обычной дачей», фраза, как бы взятая из элегии классически чистой пробы, заканчивается современным, как бы небрежно взятым с улицы или из телевизора, выражением «однозначно». Характерно, что взаимопроникновение «райского» и «земного» планов приводит не только к иронии, но и к более сложным и богатым модификациям. Вспомним, например, еще раз в слово «дворец». Под воздействием той музыки, которая одухотворяет стихотворение на всех его уровнях, «дворец» в последней строке уже не только та миниатюрная реплика, которую ребенок может строить из Lego. Одновременно он и та «дача», где отец с сыном жили бы счастливо вместе, если... Но в смысловую гармонию этого слова входит еще больше. На расстоянии, «дворец» становится образом того внутреннего счастья, которое в своем будущем сын должен будет строить самостоятельно. В конце концов, как мне представляется, таким «дворцом» становится и само стихотворение. Каждый читатель, кому на это хватит внимания и сочувствия, на радость себе строит эту грустно-очаровательную игрушку заново из завещанных поэтом слов.

В ходе предыдущих рассуждений я уже намекал на биографическую основу разбираемых стихов. Предположительно, они возникли во время приготовлений поэта к поездке в Роттердам, первой его поездке вне России. В стихотворении его мысли сосредоточены на его семилетнем ребенке, который оставался дома в Екатеринбурге, когда отец-поэт находился перед еще более далекой и незнакомой публикой, чем месяцев пять раньше, когда его пригласили в Москву для получения премии Антибукер. Судить о душевном состоянии Бориса в период между обеими поездками мы можем хоть отчасти по короткому электронному письму с датой 13 апреля 2000 г., которое я обнаружил в архиве

Poetry International. В ответ на просьбу организаторов фестиваля выбрать одно собственное стихотворение для прочтения на специальном вечере под названием «Оракул», где участники должны выявить свои «предсказания, мысли, мечты, советы или намерения» насчет будущего — напоминаю, что с шумом шел год нового тысячелетия — Борис Рыжий посылает свое произведение «Не покидай меня, когда» с надписью «И.К.». А в сопроводительной заметке он по-английски объясняет этот выбор так: «Посылаю Вам стихотворение о любви и смерти — чего же другого можно ждать от будущего».

«О любви и смерти» — такое указание мне представляется многозначительным и для стихотворения «Я тебе привезу из Голландии Lego», написанного приблизительно в то же время, как и упомянутое письмо. О второй теме, смерти, я уже более или менее высказался. Так что добавлю лишь несколько слов о первой. В конце концов, стихотворение «Я тебе привезу из Голландии Lego» по моему впечатлению представляет собой не столько размышление об уходе и смерти, сколько высказывание любви поэта. Как я заметил и другие, наверное, тоже заметили, слова «любовь» и «любить» ключевые, и по их частоте и по их смысловому грузу, в поэзии Бориса Рыжего, тем более в его последние годы.

Чтобы дать почувствовать нагруженность слова «любовь» в обсуждаемом стихотворении, вернусь к особенностям его фонетической и смысловой музыки. Самый драматический момент звукового и стилистического контраста имеет место в третьей и четвертой строках:

Можно годы вернуть, возратить человека
и любовь, да чего там, еще не конец.

Движение как бы длинной мелодической фразы, построенной на принципах повторения и постепенного расширения («вер-нуть, воз-вратить»; «го-ды, че-ло-век»), после переноса, или вернее высшего полета в новую строку, круто

обрывается на ее втором слове. Затем меняются и ритм и вся интонация. (В разговорных оборотах «да чего там, еще не конец» мне слышится намек на два самых внушительных — в смеси мужества с отчаянием — произведения репрессированного Мандельштама: «Жил Александр Герцевич, еврейский музыкант» и «Еще не умер ты, еще ты не один». Но это между прочим.)

Выделенность слова «любовь» в мелодике приводит к его выделению и в смысловом плане. Читатель невольно припоминает его как одно из самых значительных в стихотворении. В связи с этим обращаю еще раз внимание на его концовку. Раньше я заметил, что гласная «о», которой заключается сочинение, по своей природе имеет мрачные ассоциации. А, может быть, ударная часть слова «не-го» дает и повод к еще другим ассоциациям. Лично я склонен воспринимать ее как своего рода аккорд. Если поэтически понимать «любовь» в четвертой строке как единство идеи с ее звуковой оболочкой, то получается в финале ее дальнейшее эхо: «о – о».

Интерпретаторская натяжка? Не знаю. Во всяком случае, интерпретация финала как аккорд идей смерти и любви соответствует процитированному высказыванию поэта. Как и, шире, оно соответствует мысли, на первый взгляд парадоксальной, но вместе с тем — простой и глубокой, которая характерна для всей поэзии Рыжего последних лет. По этой мысли, или точнее вере, в человеческой жизни самое сильное, да, смерть, вина, чужая, но в первую очередь своя собственная, насилие, разлука, иногда невыносимо жестокая. Но любви они почему-то не трогают. Любовь остается. Меня бесконечно радует то, что Боря включил это слово в посвящение над стихотворением «Где обрывается память, начинается старая фильма», которое он считал своим лучшим. А что касается меня самого, если спросить меня о моем отношении и к поэту Борису Рыжему и к моему другу, то могу ответить коротко: я его любил, я его люблю.

ОБЗОРЫ

IX ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ "АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: НАУКА- ВУЗ – ШКОЛА"

Девятая Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы филологического образования: наука — вуз — школа» проходила в Уральском государственном педагогическом университете 25-26 марта 2003 года. Главная роль в организации этой конференции принадлежит Научно-исследовательскому центру «Словесник», который уже более десяти лет ведет работу по консолидации всех филологов Уральского и сопредельных с ним регионов на основе общих интересов — поиска путей совершенствования преподавания литературы и русского языка как в школе, так и в вузе.

РАБОТА ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ СЕКЦИЙ

Конференция 2003 года была весьма представительной. Литературоведческий блок включал 12 секций, сделано 87 докладов, присутствовали более 200 слушателей — учителей. Среди основных докладчиков были авторы школьных учебников, известные исследователи истории русской литературы XIX-XX веков, опытные методисты-практики. Вообще в этом году география конференции очень широка: своих представителей прислали вузы Томска, Перми, Кемерово, Новокузнецка, Волгограда, Арзамаса, Читы, Стерлитамака, Благовещенска, Комсомольска-на-Амуре, Челябинска, Самары, Новокузнецка и многих других городов.

В дискуссиях на конференциях продолжилось обсуждение тех вопросов, которые были заявлены и в предыдущие годы. Прежде всего следует назвать проблему формирования единой системы преподавания литературы в школе. Такая система уже много лет разрабатывается НИЦ «Словесник» на базе гуманитарной гимназии № 40 г. Екатеринбург.

В докладе д.филол.н., проф. **Н.Л. Лейдермана** (Екатеринбург, УрГПУ) речь шла о путях формирования культурного читателя. По мнению докладчика, такая система должна строиться на последовательном освоении родовой и жанровой специфики художественного произведения. В начальной школе детям дается представление о трех родах литературы — эпосе, лирике и драме. Но дается на имплицитном уровне — без теоретических определений, без жестких терминов: через наблюдения над течением событий в сказках и рассказах, через сопереживание героям стихотворений, через обсуждение столкновений между героями драматических произведений и их действий. В среднем звене (5-7 классы) ребята должны уже осознавать сущность литературных родов, специфику родового содержания и родовой поэтики. На этой фазе начинается и формирование аналитических алгоритмов ведущих жанров русской литературы (сказка, баллада, элегия, поэма, роман, драматические жанры), с помощью которых школьники учатся постигать заключенный в произведении образ мира. В старших классах, где уже ученики должны осваивать связи между литературой и действительностью, знакомиться с закономерностями литературного процесса, целесообразно формировать аналитические алгоритмы анализа творческих методов (классицизм, романтизм, реализм, символизм, экспрессионизм, постмодернизм и постреализм). Эти алгоритмы могут строиться согласно системе принципов эстетического освоения действительности, в которую входят принцип творческого претворения, принцип эстетической оценки, принцип художественного обобщения

К.филол.н., проф. **М.Г. Павловец** (Москва, МГПИ) познакомил с принципами, положенными в основу широко известного учебного комплекса «В мире литературы», разработанного авторским коллективом под ред. А.Г. Кутузова. Авторы этого учебника предлагают регулировать процесс вхождения школьников в мир художественного слова гибким взаимодействием трех литературоведческих категорий, особых на каждой ступени школьного курса. В 5-6 классах — это триада «миф — фольклор — литература», благодаря которой школьники начинают постигать эстетическую природу искусства слова. В 7-8 классах — это уже анализ связи «герой — характер — образ», которая в 9-11 классах сменяется уже исследованием соотношения в творческом акте категорий «автора — образа — читателя». Причем обучение на каждой ступени возможно лишь в напряженном диалоге учителя и ученика. И программа «Словесника», и программа А.Г. Кутузова устремлены к общей цели — воспитанию грамотного, «духовно богатого культурного читателя».

Актуальны в этом плане и теоретические основы школьного учебника по литературе, обозначенные в докладе д.филол.н., проф. **В.В. Агеносова** (Москва, МПГУ), главного редактора учебного комплекса «Русская литература XX века». По мнению ученого, «дать минимальный объем знаний — только одна задача учебника. Главное не только подготовить учащихся к восприятию изложенного в программе и в учебнике материала, но и воспитать в нем интерес к чтению, умение грамотно формировать собственное мнение о тех книгах, что встречаются на его пути». Учебный комплекс в современной школе должен опираться на тот высокий теоретический потенциал, который достигнут литературоведческой наукой. Отсюда — необходимой частью учебника являются: подробный анализ произведений, демонстрирующий содержательные возможности их научной интерпретации, система вариативных видов работы, поиск доминанты внутри каждого стилевого или жанрового течения, и вместе с тем — широкое и объективное освещение всего движения художественной мысли.

Обсуждение центральных проблем, поднятых в докладах пленарного заседания, было продолжено и на отдельных секциях. Так, методика анализа эпизода художественного произведения была предложена в докладе **Н.В. Барковской** (Екатеринбург, УрГПУ). Представлена типология эпизодов, показана их функциональная направленность — от этапа в развитии конфликта до выражения философско-эстетической концепции. Приведен и

примерный план анализа эпизода. Особое внимание уделяется тем параметрам, по которым следует рассматривать мастерство писателя в построении сюжета, раскрывать его умение соединять в эпизоде дальний и ближний план мизансцены, парадоксальность и согласованность событийного ряда. Доклад **Ю.М. Проскуриной** (Екатеринбург, УрГПУ), посвященный литературной полемике А.И. Герцена, Ф.М. Достоевского и И.С. Тургенева, определяет возможные формы включения в школьный курс литературы критического дискурса XIX века. По мнению докладчика, в дискуссиях по центральным проблемам 1860-х годов (Россия и Запад, интеллигенция и народ) и формировались идейно-эстетические принципы русского реализма. Обращение к письмам и статьям великих мастеров слова позволяет увидеть этот процесс в контексте эпохи его непосредственного становления. В докладе **Г.К. Щенникова** (Екатеринбург, УрГУ) было отмечено, что чрезмерно идеологизированная трактовка существенно обедняла и обедняет содержание классических произведений XIX века. Современная же школа может и должна выработать особую программу, чтобы избежать уже сложившихся стереотипов. По его словам, «русская классика способна дать ответ на самые насущные вопросы современности: это и вопрос об ущербности политической борьбы в угоду личному счастью (образ Чацкого), это и проблема счастья народного (произведения Некрасова), это и проблема подлинного и мнимого патриотизма («Левша» Лескова)».

В докладах секций «*Перечитывая классику*» и «*Проблемы изучения зарубежной литературы*» были представлены различные алгоритмы анализа жанровой формы, необходимые и для школьного, и для вузовского курсов. Назовем здесь доклады **О.В. Зырянова** (Екатеринбург, УрГУ) об онтологических основаниях поэзии Ф.И. Тютчева, **В.А. Дашевского** (Екатеринбург, УрГПУ) о «Житии протопопы Аввакума», **Е.Ю. Горновой** (Екатеринбург, УрГПУ) об особенностях выражения авторской позиции в романах В. Кюхельбекера, **М.В. Горбуновой** (Екатеринбург, УрГПУ) об «Осени» А.С. Пушкина, **Б.М. Проскурина** (Пермь, ПГУ) о реализме романов Дж. Элиот и **Е.Г. Доценко** (Екатеринбург, УрГПУ) о традициях средневекового фарса в классической комедии положений.

Стратегическое направление конференции — создание единой системы литературного образования — нашло отражение и в докладах, посвященных отдельным педагогическим «узлам», приемам работы с конкретным текстом. Так, в секции «*Методические проблемы литературного образования в средних классах*» основное внимание уделялось нравственной стороне литературного произведения. **Р.И. Монзина** (Екатеринбург, УрГПУ) представила модель урока по сказке К.Г. Паустовского «Теплый хлеб». Данная модель ориентируется на раскрытие этического и эстетического потенциала русской народной сказки, отдельные элементы которой просматриваются и в сюжете произведения, и в создаваемом писателем образе мира. Близок к этому докладу по своему пафосу и предложенный **З.Г. Кривоусовой** (Новокузнецк, КГПА) опыт прочтения повести А.П. Гайдара «Школа». Стержнем этого доклада становится анализ особенностей повествовательной манеры писателя, раскрывающего трагедию революционной эпохи через взгляд подростка. Доклад же **Н.Л. Смирновой** (Екатеринбург, УрГПУ) «Знакомство с диалогической природой драмы на примере «Скупого рыцаря» А.С. Пушкина» показывает, как через рассмотрение центрального конфликта пьесы — «скупости и рыцарства» можно приблизить школьников к пониманию вечной коллизии — борьбе добра и зла в душах людей.

Методические проблемы затрагивались в докладах **Т.Г. Шпилевой** (Новоуральск, шк. № 51), предложившей систему вопросов по анализу героя и стиля на примере произведений А. Платонова и Ф. Достоевского, **Б.М. Гринберг** (Екатеринбург, гимн. № 94) об организации внеурочной деятельности учащихся, **Л.И. Лосевой** (Екатеринбург, УрГПУ) о пропедевтике в преподавании литературы, **Л.И. Стрелец** (Челябинск, ЧГПУ) о диагностике читательской памяти.

Доклады на секции «*Методические аспекты изучения современной литературы в специальной (коррекционной школе)*» почти целиком были ориентированы на нужды образовательного процесса. Отметим здесь доклады **Т.А. Чебыкиной** (Екатеринбург, УрГПУ) о формировании читательской самостоятельности, **Н.А. Панченко** (Екатеринбург, УрГПУ) об обучении принципам анализа характеристики героя, **А.В. Кубасова** (Екатеринбург, УрГПУ) о составлении литературы по внеклассному чтению.

Секция же «*Методические проблемы преподавания литературоведческих дисциплин в вузе*» продолжила начатую в прошлом году работу по поиску адекватного соотношения языка теоретического описания и исследуемого материала. Вообще доклады этой секции были посвящены анализу важных для современного литературоведения понятий: концепты «правда» и «истина» в литературе XVIII века (**Г.В. Куличкина** (Пермь, ПГПИ), психологизм романов И.С. Тургенева (**И.А. Семухина**, (Екатеринбург, УрГПУ)), фигура автора в лирике поэтов-бардов (**И.В. Ничипоров** (Москва, МГУ)).

Разнообразен был методологический диапазон докладов секции «*Литература «серебряного века»*». Причина тому лежит в самом материале исследования: появление символизма на рубеже XIX-XX веков существенно активизировало литературную жизнь эпохи, дав мощный толчок к взаимодействию классических и модернистских художественных систем. Анализ литературы этого периода, как убеждают авторы докладов, поможет ввести в школу элементы таких сложных видов работы с текстом, как интертекстуальный и структурно-семиотический анализ. Так, на основе интертекстуального анализа в докладе **Л.Д. Гутриной** (Екатеринбург, УрГПУ) было показано, что истоки поэтики порыва в лирике О. Мандельштама зародились гораздо раньше 30-х годов. **С.Г. Долженко** (Ишим, ИГПИ), используя принципы структурного подхода, в своем сообщении уточнила модель антиутопии, складывающуюся в произведениях Е. Замятина. Было дано также прочтение «На дне» Горького как «эпической драмы» (**В.Е. Головчинер**, (Томск, ТГПУ)), и показаны пути развития лирики Бальмонта в 20-е годы (**Л.И. Будникова** (Челябинск, ЧГПУ)).

В докладах на секции «*Литература советской и постсоветской эпохи*» были представлены новые пути анализа произведений, занимающих важное место в школьном курсе. Так, в исследовании пространственных координат романа М. Булгакова «Белая гвардия», предпринятом **Е.Н. Хрущевой** (Екатеринбург, УрГПУ), за основу взято представление о трагическом разрушении в эпоху 20-х годов эпических ценностей — дома, семьи, семейного уюта. **Е.В. Пономарева** (Челябинск, ЧГПУ) предложила свое видение модели жанра рассказа 20-х годов как «синтеза классической и модернистской эстетики». **И.В. Петров** (Екатеринбург, УрГПУ) представил анализ повести

В. Кондратьева «Сашка» в русле жанра фронтовой лирической повести и показал, что автор в этом произведении поднимается к постижению глобальных бытийных проблем. Вместе с тем, актуальной остается и потребность в осмыслении современных явлений в литературном процессе. Так, феномен «женской прозы», интерес к которому сегодня чрезвычайно велик, нашел свое отражение в докладах **Н.П. Хрящевой** (Екатеринбург, УрГПУ) о Нине Горлановой и **И.В. Некрасовой** (Самара, СГПУ) об игровой поэтике Л. Улицкой и Г. Щербаковой.

К открытию конференции был издан трехтомник материалов: I часть — «Методические основы и педагогические технологии литературного образования в школе и в вузе»; II часть — «Перечитывая классику», «Проблемы изучения зарубежной литературы в школе и в вузе», III часть — «Литература XX века».

*Петров И.В.,
доцент кафедры современной литературы УрГПУ*

РАБОТА ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ СЕКЦИЙ

На факультете русского языка и литературы Уральского педагогического университета прошла традиционная научно-практическая конференция, задачи которой — донести, во-первых, достижения вузовской науки до учителей и, во-вторых, дать учителям возможность поделиться с коллегами своим опытом и своими проблемами.

Сборник материалов конференции состоит из пяти томов, из них три содержат тексты докладов, статьи и тезисы по литературе, два — по языку.

Тематика конференции широка, но, в соответствии с её педагогической спецификой, даже под сугубо лингвистическими заголовками часто мы встретим мысли, связанные либо со школьным, либо с вузовским преподаванием русского языка. Например, **С.Г. Ушакова** (г. Волгоград, ВГУ), рассказавшая о задачах **изучения предикативных инфинитивных сочетаний в учебно-научном тексте**, на основании своего педагогического опыта делает вывод, что конструкции, выражающие низкую или нулевую степень участия субъекта, создают эффект инициации свободного мышления. В докладе **Н.М. Сергеевой** (г. Кемерово, КГУ) «Некоторые проблемы современной лингвистики» представлено новое научное направление — когнитивная лингвистика, изучающая язык как средство мышления. Предметом исследования стали концепты «ум», «разум», их содержание и функционирование в текстах русской классической литературы. Ценность подобных изысканий подчеркнута в конце доклада: «По мнению многих педагогов, специалист высших учебных заведений имеет тенденцию к забвению многих культурных ценностей», а «лингвокультурологическое направление помогает переосмыслить некоторые направления в лингвистике». Количество исследований, опирающихся на понятия «концепт», «картина мира», «лингвокультурологическая компетентность», в современной науке возрастает — это заметно и по характеру присланных на конференцию материалов: многие из них полностью или какой-либо гранью причастны указанной проблематике. **О.В. Шаталова** (Стерлитамакский пединститут) исследовала **реализацию концепта «память» в элегиях начала XIX века**; **И.А. Пушкарёва** (Новокузнецкий пединститут) обнаружила и проанализировала **концепт перпендикуляра** — вертикальной устремлённости человека — в поэтической картине мира М. Цветаевой. **О.Н. Заикина** (Волгоградский педуниверситет), применяя понятие «концепт» к теории семантического поля, рассмотрела **лексическое поле «свет»**, дополнив традиционные два аспекта — синтагматический и парадигматический — третьим, деривационным (словообразовательным), поскольку «концептуализированные понятия характеризуются повышенной деривационной активностью».

Исследования, связанные с когнитивным направлением, изложены и в пленарном докладе **А.П. Чудинова** (Уральский педуниверситет) «Современные направления в лингвистике», в котором рассматривается современная политическая метафора, и в докладе О.Н. Кондратьевой из Кемеровского госуниверситета «Душа, сердце и ум человека древней Руси в свете наивной анатомии». **Е.А. Рябухина** (Пермский педуниверситет) предложила подход к решению проблемы **формирования лингвокультурологической компетентности учащихся в процессе языкового анализа текста**.

С перспективным направлением — **лакунологией** — познакомила слушателей **Г.В. Быкова** (Благовещенский педуниверситет). Лакуны в лексико-фразеологической системе языка — значимые пробелы, отсутствие номинативных единиц — обнаруживаются методом контрастного лексикографического сопоставления разных языков. Изучение лакун также опирается на понятие концепта как элемента национальной языковой картины мира.

Интересные перспективы обнаруживаются «на стыке» традиционных дисциплин. Так, **С.М. Болычева** (г. Москва, МГУ) рассматривает **функционирование фонем на границе морфем** и приходит к точке зрения С.В. Князева, согласно которой разная реализация одинаковых фонем в одинаковых позициях (*купаться* [ц] — *пяться* [т'с']) объясняется тем, что действие некоторых звуковых законов блокируется нулевыми морфемами, состоящими из нулевых фонем.

Обзор выступлений собственно методической тематики начнём «с конца» — с доклада **Е.И. Литневской** (г. Москва, МГУ) «Русский язык в профильных старших классах: преемственность преподавания в школе и в вузе», прозвучавшего на заключительном пленарном заседании. Ситуация в старших классах средней школы непроста: после долгого перерыва в программу снова введён русский язык, но пособия Д.Э. Розенталя или В.Ф. Грекова и др., нацеленные на тренировку грамотного письма, содержат крайне мало теоретических сведений. Известен ряд альтернативных программ, к сожалению не обеспеченных учебными пособиями. На кафедре русского языка филологического факультета МГУ разработана систематизирующая программа по русскому языку и пособие к ней. Курс русского языка в старших классах обеспечит преемственность между средним звеном школы и вузом. **Л.Ю. Довгошея** (г. Екатеринбург, СУНЦ УрГУ) поделилась опытом **применения системы опорных конспектов при изучении русского языка в 10-11 классах**. Поскольку старшеклассники обладают достаточной способностью к обобщению, материал следует давать «большими темами, кратко, но ёмко». Опорные конспекты, созданные на основе методических принципов В.Ф. Шаталова, помогают легко усвоить большой объём информации и быстро

выработать орфографический навык. **Системе работы над правильностью речи** студентов I курса был посвящён доклад **Г.И. Быковой** (г. Екатеринбург, Уральский педуниверситет). В курсе «Практикум по русскому языку» как одно из средств повышения грамотности используется словник, составленный на основе «Частотного словаря русского языка» (под ред. Л.Н. Засориной). Студенты самостоятельно выписывают из него слова, вызывающие трудности в написании, группируют их по видам орфограмм; далее вводится морфемный и этимологический анализ, даётся задание составить словарную статью. Для «расширения языкового пространства» студентов ведётся поиск в тексте слов с неясным лексическим значением. Так стимулируется обращение к справочникам и словарям.

В докладе **В.Н. Капленко** (г. Екатеринбург, Уральский педуниверситет) сообщалось о **возможностях ИСПН WWM** — «Информационной системы педагогического назначения WinWordMagister», разработанной специалистами кафедры новых информационных технологий в образовании Б.Е. Стариченко и А.С. Исаковым на основе текстового процессора Word. Систему можно использовать 1) для организации учебного процесса: составление списков учащихся, предметов, преподавателей — и 2) для контроля знаний: разработка заданий, создание сборников заданий и сценариев их предъявления, выведение отметок с заданным уровнем строгости.

Одно из выступлений было связано с изучением иностранного языка: преподаватели Суворовского училища **Т.В. Нестеренко** и **Е.В. Назарова** (г. Екатеринбург) изложили методику проведения **лингвистических олимпиад на основе интегрированных тестов** (для изучающих английский язык). Заявлены оригинальные принципы и цели проведения подобных мероприятий: перерастание олимпиады в фестиваль, раннее выявление интеллектуальных способностей. **В.Н. Беляева** (г. Екатеринбург) говорила о **разграничении и взаимодействии курсов «Русский язык и культура речи» и «Риторика»** в Уральской государственной юридической академии. **Ю.И. Николаева** (Красноуфимский педколледж) в докладе «Пути развития коммуникативной компетенции обучаемых», отталкиваясь от того факта, что цель обучения русскому языку — помочь овладеть всеми видами речевой деятельности — в школе выполняется не в полном объёме, выдвигает следующие идеи: «нужно перейти к педагогике мотивов»; мотивацию общения обеспечивают речевые ситуации; частью педагогического общения является диалогизация обучения: важно субъект-субъектное общение с целью взаимного познания и самопознания. В упомянутом уже докладе **Е.А. Рябухиной** (г. Пермь) «Формирование лингвокультурологической компетентности учащихся в процессе языкового анализа текста» ставится задача научить школьников «воспринимать словесное произведение в аспекте культуры, соответствующей времени его создания», чтобы сделать их оценки и суждения «более вдумчивыми и культуросообразными». Учитель гимназии № 177 г. Екатеринбурга **О.В. Жаворонкова** рассказала о **результатах внедрения в учебный процесс предмета «Риторика и культура общения»**. Изложены задачи курса, особенности методики на каждом году обучения. Общее для всех этапов — «зачётная речь» в конце учебного года; её форма и содержание зависят от этапа обучения, но подготовка к ней всегда связана с увлекательной игрой.

Структура двух томов, содержащих материалы конференции¹, такова:

Часть 1. I. Теоретические проблемы преподавания русского языка в вузе. II. Лингвистические проблемы изучения текста. III. Региональный компонент филологического образования школьников.

Часть 2. IV. Методика преподавания русского языка в вузе и школе. V. Проблемные вопросы грамматики и их освещение в школьном курсе русского языка. VI. Проблемы изучения культуры речи и риторики в вузе и школе.

Сборник представляет безусловный интерес для школьных учителей, преподавателей вузов, для студентов-филологов.

Однако хотелось бы выразить некоторую тревогу... Две тревожные ноты уже прозвучали в этом обзоре: слова о тенденции вузовских специалистов к забвению культурных ценностей (Н.М. Сергеева, Кемерово) и о том, что школа не справляется с задачей формирования языковой и речевой компетенции (Ю.И. Николаева, Красноуфимск). А вот и третья: читая этот текст либо листая сборник материалов конференции, легко убедиться, что школьные учителя, ради которых всё и затевалось, на этот раз почти не представлены. Трудности современной школы начинают препятствовать нормальному развитию связей между школой и вузом.

На заключительном пленарном заседании была принята резолюция, излагающая позицию участников. Поднимаемые в ней вопросы касаются и места филологических дисциплин в образовании (пренебрежение ими как раз и ведёт к «забвению культурных ценностей»), и недостаточной оплаты учительского труда. Участники проходившей в эти же дни на соседнем факультете конференции по историческим наукам приняли, как оказалось, во многом аналогичную резолюцию. Будем надеяться, что эти голоса будут услышаны.

Капленко В.Н.,

доцент кафедры общего языкознания и методики русского языка УрГПУ

¹ Проблемы лингвистического образования: Материалы IX всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологического образования: наука — вуз — школа». Екатеринбург, 25-26 марта 2003 г. Ч. 1. - 210 с. Ч. 2. - 162 с. / УрГПУ; Институт педагогических инноваций «Словесник». Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2003.

ГОВОРЯТ УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ

После завершения работы участники конференции любезно согласились дать нам небольшие интервью, в которых поделились своими мнениями о ряде злободневных проблем преподавания литературы.

Эмоциональное впечатление от конференции **Владимир Вениаминович Агеносов**, профессор Московского педагогического государственного университета, один из авторов и редактор нового учебника по литературе для старших классов, выразил словом «грандиозно».

Особенную значимость подобного рода конференции приобретают в той критической ситуации, которая в настоящий момент сложилась в сфере литературного образования.

¹ Проблемы лингвистического образования: Материалы IX всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологического образования: наука — вуз — школа». Екатеринбург, 25-26 марта 2003 г. Ч. 1. - 210 с. Ч. 2. - 162 с. / УрГПУ; Институт педагогических инноваций «Словесник». Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2003.

Сегодня существует ряд руководящих чиновников министерства, — говорит Владимир Вениаминович, — которые спят и во сне видят, чтобы литература оказалась вытесненной в факультатив, приравнялась к таким предметам, как рисование или физкультура. Здесь же собрались представители многих регионов России, а потому, может быть, этот глас вопиющего в пустыне кто-нибудь да услышит.

Количество часов, отводимых на изучение литературы в школе, с каждым годом тает. В связи с этим возникает вопрос о месте, которое должна занять в школьном курсе литература конца XX века. И здесь, считает В.В. Агеев, необходимо быть осторожным.

В учебнике должны рассматриваться произведения, ставшие классическими. На изучение литературы школьнику дается очень мало времени. Когда же ему изучать писателя, которого никто не знает? Поэтому нельзя включать в школьный курс имена и произведения, которые никому еще не известны. Может быть, они и будут великими, но для этого должно пройти определенное время.

Несмотря на широту тематики прозвучавших на конференции докладов, некоторые проблемы все же остались без внимания. К их числу, по мнению Владимира Вениаминовича, принадлежит проблема обязательного минимума произведений, который должен знать каждый школьник, а также проблема государственных стандартов по литературе для вузов.

С максимальной эмоциональной убедительностью всю катастрофичность ситуации со стандартами обрисовала **Валентина Егоровна Головчинер**, доктор филологических наук, профессор Томского государственного педагогического университета.

Сегодня, когда преподавание литературы перестало быть идеологизированным, появились огромные возможности изучать литературу как вид искусства, ибо от литературного произведения читатель должен в первую очередь получать эстетическое наслаждение. Данное понимание предмета требует новых технологий преподавания, формирования у студентов особых навыков анализа текста. Однако система подготовки учителя, предполагаемая государственным стандартом, такой возможности не дает.

Во-первых, дисциплинам предметной подготовки в стандарте уделяется слишком мало внимания. В соответствии со стандартом студент должен знать все что угодно: конституцию РФ, законы РФ, решения Правительства — все, вплоть до пожарной безопасности, но только не предмет, который должен изучаться в школе.

Во-вторых, стандарт узаконивает экспансию русского языка. Из 21 страницы стандарта всего три уделено литературе и русскому языку, а из них только одна — литературе. А это ведет к уничтожению своеобразия литературы. Так, филологический анализ текста, по стандарту, должен вестись с лингвистических позиций. В результате изучение родовой, жанровой, стилиевой специфики подменяется лингвистическим анализом. Кроме того, половина часов отводится на самостоятельное изучение русского языка и половина на самостоятельное изучение литературы. Но что означает эта половина для русского языка и что означает она для литературы? По русскому языку студенты могут освоить тексты лекций, прочитать определенные монографии, по литературе же, помимо этого, необходимо еще начитать огромные объемы художественных произведений. Так что преподавание русского языка и литературы оказывается в заведомо неравных условиях.

Выход из создавшегося положения Валентина Егоровна видит в том, чтобы ввести специализацию: должна существовать специальность «Русский язык» со специализацией «Литература» и наоборот, как на физико-математических или химико-биологических факультетах.

Другого чрезвычайно важного вопроса — о едином государственном экзамене и его возможностях применительно к педагогическим вузам — коснулся **Михаил Георгиевич Павловец**, проректор по научной работе Московского государственного педагогического университета.

Главный недостаток ЕГЭ — и я убежден, это большая ошибка, — связан с тем, что набор в педагогические вузы по системе ЕГЭ будет вестись без личного контакта экзаменатора с абитуриентом, без устного опроса. Между тем устная речь во многом является лицом человека, тем более учителя. Если учитель плохо владеет речью, если ему не знакомы произносительные нормы, если он не в состоянии выразить мысль устно, то какой же он будет учитель? На основе тестов пока еще не берут в творческие вузы, например в Щукинское училище. Почему же мы должны брать в педагогические, ведь недаром говорят, что учитель и актер — на девяносто процентов вещи тождественные.

Среди гостей конференции оказались учителя многих школ г. Екатеринбурга. Некоторые из них рассказали нам о своих впечатлениях. **Лариса Владимировна Иванова**, учитель средней школы № 166, отметила значимость конференции именно для учителей-практиков.

Мне понравились многие доклады, прозвучавшие на конференции, особенно те, где были выдвинуты не только какие-то частные замечания, но и предложена целостная концепция преподавания литературы, от которой учитель смог бы уже оттолкнуться. Таковы доклады Наума Лазаревича Лейдермана, Гурия Константиновича Щенникова.

Однако мне показалось, что не все вопросы, которые актуальны сегодня для школы, привлекли должное внимание. Например, не обсуждалась проблема, связанная с тем, как строить преподавание литературы с учетом восприятия школьников, совсем не затрагивались вопросы методики преподавания русского языка. Надеюсь, что в следующем году эти и многие другие тематические проблемы будут восполнены.

В свою очередь, и мы выражаем надежду, что если к нам придут учителя, если на конференции собираются крупные ученые всероссийского масштаба, словом, если существуют люди, которым небезразлична судьба литературы в школе, то ситуация в сфере литературного образования обязательно изменится к лучшему. Глас вопиющего будет услышан.

*Гончаренко И.Г.,
ассистент кафедры современной русской литературы УрГПУ*

НОВЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ В ДЕЙСТВИИ

(НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ / Под ред. В.С. Кукушина. Ростов-на-Дону, 2002)

В серии «Педагогическое образование» (Ростов-на-Дону, издательский центр «Март»; 2002 г.) вышло учебное пособие для студентов педагогических специальностей «Новые технологии обучения» (под общей редакцией В.С. Кукушина).

Еще Я.А. Коменский утверждал: «Можно и нужно каждого учителя научить пользоваться педагогическим инструментарием, только при этом условии его работа будет высокорезультативной».

Казалось бы, ниша под названием «Технологии обучения» уже заполнена: есть специальный курс в педагогических университетах, в содержании которого рассматриваются классические и новейшие технологии обучения, есть методические рекомендации по отдельным технологиям обучения и т.п. Впервые пособие такого типа объединило в себе новейшие технологии обучения, как отечественные, так и зарубежные.

Для студента и учителя равно будет интересно узнать ретроспективу движения педагогической и методической мысли и ее современные явления: оно полезно в процессе написания курсовой работы или дипломного сочинения по педагогике или методике преподавания русского языка и литературы, но предназначено не только для студентов педагогических специальностей, но и для практикующих специалистов, т.к. глубоко и широко представляет ретроспективу педагогических технологий. Дан обстоятельный анализ проведенных историко-педагогических исследований (например, выявлено, что педагогические технологии выступали предметом научных дискуссий в течение нескольких столетий).

Учитель русского языка и литературы найдет для себя эффективные технологии обучения: организация коллективных способов обучения на уроках русского языка, игровые технологии, активные методы обучения, проблемное обучение, а также информационные технологии обучения русскому языку. Все они комментируются фрагментами уроков – учителю можно выбрать приемлемые.

От великого чешского педагога авторы пособия принимают тезис о том, что основу обучения должно составлять «искусное распределение времени, предметов и метода» — в этом видят они суть педагогической технологии, основанной на принципе поточной системы производства (что включает 3 элемента: классно-урочная организация жизнедеятельности школы, предметность обучения и определенные правила изложения учебного материала).

Авторы пособия представляют и другие педагогические идеи обучения: И.Г. Песталотци («механизм» образования); Гансберга, Линде, Шаррельмана («педагогика творчества»), которые отрицали в принципе любую технологию, потому как она убивает «уникальную личность ребенка»; взгляды Л.Н. Толстого, К.А. Вентцеля и др. сторонников идеи «свободного воспитания» — «пробуждения души ребенка» (по словам Л.Н. Толстого, «именно дух, неуловимое влияние учителя, ежеминутно изменя-

емые приемы ... определяют успешность учения школьника». И наконец, авторы пособия представляют принципиально иную теоретическую идею педагогической технологии 20-х годов XX века, представленной в трудах Ф.А. Фрадкина, (тщательное изучение бытовых, природных, социальных, культурных факторов среды, обуславливающих развитие ребенка; обогащение и развитие представлений ребенка за счет внедрения его в мир природы, труда и общественных отношений; преобразования жизни — участие в нем учеников).

Авторы пособия ведут читателя дальше: в 30-е годы XX века формулируется идея, которая определила новую матрицу педагогической технологии: развитие ребенка происходит под воздействием обучения и воспитания. Более того, утверждают идеологи этой концепции — Л.С. Выготский, С.Л. Рубинштейн, А.Н. Леонтьев — именно в процессе обучения, которое должно опережать развитие, формируется зона ближайшего развития ребенка. Средства, используемые в обучении, позволяют формировать качественно иную умственную деятельность, способствуют интенсивному развитию способов мышления.

В пособии достаточно подробно анализируется уникальная педагогическая технология А.С. Макаренко, теоретической основой которой выступила разработанная им концепция коллектива.

Все ретроспективные исследования позволили авторам учебного пособия выделить важнейшие характеристики педагогических технологий, основанных на различных концептуальных идеях (С.Т. Шацкого, Н.И. Поповой, В.Н. Сороки-Росинского).

Во второй главе пособия представлены теоретические характеристики современных педагогических технологий (включая не только отечественные, но и зарубежные). Дано определение понятия, «сущности педагогической технологии». Данное исследование выявляет принципы и показывает приемы *оптимизации* образовательного процесса. Авторы пособия раскрывают первое и второе значение термина *педагогическая технология* — управления процессом обучения (т.е. целенаправленное конструирование целей обучения в соответствии с целями проектирования всего хода процесса обучения, проверка и оценка эффективности выбранных форм, методов средств обучения, оценка текущих результатов, коррекционные мероприятия).

В пособии дан обзор современных технологий: методика коллективных способов обучения, групповые технологии, технологии личностно-ориентированного образования, технологии поддержки ребенка, технология «педагогика сотрудничества», гуманно-личностная технология Ш.А. Амонашвили, технология знаково-контекстного обучения, игровые педагогические технологии.

Весьма объемно представлены в пособии и *активные* методы обучения. Авторы отмечают: «Проблема активности личности в обучении требует ос-

мысления важнейших элементов обучения — создание дидактических и психологических условий осмысленности учения, включения в него учащегося на уровне не только интеллектуальной, но личностной и социальной активности». В пособии раскрыто понятие *активное обучение*, а также дана классификация и характеристика активных методов обучения. Все теоретические положения рассматриваются на практике: даны фрагменты уроков, внеклассных мероприятий.

В учебном пособии отдельной главой представлено *витагенное обучение с голографическим методом проекций*, автором которого является академик АПСН и МАПО, заслуженный деятель науки России, доктор педагогических наук А.С. Белкин.

В этой главе представлены теоретические основы витагенного образования и голографические технологии в педагогике: прием ретроспективного анализа жизненного опыта, прием стартовой актуализации жизненного опыта учащихся, прием опережающей проекции преподавания, прием дополнительного конструирования незаконченной образовательной модели, прием временной, пространственной, содержательной синхронизации образовательных проекций, прием витагенных аналогий в образовательных проекциях, прием витагенного одухотворения объектов живой и неживой природы, технологии творческого синтеза образовательных проекций и т.д.

Большой главой в учебном пособии представлено *проблемное обучение*. Идея проблемного обучения не нова. Еще величайшие педагоги прошлого искали пути преобразования учебного процесса в радостный процесс познания, развития умственных сил и способностей учащихся. В этой главе дан исторический экскурс проблемного обучения — зарубежный и отечественный опыт; показаны основные функции и признаки проблемного обучения, сформулированные М.И. Махмутовым. Нет сомнения в том, что проблемное обучение не может быть эффективным в разных условиях. В связи с этим вполне понятны попытки выделить виды и уровни проблемного обучения. В данной главе представлены *три* вида проблемного обучения: научное творчество, практическое творчество, художественное творчество (по М.И. Махмутову), а также *четыре* уровня проблемного обучения: уровень обычной активности, уровень полусамостоятельной активности, уровень самостоятельной (продуктивной) активности, уровень творческой активности (по М.И. Махмутову). Организация проблемного обучения имеет определенные сложности, поэтому авторы пособия предлагают пути организации проблемного обучения. Учитель русского языка и литературы найдет для себя интересные формы организации проблемного обучения на разных типах уроков или внеклассных мероприятий.

Широкое освещение в пособии получили так называемые информационные технологии (ИТ). Необходимость внедрения информационных технологий в учебный процесс не вызывает сомнений. В условиях функционирования всемирной информационной сети, которая позволяет обеспечить доступ к информации без каких-либо ограничений по объему и скорости, информационные технологии выступают в качестве средства общения, обучения и воспитания личности. Авторы пособия стремятся, используя ИТ,

реализовать весь потенциал личности и предлагают пути его реализации. В пособии подробно даны характеристики информационных технологий обучения — как зарубежных, так и отечественных. Интересным и познавательным материалом для учителей станет информация о методике проведения интерактивных лекций с применением мультимедиа-технологий обучения. Представлены основные принципы программирования, а также принципы построения обучающих программ — все это делает пособие практически значимым для учителя.

Базисный учебный план, введенный в действие в 1993 г., предусматривает теперь в учебном плане российской средней школы, помимо инвариантной, и вариативную часть в виде факультативов и обязательных занятий по выбору школы и региона (так называемый «школьный и региональный компонент»). Попытка ввести интегрированные курсы «Мировая художественная культура» и «Естественнознание» в массовой школе не принесла успеха. Хотя в действующем «Базисном учебном плане» четко указано, что образовательная область шире предметной, она возникает из общности нескольких предметных областей. Например, область «Язык и литература» включает родной, русский и иностранный языки и литературу. На их стыке и формируется новое знание, совершенствуется и развивается личность. Сильная степень интеграции, включая традиционные межпредметные связи, будет характерна для пересекающихся частей одного и того же круга. Так, общую интегрированную часть дает пересечение предметных областей «Иностранный язык» и «Русский язык» в рамках образовательной области «Язык и литература». В пособии показаны пути интеграции не только учебных дисциплин, но и отдельных тем уроков.

Отдельной главой в пособии представлены технологии *модульного* обучения, где дано понятие «обучающий модуль», а также принципы модульного обучения. Полезной информацией для учителя станет глава «Особенности организации педагогического контроля в модульном обучении», где представлены методы контроля и типы рейтинговых оценок качества обучения. Учитель найдет для себя возможные классификации контроля.

Авторы пособия представляют основные концептуальные положения *вальдорфской педагогики* (см. гл. 3. с. 233), ее теоретические и практические задачи, возможные пути реализации целей.

В конце дан обзор педагогических технологий *авторских школ* (С.Н. Лысенковой — опережающее обучение с использованием опорных схем, технологии развивающего обучения — идеи В.В. Давыдова и Д.Б. Эльконина и др.)

В пособии определены требования к учебным курсам дистанционного образования, особенности построения учебного процесса с использованием дистанционного образования (по этапам), описаны средства дистанционного обучения.

В конце пособия даны тезаурус и список педагогической и методической литературы.

Быкова Г.И.,
доцент кафедры языкознания
и методики преподавания русского языка УрГПУ

ОБУЧЕНИЕ БЕЗ НАПРЯЖЕНИЯ

(ИВАНОВА С.М. СЕРИЯ РАБОЧИХ ТЕТРАДЕЙ «ЛИТЕРАТУРА» (9-11 кл.).

СОЛИКАМСК, 2000, 2001)

Предложенные заслуженным учителем Российской Федерации, преподавателем литературы школы-гимназии № 92 Ивановой С.М. рабочие тетради с печатной основой «Литература» (для 9-11 классов) можно назвать и учебным пособием, и методическими рекомендациями для учителя. Тетради с печатной основой, на наш взгляд, помогают решить одну из проблем современной методики преподавания — проблему мотивации; работая с такой тетрадью, ученик проникается мыслью, что он занят профессиональным делом.

Как нам кажется, главная цель С.М. Ивановой — обратить школьника к художественному тексту, продемонстрировать эстетические законы построения произведения и через это идти к постижению творческих индивидуальностей и своеобразия историко-литературного процесса.

В рабочую тетрадь для 9 класса вошли задания по «Слову о полку Игореве», классицизму, сентиментализму, романтизму, по творчеству А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя. В тетради для 10 класса предложены вопросы по творчеству писателей, традиционно рассматриваемых на данном этапе образования. Наконец, тетрадь для 11 класса направлена на осмысление литературы XX века: в первых двух тетрадях охвачено творчество И.А. Бунина, А.И. Куприна, А.М. Горького, поэзия Серебряного века, в третьей — последней тетради — помещен материал по литературе 1930-90-х годов. Хотя этот материал и поделен на проблемные блоки («Человек в огне революции и Гражданской войны», «Тема деревни в литературе 1930-70-х гг.», «Тема Великой Отечественной войны в литературе 1940-90-х гг.», «Лагерная тема» в литературе 1950-90-х гг.), мы полагаем, что в распределении материала существует диспропорция — крен сделан явно в сторону литературы первой трети XX века.

Станным иногда кажется подбор текстов: почему, к примеру, в ряд произведений о гражданской войне включены «Циники» А. Мариенгофа, но не упомянута «Конармия» И. Бабеля?

Рабочие тетради для 9-11 классов содержат, как правило, следующие дополнительные материалы: задания олимпиадного характера, задания повышенной сложности, темы сочинений, библиографию.

Каждый блок заданий рабочей тетради начинается одинаково: учащимся предлагается составить предложения со словами и словосочетаниями, соотношенными либо с судьбой изучаемого автора, либо с необходимыми теоретико-литературными понятиями. Оценить эту особенность рабочей тетради можно двояко: с одной стороны, это, безусловно, помогает формированию словарного запаса, но с другой — может набить оскомину, и у старшеклассника возникнет впечатление, что от уроков литературы не стоит ждать ничего нового.

Некоторые блоки рабочих тетрадей предваряются теоретическими «врезками» (например, типы и функции пейзажа, портрета, эстетические принципы литературных течений и др.), что является достоинством предлагаемых пособий. Иногда, правда, предложенный теоретико-литературный материал представляется недостаточным (так, например, говоря о специфике драматических текстов в 10 классе, автор пособия не упоминает о принципе диалогизма как ключевом для построения драмы), иногда — избыточным (например, классификация «интерьеров»), иногда не совсем точным (что такое, например, «изысканные слова», которые следует найти в стихотворении А. Блока «Вступление» — тетр. 2, с. 10),

иногда недостаточно систематизированным (основные принципы символизма). Хотя в теоретико-литературных «врезках» освещается достаточно большой материал, можно было бы дополнить его материалом о носителях стихового ритма, так как именно ритм является «визитной карточкой» поэтического текста.

Вопросы и задания, предлагаемые авторам рабочих тетрадей, нацеливают на анализ разных уровней художественного текста, отчасти — на постижение жанровой специфики произведения, места произведения в историко-литературном процессе; задания направлены и на обобщение, систематизацию изученного, на творчество. Не всегда формулировки заданий представляются удачными, корректными; например, задание «Сформулируйте идею комедии «Недоросль» чревато упрощением, формирует представление о том, что художественный текст может быть сведен к двум предложениям, выражающим идею. Или: «Определите жанры романа «В круге первом» (11 кл., тетр. 3, с. 77); «Найдите в поэме А. Ахматовой «Реквием» черты акмеизма» (11 кл., тетр. 2, с.49). Иногда вопросы представляются надуманными: к стихотворению А.А. Ахматовой «Так беспомощно грудь холодела...» поставлен вопрос: «В народном сознании правый — правильный, левый — нет. Вспомните, как кот у Пушкина «идет направо — песнь (то есть более реальное, чем сказка) заводит, налево — сказку говорит», направо идут в реальности часы, солнце. Героиня с правой руки надевает перчатку на левую. Как вы объясните роль мифологемы «правое — левое» в этом стихотворении?» (там же, с. 41-42). Среди вопросов много таких, которые уже содержат ответы: «Докажите, что для театра Островского характерны черты: использование традиций натуральной школы, увлекательный сюжет» (10 кл., часть I, с. 51) и др. В таких случаях работа лишена необходимой «интриги», исключается элемент самостоятельного поиска.

Не всегда можно согласиться и с логикой вопросов: часто освоение тематического блока начинается с заданий, требующих обобщения (11 кл., тетр. 3; зад. 1, с. 1, при изучении стихотворения А.С. Пушкина «Пророк» учащимся сначала предлагается определить тему стихотворения, а потом проанализировать текст), после которых следуют вопросы по анализу текста. В нескольких случаях количество вопросов для анализа кажется невероятно большим: яркий случай — изучение повести А. Платонова «Котлован», которое, с нашей точки зрения, трудно осваивать детально со школьниками. Вызывает сомнение и логика рассмотрения отдельных разделов: почему, например, при изучении творчества А.С. Пушкина сначала предлагается рассмотреть стихотворения конца 1820-х («Анчар», «В Сибирь»), затем вернуться к стихотворениям «К Морю», потом обратиться к стихотворению «Вновь я посетил...» и т.д.?

Предлагаемые в рабочих тетрадях задания разделены на три группы — три уровня: критерий деления — степень сложности. Это позволяет осуществлять индивидуальный подход.

Несмотря на ряд недостатков, мы все же полагаем, что рабочие тетради, предложенные С.М. Ивановой, помогут учителю формировать квалифицированного читателя-старшеклассника.

*Гутрина Л.Д.,
ассистент кафедры современной
русской литературы УрГПУ*

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Н.А. ЗАБОЛОЦКИЙ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

(Библиография в помощь учителю)

1. Азизян Е. Поэзия отзвуков: (Стихотворение Н. Заболоцкого «Гурзуф») // Вопр. лит. 1972. № 10. С. 157-167.
2. Биншток Л.М. Лирика природы Н.А. Заболоцкого // Проблемы мастерства советской литературы. Писатель, время, жанр. Свердловск, 1968. С. 56-97 (Учен. зап. Свердл. пед. ин-т; Сб. 73).
3. Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. М.: Изд-во Руслана Элинина, 2001. 280 с.
4. Бровар В.В. «А бедный конь руками машет...»: [О яз. поэзии Н. Заболоцкого] // Рус. речь. 1991. № 2. С. 27-32.
5. Винокуров Е. Н.А. Заболоцкий // Винокуров Е. Аргументы. М., 1984. С. 72-75.
6. Волгин И. «Чтоб кровь моя остынуть не успела...» // Заболоцкий Н.А. Стихотворения и поэмы. М., 1985. С. 5-24.
7. Вязмитинова Л. «Не слишком тонок был резец...»: Попытка анализа творч. пути Н. Заболоцкого // Литература; Прил. к газ. «Первое сент.». 1996. № 32. С. 3-4.
8. Гинзбург Л. Заболоцкий двадцатых годов // Гинзбург Л. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Л., 1989. С. 369-378.
9. Григоренко В.А. Два портрета: (Стихотворение Н. Заболоцкого и портрет А.П. Струйской кисти Рокотова) // Рус. яз. в шк. 1992. № 3/4. С. 3-6.
10. Дозорец Ж.А. «Можжевельный куст» Н.А. Заболоцкого: Опыт комплекс. анализа // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1979. № 6. С. 51-58.
11. Ермолинский С. Николай Заболоцкий (Сагурамо) // Ермолинский С. Из записок разных лет. М., 1990. С. 233-255.
12. Заболоцкий Н. Взаимоотношения человека и природы в поэзии Н.А. Заболоцкого // Вопр. лит. 1984. № 2. С. 34-57.
13. Заболоцкий Н. Заболоцкий пишет «Столбцы»: Гл. из биогр. поэта // Аврора. 1992. № 4/5/6. С. 186-208.
14. Заболоцкий Н. Н.А. Заболоцкий после создания «Столбцов». Конец 20-х — нач. 30-х гг. // Театр. 1991. № 11. С. 153-160.
15. Заболоцкий Н. Из воспоминаний об отце и о нашей жизни: [К биогр. поэта Н.А. Заболоцкого] // Вопр. лит. 1976. № 5. С. 214-232.
16. Заболоцкий Н. История моего заключения. М., 1991. (Б-ка «Огонек». № 18).
17. Заболоцкий Н. К творческой биографии Н. Заболоцкого // Вопр. лит. 1979. № 11. С. 220-237.
18. Заболоцкий Н. Мысль и слово молодого Заболоцкого // Заболоцкий Н. Вешних дней лаборатория. М., 1987. С. 5-16.
19. Заболоцкий Н. Письма Н.А. Заболоцкого 1938-1944 годов / Подгот. текста и публ. Е.В. и Н.Н. Заболоцких // Знамя. 1989. Кн. 1. С. 96-127.
20. Заболоцкий Н. «Природы очистительная сила» (Соц.-этич. элементы натур. филос. поэзии Заболоцкого) // Вопр. лит. 1999. № 4. С. 17-36.
21. Заболоцкий Н. Путь Заболоцкого // Заболоцкий Н.А. Избранные сочинения. М., 1991. С. 5-14.
22. Заболоцкий Н. «Я нашел в себе силу остаться в живых»: [Публ. писем и заявлений поэта в Особое Совещ. НКВД СССР, 1938 г. / Публ. и коммент. Е. Лунина] // Аврора. 1990. № 8. С. 125-133.
23. Заболоцкий Никита Николаевич. Жизнь Н.А. Заболоцкого / Ред. В.П. Кочетов. М.: Согласие, 1998. 592 с.
24. Заболоцкий Николай Алексеевич. «Огонь, мерцающий в сосуде...»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. М.: Педагогика-Пресс, 1995. 944 с.: ил.
25. Зайцев В.А. «Образ мироздания»: Поэзия Н.А. Заболоцкого // Рус. словесность. 1997. № 2. С. 38-46.
26. Каверин В. Заболоцкий // Каверин В. Здравствуй, брат. Писать очень трудно. М., 1965. С. 69-80.
27. Каверин В. Счастье таланта: [Н. Заболоцкий] // Каверин В. Счастье таланта. М., 1989. С. 257-268.
28. Красильникова Е.В. О некоторых линиях эволюции поэтического языка Н.А. Заболоцкого // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986. С. 163-181.
29. Красильникова Е.В. Птицы. Образные связи в поэзии Н.А. Заболоцкого // Поэтика и стилистика. 1988-1990. М., 1991. С. 165-172.
30. Куняев С. «В искупление собственного зла...»: [О творчестве Заболоцкого] // Куняев С. Огонь, мерцающий в сосуде. М., 1989. С. 96-122.
31. Лопачева М.К. О нравственно-философском подтексте одного из мотивов раннего Заболоцкого // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. Омск, 2000. Вып. 2. С. 32-39.
32. Македонов А.В. Николай Заболоцкий: Жизнь, творчество, метаморфозы. СПб.: Сов. писатель. Ленинград. отд-ние, 1987. 368 с.

33. Македонов А.В. Свершения и кануны: О поэтике русской советской лирики 1930-1970-х годов. Л.: Сов. писатель, 1985. 360 с.
34. Максимов Д. Николай Заболоцкий: Об одной давней встрече // Звезда. 1984. № 4. С. 133-139.
35. Огнев В. Заметки о поэзии Николая Заболоцкого // Огнев В. Горизонты поэзии. М., 1982. Т. 1. С. 138-151.
36. Осетров Е. Перечитывая Заболоцкого // Осетров Е. Голоса поэтов. М., 1990. С. 245-254.
37. Павловский А.И. Николай Заболоцкий // История русской советской поэзии: 1941-1980. Л., 1984. С. 353-366.
38. Павловский А.И. Поэтическая «натурфилософия» Николая Заболоцкого // Павловский А.И. Советская философская поэзия. Л., 1984. С. 15-82.
39. Перемышлев Е. В «двойном освещении»: «Петербургский миф» в поэзии Н. Заболоцкого // Октябрь, 1995. № 2. С. 186-188.
40. Пурин А. Метаморфозы гармонии: [О Н. Заболоцком] // Заболоцкий Н. Столбцы: Столбцы, стихотворения, поэмы. СПб., 1993. С. 5-34.
41. Пчелинцева К.Ф. Об одном стихотворении Н. Заболоцкого: [Стихотворение «Офорт»] // Филол. науки. 2001. № 1. С. 111-113.
42. Роднянская И. «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов // Роднянская И. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 343-373.
43. Ростовцева И. Муза и собеседница: (Природа в поэзии Пастернака и Заболоцкого) // Вопр. лит. 2002. № 1. С. 123-138.
44. Ростовцева И.И. Николай Заболоцкий: Опыт худож. познания. М., 1984. 304 с.
45. Сарнов Б. Восставший из пепла: Поэтич. судьба Н. Заболоцкого // Октябрь. 1987. № 2. С. 188-202.
46. Семенова С. Человек, природа, бессмертие в поэзии Николая Заболоцкого // Семенова С. Преодоление трагедии. М., 1989. С. 299-317.
47. Смирнов И.П. Зачеркнутое стихотворение: [«Закон простоты» Н. Заболоцкого] // Нева. 1973. № 5. С. 198-199.
48. Сотникова Т. «Странные образы дум» Николая Заболоцкого // Лит. обозрение. 1994. № 9/10. С. 68-70.
49. Турков А.М. Николай Заболоцкий. М., 1981. 142 с.
50. Филиппов Г. Поэтический мир Николая Заболоцкого // Звезда. 1973. № 5. С. 182-189.
51. Чуковский Н. О Николае Заболоцком: Отрывок из воспоминаний // День поэзии. 1963. М., 1963. С. 275-277.
52. Шилова К.А. О сюжете в лирике Н. Заболоцкого // Проблемы русского романтизма и реализма. Кемерово, 1973. С. 154-176.
53. Эткинд Е.Г. Заболоцкий и Хлебников // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования, 1911-1988. М., 2000. С. 405-427.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ

1. Беляева Н.В. Изучение лирики. «Молодость» И. Бунина, «Гроза» Н. Заболоцкого. XI класс // Лит. в шк. 1998. № 6. С. 122-126.
2. Беляева Н.В. Экология природы и души: Материалы к изучению творчества Н. Заболоцкого в VI кл. // Рус. словесность. 1997. № 2. С. 64-68.
3. Каплан И. Два стихотворения Заболоцкого // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». 2000. № 3. С. 14.
4. Карсалова Е.В. Н.А. Заболоцкий «Ходоки» // Карсалова Е.В. «Стихи живые сами говорят...». М., 1990. С. 49-55.
5. Кашицына Н. Анализ стихотворения Н.А. Заболоцкого «Лебедь в зоопарке» // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». 2002. № 10 (март). С. 6-7.
6. Коровина В.Я. Н.А. Заболоцкий. «Ходоки» // Методическое руководство к учебнику-хрестоматии «Родная литература» для 7 класса. М., 1990. С. 197-205.
7. Коршунова Н. «И сам я был не дитице природы, но мысль ее!..»: Конспект интегрир. урока по стихам Н. Заболоцкого в 6-м кл. // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». 1997. № 23. С. 1.
8. Мадер Р.Д. Философская поэзия Н.А. Заболоцкого // Мадер Р.А. Уроки-беседы по современной советской поэзии в старших классах. М., 1986. С. 44-51.
9. Макарова И.Л. Стихотворение Н. Заболоцкого «Лесное озеро» // Целостный анализ литературного произведения. Свердловск, 1989. С. 77-86.
10. Макеева М.Л. «Откройся, мысль! Стань музыкою слово...»: Поэзия Н. Заболоцкого на уроках в XII кл. // Веч. сред. шк. 1992. № 2/3. С. 30-33.
11. Парфенова Р.А. Две «Грозы»: (Сопоставление стихотворений «Гроза» Н. Заболоцкого и «Весенняя гроза» Ф.И. Тютчева на уроке лит. в 11 кл.) // Проблемы изучения художественного произведения в школе и вузе. Оренбург, 2001. С. 61-75.
12. Пастухова Л.Н. «Не позволяй душе лениться...»: Урок по лирике Н.А. Заболоцкого в X кл. // Лит. в шк. 1993. № 6. С. 61-67.
13. Храмова Р. Читаем Заболоцкого в 6-м классе // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». 2002. № 6 (февр.). С. 13.
14. Щербина И. «Свидетели южного лета»: О стихотворении Н. Заболоцкого «Я трогал листья эвкалипта» // Литература: Прил. к газ. «Первое сент.». 2001. № 14 (апр.). С. 12.

Обзор составила Т.С. Антошина, сотрудник библиотеки УрГПУ