

ПРОГРАММЫ. ПРОЕКТЫ. ГИПОТЕЗЫ

А.С. Янушкевич

ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАНУ РОМАНТИЗМА:

НОВЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ РУССКОГО РОМАНТИЗМА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

I.

*«Романтизм есть вечная потребность
духовной природы человека...»*

В. Белинский

Слова «романтика», «романтик», наверное, старше, чем понятие «романтизм». Неиссякаемый дух странствия Одиссея, пронзительная лирика Сафо и Горация, лики Сикстинской мадонны Рафаэля и Джоконды Леонардо да Винчи, рыцарь Печального образа Дон Кихот и раздираемый рефлексией принц Датский Гамлет, вечный искатель Фауст, легендарная любовь Ромео и Джульетты, готические замки с привидениями, рыцарские турниры, культ Прекрасной Дамы, мушкетеры, гномы и русалки — всё это и в жизни и в литературе появилось значительно раньше, чем в европейскую и русскую культуру вошел романтизм как художественное направление, эстетическое и философское мышление. И это лишь подтверждение великой жизненности романтизма и его неиссякаемости в истории человеческого бытия. Одним словом, если бы не было романтизма, его нужно было бы выдумать...

Но он был, и его история — целая эпоха в духовной жизни человечества. Он возник на сломе и переломе мировой цивилизации. Великая французская революция 1789 года, антинаполеоновские войны и национально-освободительное движение в Европе, Отечественная война 1812 года и восстание декабристов в России, война за независимость в Америке, буржуазно-демократические революции 1848 года были той питательной почвой и духовной атмосферой, где рождались новые идеи и новые формы искусства. Эйфория, энтузиазм, экзальтация определяли температуру общественной и культурной жизни эпохи. И за всем этим скрывалось сладкое слово — **свобода**.

На вулкане общественной жизни, когда «умы клокотали» и чувства бурлили, человек начинал пристальнее всматриваться в самого себя. Он, как Колумб, открывал мир собственной души. «В теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм, — писал В.Г. Белинский, — есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца»¹. Обостренное чувство личности, связанное с понятием «внутренний человек», актуализировало значение и масштаб мирообразов мечты и идеала.

Осмывая последствия революционных событий, мир филистерских ценностей и буржуазного расчета, испытывая неудовлетворенность от регламентации

рованности и рационализма классицистической эстетики, романтики противопоставляли реальной жизни, всему сущему свой собственный, идеальный мир. Именно противоречие между мечтой и действительностью, между сущим и должным становится основой романтического искусства, нервом его философии и поэтики.

Философская основа нового направления в искусстве — идеализм, который исходит из первичности духовного и принципа диалектического взгляда на мир. На смену рационалистическим концепциям механистического материализма приходит более всеобъемлющий, системный охват человеческого бытия. От «Критики чистого разума» Канта, «Наукоучения» Фихте к «Системе трансцендентального идеализма» и «Философии откровения» Шеллинга и далее к «Феноменологии духа» и философии истории Гегеля — таков был путь философского мышления эпохи романтизма. В царстве духа и высоких идеалов противоречивость, антиномичность, контрасты, диалогичность бытия ощущались острее и трагичнее. Поэтому «мировая скорбь», хандра, разочарование, скепсис были неизбежными спутниками романтического сознания. И тем острее была жажда идеала и поиск внутренней свободы человека и всего человечества.

II.

*«Это было какое-то отрицание
всего небесного и всего земного...»*

А. Мюссе

В неприятии сущего мира и его ценностей романтики были максималистами. Максимализм чувств и мыслей, неразрывно связанный с концепцией энтузиазма, определяет их мироощущение. Жермена де Сталь, «повивальная бабка юного романтизма» (В. Белинский), в трактате «О Германии» произнесла гимн энтузиазму. «Значение этого слова по-гречески, — заявила она, — наиболее возвышенно передает его смысл: энтузиазм значит «Бог в нас»².

Поиск высших, почти божественных ценностей рождает отрицание земных, которое нередко обретает вселенский масштаб. Отсюда не случайно в лексиконе романтиков господствует слово-понятие «всё», как знак и символ безмерности в мире мер. «И всё, что пред собой он видел, // Он презирал иль ненавидел», — такова позиция лермонтовского Демона. «Могущество и страсти, добро и зло — всё, что волнует мир, — всё для меня навеки стало чуждым...», — заявляет байроновский Манфред.

Столь тотальное отрицание и неприятие действительности способствовало обнажению ее пороков. И вместе с тем определяло поиск нового, лучшего,

¹ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т. 7. М., 1955. С. 145.

Александр Сергеевич Янушкевич — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Томского государственного университета.

² Сталь А.-Л.-Ж. де. О Германии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 390.

идеального бытия. В антиномиях «здесь» и «там», «земля» и «небо», «неволя» и «Свобода» рождался феномен романтического двоемирия и психологического двойничества. Романтики с необыкновенной силой страсти и художественного мастерства раскрыли сущность злата и корысти, антигуманных отношений и высокого полета человеческого духа. Сатиры Байрона, гротески Гофмана, фантазмагории Гоголя навсегда вошли в сокровищницу мирового искусства.

Но романтическая сатира актуализирует жажду идеала, открытие иных миров. Патриархально-идиллические утопии романтиков тоже обретают космический масштаб. «... всё обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. <...> Всё неслось. Всё танцевало...»; «... весь народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем по площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит...» — в этих гоголевских характеристиках стихии «Сорочинской ярмарки» открывается природа органического национального космоса.

В золотом веке античности, в рыцарстве и средневековой истории, в искусстве Возрождения, в фольклоре и религии они мучительно ищут свою мечту, мир, противостоящий реальности.

III.

*«Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель:
Мои сомненья разреши...»*

А. Пушкин

*«Я знал одной лишь думы власть,
Одну — но пламенную страсть...»*

М. Лермонтов

Носителем нового художественного и философского сознания, его сути и пафоса стал прежде всего герой. Концепция свободы, героики, мечты, идея личности, столь важные для романтического энтузиазма, способствовали перестройке человеческого сознания. На смену герою долга, официального служения и узаконенного морального кодекса пришел частный человек, мученик расстроенного воображения, тоскующий страдалец, носитель необузданных страстей, ниспровергатель филистерской морали, свободолобец.

Этот герой решительно сбросил со своей головы парик, снял мундир, застегнутый на все пуговицы, покинул кабинет, сойдя с отведенного ему поприща. «Кудри черные до плеч», «горящие глаза», «огненный взгляд», «вольнлюбивые мечты», «дух пылкий и довольно странный», «восторженная речь», «искатель новых впечатлений», «полный смуты», «усталый пилигрим», «созданье ада иль небес», «москвич в Гарольдовом плаще» — этот коллективный портрет, составленный из характеристик романтического героя Байроном, Пушкиным, Лермонтовым, вполне воссоздает личностно-индивидуальное бытие и многоликость «поведенческого текста» нового героя.

Думается, разнообразные живописные варианты лермонтовского Демона: «Сидящий Демон», «Летящий Демон», «Голова Демона на фоне гор», «Демон, смотрящий на долину», «Демон и Тамара», «Демон у стен монастыря», «Демон поверженный», сотворенные М.А. Врубелем, — воссоздают не только полисемантическую природу романтического героя, но и «громату мысли» (А. Блок), связанную с миром ро-

мантических идей, характер символической образности и мифотворчества романтиков.

Романтический герой существует в литературе в разных ипостасях. Это прежде всего герой-титан, мифологический персонаж и богочеловек. Таковы Манфред и Каин Байрона, Прометей П.Б. Шелли, Демон Лермонтова. Это экзотический образ, наделенный неистовыми страстями и загадочной биографией: граф Монте Кристо Дюма, Квазимодо и Гуинплен Гюго, Франкенштейн Мэри Шелли, Мельмот Скиталец Метьюрина, Медард Гофмана, герои кавказских поэм Лермонтова и южных поэм Пушкина. Это герой — творческая личность (художник, музыкант, писатель): Франц Штернбалд Л. Тика, Иоганн Крейслер Гофмана, Бах и Бетховен, импровизатор Киприано В.Ф. Одоевского, живописец Аркадий Н. Полевого и художник Пискарев Гоголя. Это и герой-странник (не только странствующий, но и странный). От «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрона, где намечилась полемика с просветительским и сентиментальным путешествием, открывается широкая дорога к пониманию самого топоса дороги как философии жизненного пути и судьбы. Герой русского романа 1820-х годов со знаковым заглавием «Странник» Александра Вельтмана открывает новые миры не сходя с дивана, по географической карте. Совершая «путешествие воображения», он выявлял свою странность и страсть к странствованию, а автор романа развивал традицию «романтически-иронического» повествования³.

Романтический герой, максималист и мятежник, был рожден атмосферой бурной жизни 1800-1820-х годов. «Мы все глядим в Наполеоны // Двуногих тварей миллионы // Для нас орудие одно, // Нам чувство дико и смешно...»; «Лорд Байрон прихотью удачной // Облек в унылый романтизм // И безнадежный эгоизм...» — эти две цитаты из пушкинского «Евгения Онегина» с афористической точностью и исторической прозорливостью обозначили характерные тенденции романтической эпохи и метаморфозы романтической личности.

Наполеонизм и байронизм определили масштаб романтического героя, модели его поведения и его трагическую судьбу. С другой стороны, они же обозначили индивидуалистическую природу романтического типа сознания, его эволюцию, связанную с эгоцентризмом. Не только «преждевременная старость души», но и «безнадежный эгоизм» становились приметам романтических мятежников и энтузиастов. Романтическая поза была следствием перерождения героя в антигероя. От лермонтовского Грушницкого до гончаровского Александра Адуева, тургеневских Ситникова и Кукшиной, Кармазинова из «Бесов» Достоевского русская литература исследовала феномен девальвации романтического поведения. Судьбы пушкинского Германа, Раскольникова, Андрея Болконского и Пьера Безухова, как и их европейских собратьев Жюльена Сореля из романа «Красное и черное» Стендаля, бальзаковского Растиньяка, выявили эволюцию наполеоновского типа сознания, его кризис и путь к новым духовным ценностям.

³ Манн Ю.В. Развитие «романтически-иронического» повествования (Роман А. Вельтмана «Странник» // Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 190-208.

Но при всем при том романтический герой перевернул представление о литературном персонаже. Его мятежные страсти, свободолобивые порывы, жажда идеала, неукротимость поиска и рефлексия как органическая часть мыслящего сознания расширяли сферу психологического анализа и философский потенциал литературы. Противоречивость настроения, тоска, хандра, одиночество, максимализм, трагизм мировосприятия — всё это усложняло объем понятия «внутренний человек». В этом смысле тип романтического сознания и характер романтического героя — важный этап в развитии мирового искусства на пути к классическому роману XIX–XX веков.

IV.

*«Теперь история не в одном деле,
но и в памяти, в уме, на сердце у народов»
А. Бестужев*

Романтическая мысль шла в глубь веков, чтобы там, в далеком и таинственном «там», отыскать свой идеал, выразить свою мечту, происходило раздвижение пространства во времени. История как своеобразная ретроутопия формировала романтическую философию и романтическую поэтику. Категория «воспоминания» соединяла прошлое и настоящее, чувственное и рассудочное. «О, память сердца! ты сильнее // Рассудка памяти печальной...», — восклицал Константин Батюшков. А Василий Жуковский в четверостишии с характерным заглавием «Воспоминание» выражал эту категорию через идею «оживотворения» прошлого:

О милых спутниках, которые наш свет
Своим спутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: *их нет*;
Но с благодарностью: *были*.

Вместе с тем воспоминание о прошлом как «памяти сердца» и идеальной человечности способствовало рождению такого феномена романтической культуры как исторический роман. «Айвенго» и «Роб Рой» Вальтера Скотта, «Три мушкетера» и «Королева Марго» Александра Дюма, «Собор Парижской Богоматери» и «Девяносто третий год» Виктора Гюго, «Последний из могикан» Фенимора Купера, «Юрий Милославский» Михаила Загоскина, «Ледяной дом» Ивана Лажечникова, «Тарас Бульба» Николая Гоголя и «Капитанская дочка» Александра Пушкина — разве этого мало, чтобы осознать масштаб романтической художественной культуры. В атмосфере бурного развития историографии (чего стоят «История государства Российского» Карамзина, труды французских историков Гизо, Минье, Баранта?) происходило становление новой повествовательной системы, того, что получило столь популярное сегодня определение «нарративной поэтики» от французского слова *naratif* (рассказ, повествование). Впервые это понятие вошло в многоотомном сочинении французского историографа Амабля Гийома Проспера де Баранта «История Бургонских герцогов дома Валуа» (1824–1827) и было ориентировано на открытия «шотландского чародея» Вальтера Скотта.

В эпоху всеобщей «скоттомании» (так полусерьезно-полуиронически называли традицию основоположника исторического романа Вальтера Скотта) определились важнейшие черты исторического повест-

ования: интерес к местному колориту, описание истории «домашним образом», становление особого типа героя — частного человека, носителя чести.

Каждый из этих компонентов эстетики исторического романа способствовал развитию словесного искусства и художественного мышления в целом. Прежде всего это было движение к постижению концепции национального. «Местный колорит» намечал пути к открытию экзотических стран и земель. Уже в байроновском «Паломничестве Чайльд Гарольда» описание Португалии, Испании, Греции было прорывом к эстетике и философии ориентализма. Таинственная и героическая Шотландия Вальтера Скотта, американские прерии Фенимора Купера, цыганская тема у Виктора Гюго были ключом к постижению российской окраин — Кавказа, Малороссии, Лифляндии, Бессарабии, Сибири. Произведения Рыльева, Бестужева, Ф. Глинки, Гоголя, Пушкина, Лермонтова внесли свой существенный вклад в эстетику романтической национальности и художественное постижение загадки народности. Романтизм не просто сблизил историю с географией: он способствовал национальному самоопределению культур.

В историческом романе эпохи романтизма особое место занимали исторические экскурсы, фольклорные предания, документальные источники. Они вырабатывали вкус к истории как науке и философии жизни. Но романтики искали прежде всего увлекательные и занимательные приемы повествования — новые нарративы. Приключения, детективные загадки и почти триллерные ситуации — всё это было органической частью их историй. И, конечно, еще любовь, преодолевающая все препятствия или же с трагическим финалом. Поэтому они писали историю «домашним образом». История народа, как в зеркале, отражалась в частной жизни, в семейной хронике, в мемуарном повествовании. Герои исторические шли по страницам романов рука об руку с героями вымышленными.

«Историческая эпоха, развитая в вымышленном повествовании», — так тонко и точно Пушкин определил пафос исторического романа вальтерскоттовского типа. Именно в романтическую эпоху исторический сюжет обрел масштаб эпохальный, потому что в центре его оказались события национально-исторического движения, борьба за свободу и независимость. Не случайно лермонтовский Печорин накануне дуэли с Грушницким так увлекся романом В. Скотта «Шотландские пуритане»: «Я читал сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом. Неужели шотландскому барду на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую дарит его книга?..» Комментируя этот отрывок романа «Герой нашего времени», один из лучших исследователей творчества Лермонтова Б.М. Эйхенбаум подчеркнул важность этого чтения для понимания «гражданских взглядов и настроений» Печорина: «Печорин читает политический роман о народном восстании против деспотической власти и «забывается», воображая себя этим Мортонем»⁴.

⁴ Эйхенбаум Б.М. «Герой нашего времени» // О прозе. О поэзии: Сборник статей. Л., 1986. С. 309.

Именно Генри Мортон, герой романа, является носителем идеалов чести и свободолюбия. Его «истинные страсти», связанные с участием в народном движении против деспотии, становятся источником размышлений русского «героя нашего времени» накануне дуэли, вызванной «пустыми страстями».

Кодекс чести определяет поведение романтического героя. Пушкинский эпиграф к «Капитанской дочке»: «Береги честь смолоду» подытожил и зафиксировал нравственную программу романтического исторического романа. Клич-девиз мушкетеров Дюма: «Один за всех, и все за одного» вошел в кровеносную систему романтического поведения, «поведенческий текст» романтической культуры был неотделим от общественных идеалов свободолюбия.

«Пока свободою горим...» — эти пушкинские слова точно передают атмосферу романтической экзальтации. Мятельность байронических героев, свободолюбив персонажей исторических романов Вальтера Скотта, рыцарский кодекс чести мушкетеров Дюма, естественное вольнолюбие индейцев Купера корреспондировало с общей атмосферой эпохи. И когда русский поэт-романтик Кондратий Рылеев, один из идеологов и вождей декабризма, заявлял: «Я не Поэт, а Гражданин», он выражал общее настроение эпохи «гражданской экзальтации».

Его «Думы» — поэтическая летопись русской истории, 21 страница героических деяний почти восьми веков, от Олега Вещего до Державина, — это прежде всего опыт прочтения национальной истории, «Истории государства Российского» Карамзина как уроков гражданского мужества, с целью «напомнить юношеству о подвигах предков». История в этой книге во многом модернизирована, думы «все на один покрой», «целят, но не впопад» (Пушкин), но, несмотря на всю строгость оценок автора «Бориса Годунова», Рылеев почувствовал в «Думах» дух времени, когда история уже была «в памяти, в уме, на сердце у народов».

Романтизм прививал вкус к истории, он вводил ее сюжеты в сферу национального самосознания. Исторический роман создавал характерный «поведенческий текст», опробовал новые формы повествования, заражал атмосферой патриотической и гражданской экзальтации. И это не могло пройти бесследно для последующей истории мировой культуры...

V.

«Сказка есть как бы канон поэзии.

Всё поэтическое должно быть сказочным»

Новалис

Эти слова одного из теоретиков немецкого романтизма воссоздают особую атмосферу романтического мифотворчества. Идея национального сознания обратила взор романтиков к кладезю народной культуры — к фольклору. «Любовные песни немецких миннезингеров», «Новая народная поэзия», «О скандинавских народных сказках», «О немецких народных книгах», «Мифология азиатского мира», «Мысли о том, как соотносятся сказания с поэзией и историей» — одно перечисление заглавий программных статей романтиков свидетельствует о глубине их «народознания».

Для них фольклор — это и важнейший источник национального духа, и образец «органических форм» искусства, и одно из проявлений идеального миропорядка, и выражение царства мечты. Собираение и издание фольклора, его комментирование — первый этап подвижнической деятельности романтиков. Во всех странах эта деятельность имела своих энтузиастов. Во Франции она связана с именем Шарля Перро, предвосхитившего романтическое погружение в мир заповедных сказаний. В Англии «озерники» (Кольридж и Вордсворт) проникли в мир лирических баллад; их эстафету принял Вальтер Скотт. В Германии титаническая деятельность братьев Гримм способствовала презентации сказаний как сокровищницы народного духа. Без собирательской деятельности П. Киреевского и Н. Языкова, фольклорных записей Пушкина и Гоголя, без изданий сказок В. Даля и И. Сахарова русская романтическая культура утеряла бы свою национальную почву.

В.Я. Пропп, блистательный исследователь морфологии русской сказки, особенно подчеркивал, что «сказка содержит какие-то вечные, неуываемые ценности»⁵. Романтики в поисках другого мира, своего идеала способствовали «олитературиванию» сказки. Они придали ей особый статус волшебного-фантастического бытия, ввели ее сюжеты, мотивы и образы в мир современности.

В контексте романтической рефлексии о мечте, чуде, фантастике сказка наполнялась новым содержанием. Гофман в «Золотом горшке» и «Крошке Цахесе» обозначил сатирический подтекст сказки. Ирвинг в «Сказке об арабском звездочете», послужившей одним из источников «Сказки о золотом петушке» Пушкина, выявил общественно-политический подтекст восточной легенды. Вообще переложенные на современный язык восточные сказки наполнялись не только особой мудростью, но и новым звучанием. Вильгельм Гауф, автор замечательных сказок о Маленьком Муке и Карлике Носе из книги «Караван», превратил саму Сказку в живое существо, дочь королевы Фантазии.

Литературная сказка расширяла пространство вымысла и фантазии. Она резвилась в атмосфере авторской рефлексии и играла различными формами фантастики. В этом отношении романтическая сказка — полигон для опробования всего многообразия фантастического и смехового повествования: гротесково-сатирического, иронического, пародийного, карнавально-смехового, утопического. Французский романтик Шарль Нодье в программной статье «О фантастическом в литературе», говоря об органической связи сказки и фантастики, замечал: «Сказка тогда была повсюду в жизни, в самых суровых верованиях и в самых очаровательных заблуждениях, в торжественных обрядах и празднествах»⁶. Наконец, «Конек Горбунок» П. Ершова, «Жар-Птица» Н. Языкова, сказки Жуковского и Пушкина доказывают созвучность русской литературной сказки атмосфере золотого века поэзии. Романтическая сказка с наслажде-

⁵ Пропп В.Я. Русская сказка. Л., 1984. С. 27.

⁶ Литературные манифесты западноевропейского романтизма. С. 409.

нием облеклась в поэтические одежды и заблестала в них.

Именно романтизм обогатил содержание и форму сказки. Сделав ее органической частью литературы, он включил в нее мифологию современного мира, символично-аллегорическую образность и особую музыкальную стихию. Не случайно литературная сказка стала источником многочисленных опер и балетов. Только на сюжеты сказок братьев Гримм сочинено 30 немецких опер. «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Спящая царевна» и «Щелкунчик» Чайковского, «Золушка» Прокофьева, «Конек Горбунок» Щедрина — все это отзвуки романтической сказки в музыкальной культуре последующей эпохи.

Мир народных сказок, легенд, песен и баллад, окропленных живой водой романтизма, открывал для литературы сферу особого типа рефлексии. «Бродячие» сюжеты народной сказки в литературной обработке способствовали гуманистической проповеди, делали детское и национально-патриархальное сознание критерием подлинной человечности. Личность и творчество великого датского сказочника Ганса Христиана Андерсена тому подтверждение.

Открывая мир народной сказочной мифологии, романтизм уже у истоков своих был неравнодушен к мистико-религиозным течениям. Один из катехизисов европейского романтизма — трактат французского писателя Франсуа Рене де Шатобриана «Гений христианства» (1802) — утверждал философию христианства источником художественной культуры нового времени. «Христианская вера, — писал автор, — не только увеличивает игру страстей в драме и эпосе, но и сама является своего рода страстью, которой ведомы восторг, пыл, стоны, радости, слезы, влечение к светскому обществу, либо тяга к уединению»⁷. В религии Шатобриан увидел мир таинственности и фантастики, смутные порывы страстей, вдохновенное чувство высокого в природе, живописи, музыке. Одним словом, его трактат — это апофеоз христианства как источника романтического мирозерцания. Может быть, особенно зримо это проявилось в романтической живописи, связанной с именами художников-назарейцев (Корнелиус, Овербек, Шадов, Кох, Фейт), полотна которых так высоко ценили Жуковский и Гоголь, в творчестве русского художника Александра Иванова, автора картины «Явление Христа народу».

Столь же востребованными романтическим сознанием оказались эзотерическая традиция и магия. В приобщении к учению Парацельса о стихиях духа намечался путь к романтическому освоению волшебного мира подземного и водного царства гномов и русалок, астральных пространств и стихии огня. Теософия немецкого философа-мистика Якоба Беме обращала взор романтиков к каббалистике и оккультизму. Романтизм противопоставлял рационалистическому и механистическому сознанию культ чувства и полет фантазии, тайны подсознания. Эстетика и поэтика таинственного, фантастического, мистического получила в романтизме не только обоснование через восприятие разных сфер человеческого сознания, но и

дала мощный импульс для формирования и становления нового языка искусства.

VI.

«Обыденное — смерть искусства»

В. Гюго

«Что шаг, то новая в глазах моих картина»

В. Жуковский

Романтизм — искусство бурных страстей. «Поэзией ночи и сумерек»⁸ называл романтизм Новалис. Горы и море, кладбище и лунный свет — объекты романтической живописи Айвазовского и Делакруа, Фридриха и Рунге. Музыкальные ноктюрны (от французского *nocturne* — ночной) рождали настроение загадочной меланхолии.

В этой атмосфере романтических хроносов и топов сама жизнь человеческая превращалась в театр страстей, в поединок с судьбой. «Есть многое в природе, брат Горацио, что и не снилось нашим мудрецам» — эти шекспировские слова, неоднократно возникающие в романтических текстах, становились знаменем времени.

«Мрачен дол, и мрачен лес», «Чу!.. полночный час звучит», «Скачет по полю ездок: Борзый конь и ржет и пышет», «Чу! совы пустынной крики», «Мчатся всадник и Людмила», «Пышет конь, земля дрожит», «С громом зыблются мосты», «Светит месяц, дол серебрится; Мертвый с девицею мчится», «Чу! в лесу потрясся лист. Чу! в глуши раздался свист», «Месяц в облаке потух», «Камней ряд, кресты, могилы...», «Вот денница занялась», «Вдруг — глухой подземный гром...», «Тихо, тихо вскрылся гроб...», «Пала мертвая во прах. Стон и вопли в облаках...» — эта цитатная цепь из баллады «Людмила» Жуковского, которого Белинский называл «Коломбом русского романтизма в поэзии», глубоко символична. В ней — суггестия романтического мироощущения, неистовство страстей, ночной лунный пейзаж, таинственность происходящего, кладбищенский топос.

Не случайно один из современников Жуковского мемуарист Ф. Вигель, говоря о балладах поэта, замечал: «Упитанные литературою древних и французскою, <...> мы в выборах его увидели нечто чудовищное. Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною <...>. Надобен был его чудный дар, чтобы заставить нас не только без отвращения читать его баллады, но, наконец, даже полюбить их. Не знаю, испортил ли он нам вкус; по крайней мере создал нам новые ощущения, новые наслаждения. Вот и начало у нас романтизма»⁹.

Разумеется, мемуарист отметил не все составляющие балладного мира Жуковского: их музыкальность, тему борения с судьбой, мотивы любовного томления, но он пронизательно уловил его связь с «новыми ощущениями» и «новыми наслаждениями», увидев в этом начало романтизма в России.

Романтическая экстремальность глубоко содержательна. Заоблачные вершины гор и бурлящее море, экзотика Востока рождали философию судьбы, фатализма и представления об идеале. Ночные, лунные,

⁸ Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма: Документы. Л., 1934. С. 135.

⁹ В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 164.

⁷ Шатобриан Ф.Р. де. Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1980. С. 150.

кладбищенские пейзажи вызвали раздумья о тайнах бытия, о жизни и смерти. В «Подробном отчете о луне», замечательной поэтической «лунной сонате», Жуковский рассматривает луну как «понятное знамененье души в ея земном изгнание», место, где «душа слетается с душою». В его же элегии «Море» «безмолвное море, лазурное море» живо, дышит своей «напряженной грудью», скрывает «глубокую тайну», наполнено «тревожной думой»...

Романтическая маринистика — предмет особого разговора. Кораблекрушения, штить и шторм, лунные дорожки на глади ночного моря, отсветы заката, солнечные блики, мотив плывущего корабля и матросов на его палубе, одинокого паруса и алых парусов, сакраментальный вопрос: «Куда ж нам плыть?..» — все это воспринималось в пространстве романтической рефлексии как символика моря жизни («грядущего волнуемое море») и мифология судьбы («Мир опустел... Теперь куда же // Меня б ты вынес, океан?..»). Даже в пространстве пушкинских русских сказок народно-поэтическое «море-окиян» — топос судьбы-злодейки, а в монологе летописца Пимена из «Бориса Годунова» — символ жизни и истории вообще: «Минувшее проходит предо мною — // Давно ль оно неслось событий полно, // Волнуясь, как море-окиян?».

Клеменс Брентано, один из теоретиков немецкого романтизма, назвав свою статью «Различные чувства, испытываемые перед морским пейзажем Фридриха», констатировал: «... чудилось — нет вокруг жизни, и чтобы все равно во всем слышались тебе ее голоса — в шуме прибоя, в веянии ветра, в проходящих облаках, в крике одинокой птицы: нужно, чтобы в сердце жило обещание, а природа упорно твердила тебе — не сбудется, не сбудется»¹⁰.

Романтическая натурфилософия глубоко антропоморфна. Ее космос (именно так — «Космос» названо сочинение великого натурфилософа эпохи романтизма Александра Гумбольдта) многоголос и многолик. Готтхильф Шуберт в знаковом для европейского романтизма сочинении «Взгляды на ночную сторону естественной науки», зримо воссоздав «историю формирования нашей человеческой природы», соединив четыре времени года и четыре возраста жизни, особенно подчеркивал во всей природе «высшее существование», пытался разглядеть «Мерцанье глубоких сил нашего естества», определил человека как «существо двойственное», которое, «находясь на самой вершине земной природы, в то же время соединило в себе и первичные задатки природы неземной»¹¹.

Но и проникновение в тайны «высшего существования» не помешало романтикам воссоздать красоту мира земного, найти язык для его описания. Не случайно Д.С. Лихачев в своей книге о поэзии садов посвятил большую часть исследования садам Романтизма. «Пейзажность садов», «семантика чувств», «меланхолия», «буколические мотивы», «неогражденность», «движение и перемены», «старые деревья», «цветы», «архитектура дома и архитектура сада» — уже эти опорные понятия, вынесенные в оглавление разделов, раскрывают полисемантизм романтиче-

ских садов, синтез в них внешнего и внутреннего, путь к пейзажу души. Своеобразной прогулкой по садам Романтизма, ее поэтическим путеводителем для автора «Поэзии садов» стала элегия В.А. Жуковского «Славянка» (1815)¹².

Ключом к поэтике этой панорамной элегии могут стать слова, звучащие уже в самом начале текста: «Что шаг, то новая в глазах моих картина». Этот принцип определяет такие особенности романтической натурфилософии, как движущиеся панорамы, эффекты неожиданности, ощущение воздушного пространства, дали, игра света и тени, смена времен суток и психологических состояний.

Движущаяся панорама воссоздается прежде всего через бесконечное изменение точек зрения. Состояния приближения, отдаления, перспективы конкретизируются в целой системе обстоятельств места: *окрест, вокруг меня, передо мной, сквозь чащу дерев, между багряных лип, вдали, надо мной, здесь и там*. Такая подвижность картин обостряет восприятие мира. Динамика картин окружающего мира дополняется динамикой их восприятия. Слова: «*вдруг*», «*и вдруг*», «*то вдруг*», «*лишь изредка — лишь*» закрепляют импрессионистическую игру света и тени, тишины и звуков: «опять река вдали мелькает среди долины // То в свете, то в тени, то в ней лазурь небес, // То обрашенных древ вершины», «И воцарилась повсюду тишина» и т.д.

О сознательности этой эстетической установки и трудностях, связанных с ее поэтическим воплощением, свидетельствуют черновые варианты «Славянки». Уже самое начало элегии дается поэту нелегко. Он никак не может найти ритм движения, точку отсчета. Первый вариант: «Осенний [свежий] тихий день сияет в вышине» передает статичное состояние. Во втором и третьем вариантах выговаривается первое слово: «Славянка тихая». Поэт сразу же переходит к объекту описания, но не может найти продолжения. Сначала: «в осенний светлый день иду на берег твой»; затем — «на твой сенистый брег [люблю] иду». Это снова затормаживает движение, происходит топтание на месте. И лишь в следующем, окончательном варианте: «Славянка тихая, сколь ток приятен твой» Жуковский намечает мотив тихого движения сначала реки, а затем и героя.

Начало второй строфы: «Спешу к твоим брегам...» тоже проходит множество стадий поэтического оформления:

- 1) Люблю я на твоём...;
- 2) Иду осеннею природой на...;
- 3) Смотрю, как по листве холмов твои струятся воды;
- 4) Прекрасный день зовет меня к прекрасным берегам;
- 5) Прекрасный день на берег твой манит;
- 6) Иду! [без зноя день] я прихожу в твой лес...

И только после нескольких эмоционально окрашенных глаголов: «зовет», «манит», «влечет» поверх всех вариантов поэт записывает глагол «спешу», передающий состояние внутреннего нетерпения и подвижности.

Столь же напряженно оформляются и важные, ключевые для поэта стихи — начало 3-й строфы:

¹⁰ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 359.

¹¹ Там же. С. 527.

¹² Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 251-254.

Иду под рошею излучистой тропой;
Что шаг, то новая в глазах моих картина.

«Извилистой по берегу тропой», «виющейся под сеньми тропой», «вьющейся между дерев тропой», «в глазах моих...», «то открывается...» — эти наброски стихов постепенно формируют точный образ «излучистой тропы» (по Далю, синонимы слова «излучистый» — «извилистый, изгибистый, змеистый»), повороты которой открывают новые картины, рожают эффект неожиданности. Оформляется и поэтически закрепляется общий принцип «подвижных картин». Так, после вариантов: «является», «откроется», «блестит» возникает глагол, передающий мимолетность, экспрессивность состояния — «мелькает». И уже далее установка на этот принцип становится главным направлением поэтической работы.¹³

Общая подвижность окружающего мира вносит существенные изменения в изображение внутреннего мира. Душа лирического героя вбирает в себя этот панорамный мир и преобразует его в потоке воспоминаний, эстетических представлений. Поистине «душа распространяется» под воздействием встречи с чудом природы. Синтезирующее «всё» сопрягает природное и духовное, что выражается в характерных поэтических формулах: «всё к размышленью здесь влечет неволью нас», «всё здесь свидетель нам», «мнится, всё, что было жертвой лет...», «и всё, что жизнь сулит, и всё, чего в ней нет».

Панорама Павловска, воссозданная с тщательностью художника-пейзажиста (характерно, что в 1824 г. Жуковский создаст «гравюры Павловских видов»), и вместе с тем атмосфера таинственных предчувствий, томительного ожидания чуда, полунамеков образуют «поэтическую топографию» элегии. Сюжетное, конкретное и вечное, символическое как бы уравниваются в своих правах. За многочисленными «как бы», «мнится», «как будто», в атмосфере «туманного», «эфирного», «очарованного», «незримо», «неизвестного», «смутного» лишь приоткрывается другой мир — мир невыразимого. Тема Гения, связующего эти два мира — это тема одновременно Поэзии и Жизни.

Авторская установка на сопряжение вещественной пластики окружающей природы и символической жизни духа ведет к преобразованию характера медитации. Воспоминание-размышление в «Славянке» связано с миром историческим. Памятники русской славы и символы судьбы оживотворяются в движущейся панораме. Слияние природного и духовного материализуется поэтически в словесно-образном ряду: Славянка — слава — сливаться. Памятники на берегу Славянки «ведут к размышлению», но это размышление двух типов: историческое воспоминание о славе России и философская рефлексия о судьбе человека вообще. Сопряжение, слияние их — в беге времени, в течении реки. Славянка поистине из географического понятия превращается в своеобразную реку жизни, реку истории.

И, конечно, все эти открытия поэта-романтика были бы невозможны без создания нового элегического языка, нового натурфилософского мышления.

Поэтика переходов, отражений, оттенков, слияний, трепетаний способствует воссозданию зримого в своей загадочности мира. «... в твои глядятся воды холмы», «одетые последнею красой полуотцветшия природы», «последний запах свой осыпавшийся лист с осенней свежестью сливает», «как в дыме светлая долина», «дневное сиянье верхи поблеклые и корни золотит», «завесой огненной подернут дальний лес» — эти и многие другие наблюдения поэта рожают тайну бытия и очарование природы. На смену одическому восторгу, блеску и шуму иллюминаций и «грому победы» приходит озвученная тишина. По точному замечанию исследователя, «услышанный поэтом шум от паденья листка («Славянка») — начало новой эры в лирике»¹⁴. Вспомним этот замечательный образ из элегии Жуковского:

На сумраке листок трепещущий блестит,
Смущая тишину паденьем...

Путь Жуковского к синтезу различных сфер бытия и разнообразных форм рефлексии открывал новые перспективы для элегической поэзии. Происходило ее интонационное обогащение за счет подключения приемов ораторского красноречия, медитаций этико-философского и эстетического характера. «Весь мир в мою теснился грудь» и «всё к размышленью здесь влечет неволью нас» — эти положения Жуковского предвосхитили особый мир исторических элегий Батюшкова и открытия молодого Пушкина. Его «Воспоминания в Царском Селе» и «Деревня» генетически связаны с открытиями романтической элегии Жуковского.

Антропоморфизм романтической натурфилософии актуализировал ее антропологические и историософские потенции. Символизация морской стихии и горных заоблачных высот, мифологизация садов как царства духа острее выявляла проблему свободы и неволи человеческого существования. Тюремно-узническая проблематика романтизма с топосами тюремного замка, монастырских стен и ситуацией казни, несправедливого суда, неволи способствовала рождению особой разновидности лиро-эпоса. На дорогах русского романтизма в 1821 г. встретились два классических образца узнической поэмы — «Шильонский узник» Байрона в блистательном переводе Жуковского и «Кавказский пленник» Пушкина.

Дальнейшая история этой темы и этого жанра столь разнообразна, что для ее освещения и даже перечисления ее образцов потребовались бы десятки страниц. Пожалуй, нужно только указать на реализацию этого сюжета в романтической прозе, назвав «Мои темницы» Сильвио Пеллико и «Обрученные» Алессандро Мандзони, «Граф Монте Кристо» Александра Дюма и «Отверженные» Виктора Гюго.

Экстремальность ситуации и трагизм положения героя обостряют в тюремно-узнической поэме чувство нормы, естественного идеала человеческой жизни. Уже в «Шильонском узнике» Байрона-Жуковского сквозь мглу и мрак «печального свода» прорывается «утешно-сладкий» голос птички, а картина открывшейся взору узника природы рождает вечное и неистребимое чувство красоты и свободы. Но вместе с тем

¹³ Подробнее см.: Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 131-139.

¹⁴ Семенко И.М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 105.

Байрон, а вслед за ним и другие романтики раскрыли трагедию деформации личности в неволе, историю утраты воли к жизни.

Романтическая натурфилософия стала прорывом в область антропологии. Природа уже была не фоном или частью пейзажа, а связующим звеном в постижении космоса человеческого существования. «Сильная сторона романтизма, — пишет современный исследователь, — состояла в понимании всего бытия и его истории в единстве и живой взаимосвязанности»¹⁶. И в бурных страстях, и в озвученной тишине романтизм расширял сами возможности психологического анализа «внутреннего человека», искал новые формы поэтической рефлексии.

VII.

*«... Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия...»*

А. Пушкин

Романтизм обожествил музыку; он сделал ее царницей искусств. Музыка буквально пронизывает весь мир романтических образов. Личность музыканта определяет основные настроения романтического текста.

*«Мир всего лишь заколдован:
В каждой вещи спит струна,
Разбуди волшебным словом —
Будет музыка слышна»¹⁷ —*

это четверостишие немецкого поэта-романтика Йозефа фон Эйхендорфа под заглавием «Волшебная лоза» вполне зримо передает дух романтического музыкал-центризма.

В программном для Э.Т.А. Гофмана произведении «Крейслериана», героем которой является капельмейстер Иоганнес Крейслер, многие главы посвящены музыке, но особое значение имеет четвертая глава первой части под заглавием «Инструментальная музыка Бетховена», где почти в афористической форме определяется взаимосвязь музыки и романтизма: «Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственно подлинно романтическое, потому что имеет предметом только бесконечное»¹⁸.

Романтизм сделал музыку органической частью словесного искусства. Именно в романтизме лирика словно обручилась с музыкой, включила романс и песню в свою жанровую систему.

Но главное именно музыка и музыкальность как поэтическая форма ее выражения расширили изобразительную сферу искусства, обогатили его язык. Философия невыразимого — важнейшее звено этого процесса. Немецкая романтическая эстетика в лице Л. Тика и В.Г. Вакенродера дала теоретическое обоснование этой философии, но в русской поэзии эта тема, этот миробраз получил живое лирическое дыхание в двух своих шедеврах — стихотворениях «Невыразимое» Жуковского и «Silentium!» Тютчева. Каждое из них — мучительное постижение языка искус-

ства, форм лирического выражения, поиск музыки стиха. «И лишь молчание понятно говорит», — так заканчивает свой «отрывок» Жуковский. Как заклинание четырежды повторяет Тютчев: «Молчи!», вынеся уже в название это слово-понятие: «Silentium!» (лат. «молчание»). «Невыразимое подвластно ль выраженью?» — вопрошает Жуковский. «Мысль изреченная есть ложь», — безжалостно констатирует Тютчев.

Но в этих поисках невыразимого важны были не вопросы и ответы, или, точнее, не только и не столько они. Главное был сам процесс поиска, когда рождалась особая мелодика стиха, особая атмосфера озвученной тишины, когда сорванный ветерка «минутным дуновеньем» трепещущий листок «смушал тишину паденьем», когда от прикосновения ветерка звучала Эолова арфа, когда «мотылька полет незримый слышен в воздухе ночном», когда «тени сизые смешались». Эти жуковско-тютчевские образы как символы романтической музыки вырастали из тайников невыразимого и заклинаний о молчании.

Романтизм обострял слух словесного искусства, его акустические возможности, учил магии музыки. Аллитерационные и анафорические формы стиха, ритм прозы, разнообразие изобразительных средств (гротеск, фантастика, сказочность) — за всем этим скрывается романтическая эстетика музыкальности.

В романтизме, с его субъективностью и особой ролью авторской рефлексии, музыка и музыкальная мифология (образы певца, барда, Эоловой арфы, Аполлона и Орфея, Моцарта, Баха и Бетховена, импровизатора) не просто способствовали озвучиванию пространства, но и катализировали процессы мелодизации стиха, его сближения с прозой на основе авторского слова и ритмического рисунка, расширяли жанровые возможности словесного искусства через своеобразное усвоение музыкальных форм (романс, песня, кантата, рекем, симфония, соната) и овладение контрапунктической техникой¹⁹.

VIII.

*«Без Жуковского не было бы Пушкина»
В. Белинский*

*«Батюшков, записная книжка
нерожденного Пушкина»*

О. Мандельштам

История русского романтизма тесно связана с общим процессом формирования и становления романтической философии и эстетики. Есть все основания говорить и о его переключках и сближениях с американским романтизмом. Многочисленные переводы из Байрона, Вальтера Скотта, Шатобриана, Гофмана, Гейне, Купера, Э. По, споры о французском романе и «неистойовости», об историческом романе, о немецкой идеалистической философии — тому очевидное подтверждение.

Но несомненно и другое — «лица необщее выражение» у русского романтизма. В атмосфере патриотического подъема 1812 года и «гражданской экзальтации» 1820-х годов, в эпоху становления национального самосознания он имел более позитивные

¹⁶ Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецкого романтизма. С. 33.

¹⁷ Там же. С. 34. Перевод А. Герасимовой.

¹⁸ Гофман Э.Т.А. Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. М., 1962. С. 27.

¹⁹ Об этом подробнее см.: Гервер Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: Первые десятилетия XX века. М., 2001.

основания и связь с просветительской идеологией. Кроме того, острота общественной проблемы крепостного права и народа как спасителя Отечества в войне 1812 года заметно ослабляла в русском романтизме индивидуалистические тенденции. Поиск путей сближения с народом выдвигал более глубинную связь русского романтизма с вопросами национальной истории. Не случайно «История государства Российского» Карамзина быстро становится источником многих литературных сюжетов.

Неповторимое лицо имело и русское любомудрие как выражение философских тенденций в романтизме. Несмотря на свою генетическую связь с немецким идеализмом, представители философского романтизма ратовали за поэзию Жизни. Так, в программной статье «Девятнадцатый век» (1832) Иван Киреевский, один из виднейших представителей любомудрия, заявлял: «...Многие думают, что время поэзии прошло и что ее место заступила жизнь действительная. Но неужели в ином стремлении к жизни действительной нет своей особенной поэзии? — Именно из того, что Жизнь *вытесняет* Поэзию, должны мы заключить, что стремление к Жизни и к Поэзии *сошлись* и что, следовательно, час для поэта Жизни наступил»²⁰.

Разумеется, многие тенденции европейского романтизма были присущи и его русскому собрату. И мистико-религиозные откровения, и пафос индивидуалистического протеста не миновали русский романтизм, особенно в процессе его исторического развития. Более того, очевидна их активизация в эпоху безвременья и общественно-политической реакции 1830-х годов. Поиски позднего Жуковского и Одоевского, ссыльных декабристов, природа лермонтовского демонического героя, зарождение славянофильской идеологии — все это своими корнями уходит в русскую почву.

Русский романтизм, как и европейский, многолик. Теория двух романтизмов (прогрессивного и реакционного), рожденная в недрах вульгарного социологизма, не выдержала испытания временем, а главное — более глубоким осмыслением всего многообразия романтических течений и творческих индивидуальностей. Сегодня с полным основанием можно говорить о романтизме Жуковского и поэтов его школы, о романтизме Батюшкова, о декабристском романтизме и романтизме поэтов пушкинского круга, о романтизме любомудров, Баратынского и Тютчева, о романтизме Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Дать устойчивые определения каждой из этих моделей романтического мирозерцания весьма затруднительно, хотя и возможно: элегический, созерцательный, мистический, пластический, неоклассический, гражданский, вольнолюбивый, философский, синтетический и т.д. Беда в том, что для таких определений, заимствованных из разных современных исследований, нет единого методологического основания, да и в реальном историко-литературном процессе многие особенности романтического мировидения тесно переплелись.

Важно другое: русский романтизм во всех своих проявлениях и модификациях открывал новые возможности искусства в постижении свободы человеческого духа, природы историзма и загадок национального, в развитии языка искусства.

Уже первые русские романтики Василий Жуковский и Константин Батюшков, друзья-соперники, определили значение романтизма для духовной жизни русского общества 1800-1820-х годов. Их визитные карточки — «Сельское кладбище» и «Мечта», баллада «Людмила» и послание «Мои пенаты», патриотические гимны «Певец во стане русских воинов» и «К Дашкову», панорамные элегии «Славянка» и «На развалинах замка в Швеции», стихотворные повести «Теон и Эсхин», «Странствователь и домосед», эстетические манифесты «Граф Гапсбургский» и «Умирающий Тасс», переводы с немецкого и итальянского, античные переложения, цикл статей на общеэстетические темы в журнале «Вестник Европы» — звенья единого процесса вхождения романтизма в русскую культуру. Различны были сюжеты этих текстов, их жанры, стиль, стихотворный и прозаический язык, но в своей совокупности они создавали своеобразный романтический метатекст и формировали национальное своеобразие русского романтизма.

«Стихов пленительная сладость» Жуковского и «стихов виноградное мясо» Батюшкова — то, что с удивительной поэтической силой было определено Пушкиным и Мандельштамом, выявило своеобразие их творческой индивидуальности. Формируя эстетику и поэтику романтизма, они последовательно развивали свои неповторимые поэтические стили.

Музыкально-символическая образность Жуковского, драматургия его «театра страстей» — баллад, мотивы «вечной женственности» и связи духовных миров («посол души, внимаемый душой»), мистические предчувствия, германофильство — все это устремляло его открытия к поискам Тютчева и символистов. Александр Блок считал его своим «первым вдохновителем» и учителем, а Владимир Соловьев называл элегию Жуковского «Сельское кладбище» «началом истинно человеческой поэзии в России».

Пластика, своеобразная скульптурная образность Батюшкова, поиски в области эпической элегии, трагичность и крушение его «маленькой философии», связанные с явлением «черного человека», разноликость античного мира в его поэзии, итальяномания — за всем этим возникали миры Фета и Майкова, русских акмеистов и прежде всего Осипа Мандельштама.

Жуковский и Батюшков как творческие индивидуальности, как основоположники романтизма остались в русской поэзии навсегда. Их поэзия прошла «веков завистливую даль». Но вместе с тем их открытия и уроки были поэтической школой юного Пушкина. Всмотриваясь и вслушиваясь в их миры, он определял дальнейшее движение русской поэзии.

Характеризуя мир русской поэзии, Н.В. Гоголь писал: «Не знаю, в какой другой литературе показали стихотворцы такое бесконечное разнообразие оттенков звука, чему отчасти, разумеется, способствовал сам поэтический язык наш. У каждого свой стих и свой особенный звон. Этот металлический бронзовый стих Державина, которого до сих пор не может еще позабыть наше ухо; этот густой, как смола или струя

²⁰ Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 85. Курсив автора.

столетнего тока, стих Пушкина; этот сияющий, праздничный стих Языкова, влетающий, как луч, в душу, весь сотканный из света; этот облитый ароматами полудня стих Батюшкова, сладостный, как мед из горного ущелья; этот легкий воздушный стих Жуковского, порхающий, как неясный звук эоловой арфы; этот тяжелый, как бы влачащийся по земле стих Вяземского, проникнутый подчас едкой, щемящей русской грустью, — все они, точно разнозвонные колокола или бесчисленные клавиши одного великолепного органа, разнесли благозвучие по русской земле»²¹.

Разумеется, Гоголь не делил русскую поэзию на романтическую и неромантическую. Во всяком случае, Державин лишь стоял у истоков русского романтизма, а Пушкин из него вышел. Но с удивительной проницательностью он, сам воспитанный в атмосфере романтизма и зачерпнувший из его источника, выразил поэтическое обаяние романтической поэзии и почувствовал ее вечное значение.

Романтизм как литературное направление, как определенное состояние духа времени и мировой истории — явление вполне конкретно-историческое, связанное с эпохой революционных потрясений и философско-эстетических преобразований 1789-1848 гг.

Но как мирозерцание и философия идеализма, как стиль и форма выражения романтики человеческого бытия и определенного «поведенческого текста» он вечен и неисчерпаем...

Литература:

- Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995.
Маймин Е.А. О русском романтизме. М., 1975.
Манн Ю. Динамика русского романтизма. М., 1995.
Русский романтизм. Л., 1978.

²¹ *Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями (гл. XXXI «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность») // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М., 1967. С. 409.

Н.Л. Лейдерман

ТЕКСТ И ОБРАЗ

На нашей конференции собрались, если не единомышленники, то уж определенно «единодумники», то есть те, кого занимают одни и те же научные проблемы. Здесь нет лингвистов, которые смотрят на художественный текст лишь как на материал для наблюдений над законами языка и речи, и нет литературоведов, для кого художественный текст есть лишь повод для построения философских, социологических, этических и тому подобных концепций. Для нас, собравшихся здесь, лингвистов и литературоведов, учителей-практиков и методистов, художественный текст – это не материал и не повод, а самоценный объект исследования. Мы все бьемся над одной проблемой, а именно – пытаемся понять, что делает этот текст ХУДОЖЕСТВЕННЫМ феноменом.

В соответствии с жанром Круглого стола я позволю себе открыть дискуссию докладом, в котором вопросов будет больше, чем ответов, и предположений больше, чем утверждений.

1.

В известной своей работе «Поэтика в ее отношении к лингвистике и теории литературы» (1963) В.В. Виноградов констатировал: «...Речевая структура литературно-художественного произведения (...) обычно рассматривается как арена отчасти борьбы, отчасти взаимодействия категорий и принципов лингвистической стилистики и стилистики литературоведческой. Разномыслие обнаруживается в решении вопроса о границах той и другой, а также вопроса о способах и приемах их соотношений и взаимоотношений»¹. С тех пор прошло более сорока лет, но воз и ныне там. В течение этих десятилетий суждения о сущности литературного произведения колебались в диапазоне от вульгарно-реалистических концепций, представлявших художественный текст как непосредственное отражение объективной действительности (так называемой «правды жизни»), до постструктуралистских утверждений, вроде парадоксальной формулы Ролана Барта: «то, что в рассказе «случается», так это сам язык, приключения языка».

Основная причина расхождений в филологической науке (не только между литературоведами и лингвистами, но также и внутри каждой из этих ветвей нашей науки) состоит, на мой взгляд, в том, что

В основу статьи положен доклад, прочитанный на заседании Круглого стола X Всероссийской научно-практической конференции «Проблемы анализа литературного произведения в системе филологического образования: наука – вуз – школа» (Екатеринбург, 24 марта 2004 г.)

¹Цит. по: Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С.169.

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

исследователи исходят из разных представлений о самом объекте изучения – *художественном литературном произведении*, о его сущности. Видимо, взаимопонимание между разными филологическими стратегиями должно начинаться с поиска ответа на ключевой вопрос: *что отличает художественный текст от текста нехудожественного?*

Кратко обозначим фундаментальные, конститутивные свойства, которыми обладает подлинно художественный текст:

Во-первых, художественный текст так организован, что в процессе его восприятия процесс собственно фиксации материального слоя (орфографии и пунктуации, морфологии, синтаксиса и лексики) как-то чудесным образом перестает осознаваться читателем, а перед его внутренним взором появляются лица, картины, эпизоды – и из всего этого рождается некая *«виртуальная реальность»*. Синонимичны другие термины: «поэтическое вероятное» (А.Ф. Лосев), «эстетическая реальность» (М.М. Гиршман), «квазиреальность» (В.И. Тюпа), «фикциональные миры» (А. Компаньон). Но, предпочитая понятие «виртуальная реальность», я имею в виду, что за ним тянется длинный семантический шлейф, начиная от рассуждений Николая Кузанского об умении «умным оком» разглядеть дерево, пребывающее в семени, и кончая размышлениями Антуана Арто о виртуальном театре, а также современные философские представления о психике человека как сложном образовании, которое включает в себя разнородные реальности.² А главное, что стоит за термином «виртуальная реальность» – это характеристика особой природы того феномена, который создается посредством художественного текста. Он есть и его нет, он материален и он бесплотен, он объективен и он субъективен, он рождается в те минуты, пока читатель держит в руках книгу, и исчезает, чтобы затем возникнуть вновь в ином читательском восприятии. Это воображаемый мир. Но в нашем сознании он существует на равных с миром абсолютно материально-предметным, и над вымыслом о каком-то средневековом парфюме или алхимике мы обливаемся такими же слезами, что и над телерепортажами об очередных катастрофах и терактах, а в снах наших литературные герои из разных эпох порой оказываются в одной компании с нашими родственниками и сослуживцами. И что поразительно – никакого душевного дискомфорта мы при этих совмещениях не испытываем. Значит, такое существование субъективного, вымышленного художником на равных с объективно реальным со-

² См. об этом: Носов Н.А. Виртуальная реальность // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 310. Кстати, здесь автор называет 8 свойств «виртуального события»: к ним относит – непривычность, спонтанность, фрагментарность, объективность, а также измененность следующих статусов: статуса телесности, статуса сознания, статуса личности, статуса воли.

природно устройству нашей психики, служит удовлетворению каких-то очень важных потребностей нашего сознания.

Не могу отказать себе в удовольствии привести следующее признание: «... Вот оно, изумительное дело художников: так чудесно схватывает, концентрирует и воплощает человек типическое, рассеянное в воздухе, что во сто крат усиливает его существование и влияние – часто совершенно наперекор своей задаче (...). Вообще, как отделить реальное от того, что дает книга, театр, кинематограф? Очень многие живые участвовали в моей жизни и воздействовали на меня, вероятно, гораздо менее, чем герои Шекспира, Толстого. А в жизнь других входит Шейлок, в жизнь горничной – та, которую она видела в автомобиле на экране». Неужели вымышленные художником образы бывают настолько зрими, что могут даже теснить собою впечатления от объективно реального? Автору приведенных выше строк нельзя не верить. Это Иван Алексеевич Бунин.³

«Виртуальность» – это, несомненно, самое главное, определяющее качество художественного текста. Теоретическое обоснование тому ведется с учения Аристотеля о «мимезисе»: о том, что «подражать присуще людям с детства», что «даже первые познания приобретают путем подражания и результаты подражания всем доставляют удовольствие» и что путем подражания «одаренные люди ... породили из своих импровизаций поэзию»⁴. В XX веке аристотелевская теория «подражания» получила продолжение и развитие в теории игры Й. Хейзинги, который не только объяснил радостную природу игры («шутливость, развлекательность, забавность») но и раскрыл творчески-эвристическую ее роль: в игре, – утверждает ученый, – «человечество все снова и снова творит свое выражение бытия. Рядом с миром природы – свой второй, вымышленный мир»⁵. Традиция, идущая от Аристотеля, была закреплена в фундаментальном труде Эриха Ауэрбаха «Мимезис. (Изображение действительности в западноевропейской литературе)» (1946). Наука накопила огромный материал об эстетических, гносеологических и гедонистических функциях «мимезиса».

Однако, во второй половине XX века, с распространением структуралистских и особенно постструктуралистских концепций (начиная с работ Р. Якобсона и далее – Леви-Стросса, Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Женетт Ц. Тодоров и др.), теория мимезиса стала подвергаться форменному ostracismu.

Взамен мимезиса было предложено понимание литературного художественного произведения как «риторического образования», а это полностью размывает границу между художественным текстом и текстом любого другого вида словесности – публицистикой, лекциями, деловыми бумагами, личной перепиской и т.п. Анализ текста стал тонуть «в беспредельном пространстве семиозиса» (А. Компаньон), в лучшем случае – сводиться к изучению наррационных его аспектов, диалогизма, понимаемого крайне узко –

как сообщения между текстами, и интертекстуальности. А к тому же расцвет авангардного искусства с его декларативным отказом от иконических образов воспринимался как доказательство несущественности миметического аспекта в искусстве вообще.

Однако, даже в пору экспансии антимиметических настроений, появлялись серьезные теоретические исследования, где доказывалась неизбежность (а значит конститутивность) «экспрессивно-референциального», то бишь изобразительно-выразительного измерения в словесном искусстве. Назову, например, канд. диссертацию донецкого исследователя А.В. Домашенко «Проблема изобразительности художественного слова», где на самом неподатливом материале, а именно – на материале лирики, убедительно доказывалось, что «изобразительность является внутренне присущим лирике свойством»⁶. К ней присоединяется диссертация Е. Капинос «Словесная пластика и архитектоника (от Батюшкова и Баратынского к Мандельштаму)» (Новосибирск, 2000). А в 2003 году у нас, в Уральском педуниверситете, была защищена диссертация Н.С. Сироткина о поэзии русского и немецкого авангарда, где доказывается, что даже в авангардных поэтических системах нет чисто абстрактных семиотических форм, а наблюдается тенденция к сближению с формами, которые исследователь называет «тропичными», т.е. где «объект знака и носитель знака не могут быть разграничены»⁷.

Судя по всему, структуралистские и постструктуралистские подходы к объяснению феномена художественности текста оказались малопродуктивными. Видимо, поэтому в последнее время начинает восстанавливать свои позиции теория «подражания». Об этом свидетельствует и конкретизация Полем Рикером трех смыслов термина «мимезис», а также его интерпретация функций мимезиса⁸. В этот же ряд можно поставить новые разработки в области теории художественного вымысла (статьи Джона Серля «Логический статус художественного дискурса», «Истинность в вымысле» Дэйвида Льюиса и «Художественный вымысел и действительность: их фундаментальные связи» Г.Н. Кастанеды, перепечатанные в журнале «Логос», 1999, № 3) Об этом же свидетельствует выделение в обзорном труде о состоянии современной теоретико-литературной науки Антуана Компаньона «Демон теории: литература и здравый смысл» (1998, русский пер. 2001) большой главы «Внешний мир», весь пафос которой в том, что сам автор назвал «денатурализацией мимезиса» (113-162).

Наконец, известные отечественные теоретики в самое последнее время решительно выступили против подмены художественной реальности «риторическими конструкциями». Полемическая статья М.М. Гиршмана, так и называлась: «Риторическая конструк-

⁶ Домашенко А.В. Проблема изобразительности художественного слова. (На материале лирик Ф.И. Тютчева и Н.А. Заболоцкого). Автореф. дисс... канд. филол. наук, Москва, 1986. С. 2.

⁷ Сироткин Н.С. Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч.С. Пирса. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2003. С. 4. См. также: Тырышкина Е.В. Принципы мимезиса в русском авангарде 1910-1920-х годов // Текст: проблемы и методы исследования. Барнаул, 2000. С. 106-116.

⁸ См.: Рикер П. Время в рассказе. Т. 1. СПб, 1999.

³ Цит. по: Русские писатели – лауреаты Нобелевской премии: Иван Бунин. М., 1992. С. 135. (Курсив принадлежит автору.)

⁴ Цит. по: Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 116.

⁵ Цит. по: Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1992. С. 14.

ция-деконструкция или эстетическая реальность?»⁹ А весь теоретический пафос книги В.И. Тюпы «Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ» (М., 2001) состоит в доказательстве онтологического статуса художественной реальности и разработке способов ее адекватного описания и анализа.

Я столь подробно остановился на проблеме «мимезиса» потому, что в признании или непризнании виртуальности фундаментальным качеством художественного текста вижу исходную, ключевую причину расхождений между литературоведами и лингвистами.

И здесь надо с самого начала расставить все точки над «и».

Некоторые современные исследователи художественного текста выдвигают в качестве главного конститутивного признака этого феномена антропоцентричность (С.В. Моташкова, Л.Г. Бабенко). Это действительно важный критерий, но без очень существенных уточнений он не указывает на специфику «человекоцентризма» именно в искусстве. Ибо можно спокойно доказать, что и текст учебника «Анатомия человека» антропоцентричен. А уж оспаривать антропоцентричность любого философского трактата по этике никто не решится. Но вряд ли кто-нибудь возьмется доказывать, что «Этика» Спинозы является художественным текстом. Значит, не отказываясь от действительно существенного положения об «антропоцентричности» искусства, надо его существенно уточнять. А именно тем, что в искусстве человек выверяется мерой и степенью его соответствия той духовной сущности, которая отличает его от всех земных тварей и от любых иных форм вселенской материи: быть личностью, обладать способностью мыслить и страдать, осознавать свою смертность и ценить жизнь как «нечаянную радость». Только в таком качестве искусство признает человека центром мироздания. И только под этим углом зрения оценивает его всего – стать, улыбку и прищур глаз, жесты и психологические рефлексии, поступки, деяния и судьбу.

А как искусство совершает эту оценку жизни и деяний человека, благостности или бессмысленности его существования?

И тут нам придется вспомнить о действительно главной функции искусства – быть инструментом эстетического освоения действительности. Ведь эстетическое освоение мира – это оценка действительности в свете законов красоты, в которых структурировались выношенные за многие века всем родом людским представления о высших ценностях человеческого существования.

«Виртуальный» характер художественного текста определяет ту особую – интимную, ненавязчивую, незаметную – проникновенность эстетической концепции в душу читателя. Ибо эстетическую концепцию мира и человека читатель не выискивает в тексте, а он ее духовно лицезреет, и оттого, порой даже не вдумываясь в ее суть, не подвергая ее рациональному анализу, он просто живет воображением в «виртуальной реальности», этой воплощенной концепции мира,

и соглашается или не соглашается с нею и ее законами так же, как это делает он внутри объективной исторической и социально-бытовой действительности.

Из сказанного следует, что «миметичность» есть самое первое, абсолютно необходимое условие, которое обеспечивает осуществление этой функции. Ибо эстетическое переживание не может возникнуть без конкретизации, без индивидуализации объекта переживания. Например, родину в о б щ е любить невозможно. Не случайно в знаменитом стихотворении Симонова «Родина» отвлеченный «картографический» взгляд, которым оно начинается («Касаясь трех великих океанов, / Она лежит, раскинув города, / Покрыта сеткою меридианов, Непобедима, широка, горда...») оттесняется, или даже опровергается конкретным, локально-предметным изображением:

Но в час, когда последняя граната
Уже занесена в твоей руке,
И в краткий миг припомнить разом надо
Все, что у нас осталось вдалеке.
Ты вспоминаешь не страну большую,
Какую ты изъездил и узнал,
Ты вспоминаешь родину – такую,
Какой ее ты в детстве увидел.
Клочок земли, припавший к тем березам,
Далекую дорогу за леском,
Речонку со скрипучим перевозом,
Песчаный берег с низким ивняком.

Но при этом мы не забываем, что наше эстетическое восприятие конкретных деталей и подробностей «вещного мира», восторг или омерзение, определяется критериями эстетической ценности, которые в имплицитном виде присутствуют в нашем сознании, в блоке культурной памяти. А универсальной мерой гармонии, красоты, целесообразности, смысла жизни стал образ Космоса, в нем с древнейших времен материализовался идеал гармонически устроенного миропорядка, вселенского лада.

Вот здесь мы и переходим **ко второму** конститутивному принципу художественного произведения. Речь пойдет о том, что создаваемая посредством слова «виртуальная реальность» конструируется как образ мира («сокращенная Вселенная»), т.е. как **модель мироустройства**. Сама эта модель выступает в качестве наглядно-зримого воплощения смысла жизни, с которым соотносится и в свете которого получает эстетическую оценку судьба героя.¹⁰

Специальное рассмотрение проблемы «Произведение как образ мира» предпринималось мною в работе «Жанр и проблема художественной целостности», опубликованной почти тридцать лет назад (1976). Здесь выделены следующие основные принципы образного миромоделирования:

1) Самый первый по происхождению принцип – *непосредственное наглядное запечатление* всего комплекса представлений о мироздании и силах, им управляющих (это прежде всего мифологические конструкции, наподобие ареопага античных богов или

⁹ Напечатана в выходящем в Донецке «Литературном сборнике». Вып. 5/6. 2001. С. 310-315.

¹⁰ Проблема жанра в англо-американской литературе. Вып. II. Свердловск, 1976. С. 3-27. С некоторыми сокращениями и уточнениями она воспроизведена в учебном пособии «Практикум по жанровому анализу литературного произведения» (Екатеринбург, 2001. С. 5-15).

Ветхого Завета, или мегаобразов Мирового Древа или Реки жизни);

2) Второй принцип – *«иллюзия всемирности»*: когда образ космоса оформляется уже вокруг человека, для чего впервые начинают использоваться разнообразные условные «коды» и «сокращения» (художественные полотна типа «Илиады», Божественной Комедии», «Потерянного и возвращенного рая»);

3) Третий принцип – *метафорический, или символический*: когда непосредственно запечатленный пространственно-временной локус воплощает в себе структуру и свойства целого мира. (Аналогия – как по молекуле можно изучать свойства всего вещества) Метафорический принцип чаще всего доминирует в таких, например, жанрах, как роман, трагедия, высокая комедия.

4) Следующий принцип миромоделирования – *метонимический* (а точнее его следовало бы назвать *принципом синекдохи*): когда непосредственно изображается часть от целого, но в этих текстах всегда присутствует система сверхтекстовых сигналов, которая связывает изображенный фрагмент действительности с «целым миром». (Примеры – практически все малые жанры прозы.)

5) И, наконец, пятый принцип – *ассоциативный*. По этому принципу структурируется образ мира в тех текстах, в которых нет или почти нет плана изображения, а сам текст по своим качествам провокативен – он рассчитан на эмоциональное возбуждение читателя, на активизацию индивидуальной глобальной модели мира, которая существует в его сознании, провоцируя ее ревизию и стимулируя ее перестройку. Словом, это сооружение образа мира «из материала заказчика». Неслучайно такой принцип господствует в лирических жанрах, формируя не столько картину миро-видения, сколько картину миро-переживания.

Возможно, есть и другие принципы созидания произведения как образа мира. Но мне важно отсюда вывести один теоретический постулат: *любое художественное произведение, будь это стихотворение в четыре строчки или многотомная эпопея, всегда в конструктивном плане представляет собой ОБРАЗ МИРА*. Именно в таком и только в таком качестве оно может быть носителем эстетической концепции действительности. Не обладая этим качеством, текст может быть чем угодно: публицистическим очерком, сообщением, рассуждением, описанием – любой формой словесности, но не будет художественной литературой.

Только благодаря тому, что художественное произведение конструктивно представляет собой образ мира (виртуальную модель Вселенной, в центре которой стоит человек), оно может обладать **третьим** своим конститутивным качеством – **мифологичностью**. Это означает, что в непосредственно изображенной «виртуальной реальности» («здесь и теперь») художник запечатлевает то, что считает вечными смыслами человеческого бытия.

Почему почти во всех художественных произведениях большое место занимает любовный сюжет – точнее, «безлюбных» книг почти не бывает?

Почему в литературных произведениях столь велика роль картин природы?

Почему так упорно входят в искусство мотивы жизни и смерти?

Потому что это безусловные основы и источники земной жизни человека, и они-то выступают в искусстве вечными и ценностными мерами человеческого существования.

Почему нас сегодня волнует эпопея Толстого «Война и мир»? Тем, как Кутузов и Наполеон расставили войска на Бородинском поле? Выяснением, правильно ли сам Толстой обрисовал диспозицию или правы те генералы, которые уличают его в неточностях? Нет, конечно. А тем, как четыре славных человека: Пьер Безухов, Андрей Болконский, Николай Ростов и Наташа – ищут гармонию с миром. А что есть более вечного в судьбе каждого человека, который является в этот мир, как не постоянный поиск этой гармонии? Поэтому идеи и образы «Войны и мира» наполняются мифологической семантикой. Ибо во все времена в душе читателя будет находить отклик опыт поисков героев Толстого, широкий спектр обретений ими искомого смысла своего существования: Пьер нашел его в общественном деянии, Андрей – в обращении к Богу, Николай – в беззаветном служении государю, Наташа – в интуитивной верности живой жизни. (Кстати, в романе Толстого, вопреки трактовкам советского литературоведения, все четыре варианта установления гармонии между личностью и миром признаются равнодостоинными.)

Словом, мифологичность есть результат усилий художника, который, как говорил Фолкнер, целенаправленно стремится «сообщить действительности высокий переносный смысл».

Интеграция всех названных выше конститутивных принципов: «мимезиса», миромоделирования и мифологичности — делает художественное произведение «виртуальной реальностью», которая единственно может быть целостным воплощением и выражением определенной эстетической концепции человека и мира (или «человеческого мира»).

Значит, изучение художественности текста должно быть ориентировано прежде всего на выяснение его роли в созидании «виртуальной реальности». (Все иные функции текста для нас малосущественны.) Значит, надо разрабатывать соответствующую *методику анализа* текста художественного произведения.

Видимо, надо начинать с определения структуры художественного произведения и выяснения места в ней собственно текста.

В свое время Ю.М. Лотман в сугубо конспиративных целях (ради маскировки занятий семиотикой) ввел термин «вторичная знаковая система». С годами этому термину придали значение теоретического постулата. На самом же деле художественное произведение – это **многослойная знаковая система, не вторичная, а скорее двоичная, т.е. состоящая из двух сигнальных систем, надстраивающихся друг над другом: собственно грамматической и художественной, а последняя же, в свою очередь, состоит из настраивающихся друг на друга трех образных подсистем – виртуально-предметной, миромоделирующей, мифологической**.

Но исходное значение принадлежит, разумеется, первому знаковому уровню – текстовой системе,

именно она, как зерно, хранит в себе зародыши всех последующих знаковых уровней.

А второй слой произведения, – это художественная система. Она, конечно, порождается текстом, образуется текстом и только текстом. Но все же она представляет собой другое измерение. Может, ее следует называть «затекстовой»? Ибо она ориентирована вовсе не на те функции, на которые ориентирована любая другая речь – не на передачу информации, не на сообщение фактов, не на формирование определенных знаний. Художественная система ориентирована на то, чтобы создавать в воображении читателя «виртуальную реальность», где не только могут существовать «типические герои в типических обстоятельствах», а вполне возможна вовсе небывалая онтология – с чудесами и сапогами-сороходами, с кругами ада и туманностью Андромеды, с гуляющим по Невскому Носом и свитой Воланда рядом с учреждением на Лубянке. И надо так выстроить текст, так слепить все микро- и макрообразы, чтобы читатель стал воспринимать эту реальность как вполне самодостаточный мир. И чтобы он смог погрузиться в этот воображенный мир, как в некое инобытие, принял все законы, по которым тот образуется – даже самую несутветную небывальщину. Чтоб он стал в нем существовать – сопереживать героям, размышлять вместе с ними над ситуациями и коллизиями, в которых они оказываются, сострадать и ненавидеть. В идеале через это созерцание и «сосердцание» (как сказал бы поэт) он, читатель должен изменить свое миропонимание и мироотношение.

Но это еще не всё. В свое время Д.С. Лихачев предупреждал о недопустимости сопоставлений художественного мира с внешней объективной реальностью по частям, по фрагментам¹¹. Художественный текст должен быть устроен, «слеппен» так, чтобы воображенную, прожитую и пережитую в нем «виртуальную реальность» читатель смог соотносить именно как целое мироустройство с «миром, данным в ощущениях» – с той реальностью, в которой он физически, исторически, социально пребывает. А может быть, и не будет соотносить этот виртуальный мир с внешней физической реальностью, а спрячется, заку-

¹¹ Ученый с возмущением констатировал: «Мы обычно не изучаем внутренний мир художественного произведения как целое, ограничиваясь поиском «прототипов»: прототипов того или иного действующего лица, характера, пейзажа, даже «прототипов» событий и прототипов самих типов. Всё в «розницу», всё по частям! Мир художественного произведения предстает поэтому в наших исследованиях рассыпью, и его отношение к действительности дробится и лишено цельности. При этом ошибка литературоведов, которые отмечают различные «верности» или «неверности» в изображении художником действительности, заключается в том, что, дробя действительность и целостный мир художественного произведения они делают то и другое несоизмеримым: меряют световыми годами квартирную площадь». (Лихачев Д.С.. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74-75.)

Еще круче высказывались на сей счет Р. Уэллек и А. Уоррен, авторы широко известной «Теории литературы»: «О правде жизни, или «реальности», можно судить с точки зрения фактической точности той или иной детали не больше, чем судят о морализме бостонские цензоры, проверяя, есть ли в романе какие-то особенные сексуальные или богохульные слова. Разумное критическое отношение вырабатывается ко всему вымышленному миру, сравниваемому с нашим настоящим или воображаемым миром, часто менее целостным, чем мир романа». (Wellek R., Warren A. Theory of Literature. 4-th ed., N.-Y., 1956. P. 203-204.)

порится в нем. Чтоб укрыться от мерзости повседневного своего существования, и хоть в грезах немножко пожить по-человечески. И такую функцию феномена виртуальности тоже не надо высокомерно отвергать.

Можно, наверно, сказать и так: *художественный текст – это неживая, неорганическая система, обладающая способностью имитировать (миметизировать) живую, органически саморазвивающуюся действительность.*

Исследователю художественного текста перво-степенно важно разобраться: как же текст со всем своим лексическим составом, со всеми своими грамматическими связями превращается в «систему факторов эстетического впечатления». Эта формула М.М. Бахтина представляется в высшей степени важной и точной, ибо она определяет главную функцию текста именно в художественном произведении – здесь текст выполняет прежде всего функцию сигнального контура, порождающего систему художественную.

Следовательно, анализ художественного текста должен быть ориентирован на раскрытие эстетической семантики его «знакового потенциала». (Здесь хочется применить предложенный В.И. Тюпой термин – *семиоэстетический анализ*). Кем бы ни был исследователь, лингвистом или литературоведом, если он ставит перед собой задачу охарактеризовать именно художественную специфику текста (или доказать, что текст действительно художественный), ему следует выяснять, как этот текст вызывает впечатление наглядно-зримой реальности; как эта наглядно-зримая реальность самоорганизуется в целостный образ мира; как этот образ наполняется вечными смыслами (несет в себе «избыток вечности»)?

2.

Такая исследовательская стратегия требует решения ряда теоретических вопросов. Постараемся разобраться в тех, которые представляются наиболее важными и запутанными.

1.) Первый из них: как соотносятся в художественном тексте «миметический» и «риторический» дискурсы?

Те, кто ставит под сомнение миметическую функцию художественного текста, приводят такой аргумент. Ведь любой художественный текст – это речь, за каждым словом стоит некий субъект, источник слова. Значит и надо в первую очередь изучать художественный текст как высказывание. Это во-первых. А во-вторых, в любом художественном тексте, кроме плана изображения (описаний лиц, предметов, картин, действий), есть план чистого высказывания – рассуждения, комментарии, разъяснения со стороны того, кто является источником речи (личного или безличного повествователя – имплицитного автора). Где же тут «мимезис»? В каком отношении с «виртуальной реальностью» художественного мира находится этот пласт текста?

Действительно, в любом художественном тексте существуют два типа дискурса – собственно миметический и риторический. При этом риторический, как правило, выносятся за скобки художественной реальности. На самом же деле риторический аспект не только не внеположен «виртуальной реальности», а является

ее необходимым компонентом. Ведь субъект речи даже в безличном повествовании, даже находящийся извне описываемых событий, не тождествен автору-творцу, а, будучи посредником между «виртуальной реальностью» и читателем, выступает полномочным представителем этой «виртуальной реальности», носителем ценностного отношения к миру, которое в ней воплощено. Сам процесс повествования становится художественным актом. Ведь повествовательная речь – это не бытовая, не практическая речь. Даже в сказе, даже в самой откровенной стилизации под голое внелитературное слово, это все равно «иная речь», это всегда «образ речи».

Кто это говорит:

«Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как тиниственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает, Это знает уставший...».

Это говорит булгаковский безличный повествователь. Но разве не слышится в этом голосе сродство с Мастером, разве не с его душой сейчас сливается его со-чувствие?

Повествователь может не только любить, но и ненавидеть своих героев, не только сочувствовать им, но и иронизировать над ними... Он только не может быть нейтрален. Он со-переживает ту жизнь, которую описывает. При этом голос и мысль безличного повествователя (тем более носителя сказового слова, а еще более личного героя-рассказчика) входит вместе с мыслями, чувствами и голосами персонажей в единую духовную «пневмосферу», которая столь же существенна в целостном образе мира, как и сфера предметно-чувственная.¹² Следовательно, и текст, приписываемый повествователю любого типа, надо рассматривать не как самоценный образ речи, а как голос субъекта, так или иначе вовлеченного в духовную жизнь вымышленного мира.

Изучение *образа пневмосферы* как особого субстрата художественного мира – в высшей степени увлекательная задача (особенно в «интеллектуальных жанрах»), обещающая большие эвристические перспективы. В этом ракурсе весь комплекс сугубо риторических качеств текста открывается в своей эстетической значимости. И здесь новыми гранями поворачивается методика анализа прозы как системы речевых стилей, которая будет опираться на бахтинскую теорию романного слова и на исследования

¹² В свое время П.А. Флоренский высказал предположение «о существовании в биосфере или, может быть, на биосфере того, что можно было бы назвать «пневмосферой», т.е. о существовании особой части вещества, вовлеченной в круговорот культуры или, точнее, круговорот духа. Несводимость этого круговорота к общему круговороту жизни едва ли может подлежать сомнению». (Флоренский П.А. Из письма к Вл.Ив. Вернадскому от 21.IX. 1929 г. // Флоренский П.А. Соч. В 4-х т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 451-452.) Эта гипотеза перекликается со сходящими суждениями ряда философов и естествоиспытателей XX века: В.И. Вернадского – о ноосфере, А. Чижевского – о «психосфере», М. Хайдеггера – об «интеллекто-сфере», К. Прибрама – об околоземной голограмме, И. Левина и В. Налимова – о «пневмобюкосмосе», А.И. Вейника о «хроносфере». Дальнейшее развитие и подкрепление идея Флоренского о пневмосфере получает в выдвинутых современной наукой гипотезах о хрональных полях и о биоспиполовой формации.

В.В. Виноградова о художественном мышлении Пушкина литературными стилями¹³.

Итак, при изучении художественного произведения как «виртуальной реальности», надо, на мой взгляд, кроме уже хорошо освоенного пласта – хронотопа, дающего наглядно-зримое представление о предметном, материальном субстрате действительности, изучать также другой пласт – пласт риторический, но не как сугубо нарративное (дискурсивное) явление, а как абсолютно необходимый пласт воображаемого мира, дающий представление о духовном, интеллектуально-эмоциональном субстрате реальности (пневмосфере). Сплав этих двух пластов, отношения между ними – вот что создает целостный образ художественного мира.

2) А далее встает второй, в сущности, самый главный вопрос: как текст превращается в «виртуальную реальность» – в пейзажи, портреты, поступки, события и т.д. и т.п.?

Издавна на него отвечали так: есть два основных принципа создания литературного образа – «внутри слова» и «посредством слова».

Филологическая наука, в основном, исследует первый принцип: характеризуются разнообразные тропы, изучаются различные виды и формы ритмических и звуковых образований. Действительно, на этом пути порой удается успешно вскрыть механизмы формирования ассоциаций, посредством которых создается художественный образ. Здесь особенно продуктивны работы В.П. Григорьева и близких ему исследователей, которые выясняют – если несколько трансформировать выражение Григорьева: каким образом художник приводит слово в метафорическое (или метонимическое или всякое иное тропическое) состояние? Однако, анализы ритма и звукописи, разнообразных видов тропических ассоциаций приобретают подлинно эвристический смысл только тогда, когда устанавливается их роль в создании чувственно-наглядного образа и / или их связь со всем поэтическим миром, куда этот образ входит.

А ведь даже в трудах классиков отечественной лингвостилистики такое бывает не всегда. Например, В.В. Виноградов в своем разборе стилистического строя рассказа Бунина «Обреченный дом» делает изощренный анализ эпитетов, «связанных с экспрессией «обреченности», «тонкого применения местоимений – вопросительных и неопределенных», красок («преобладают тусклые, темные тона»), повторений, «связанных с картиной пейзажа». Ученого привлек «своеобразный выбор слов и синтаксических конструкций» во фразе, где описывается убитый человек: «...лежит на полу с проломленной головой, весь под-

¹³ Если посвященные этой проблематике работы М.М. Бахтина «Слово в романе», «Из предыстории романного слова», а также «Проблемы поэтики Достоевского» (где есть соответствующая глава – «Слово у Достоевского») вошли в активный научный обиход, то этого нельзя сказать о теоретических прозрениях В.В. Виноградова, опубликованных в монографии «Стиль Пушкина»: главы VI. – Художественное мышление литературными стилями и рост реалистических тенденций в творчестве Пушкина; VII. – Стиль повествователя прозы Пушкина. С. 480-617. Может быть, дело в том, что первое издание этой книги вышло в 1941 году, в самый канун войны? А второе издание, увидевшее свет в 1999 году, еще не привлекло внимания, которого заслуживает?

плыл кровью»¹⁴. А как же сама сюжетная ситуация? Ведь жуткое дело – человека убили! Разве эта ситуация сама по себе (даже на фазе первичного лицезрения, когда и мыслей-то еще нет, а есть одни междометия) не вызывает чувства ужаса?¹⁵ Но если в трудах В.В. Виноградова подобные разрывы между лингвистическим и предметно-образным уровнями произведения встречаются далеко не всегда, они преодолеваются тонкой интуицией ученого, то в работах последователей виноградовской методологии лингвостилистического анализа такой подход, можно сказать, господствует: эстетическое впечатление пытаются определять и характеризовать только через анализ речевой организации, при полном игнорировании конфликта и сюжета, предметного мира, мыслительного процесса, переживаемого персонажами, и прочих «мелочей», безразлично выводимых за рамки филологического внимания¹⁶.

В работе «Понятие поэтического языка» (1947) Г.О. Винокур выдвинул тезис о том, что поэтическое слово обладает таким свойством, «которое можно назвать его рефлексивностью, т.е. его обычная обращенность на само себя». «Сближая в тексте слова, явно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом: то шуткой, то глубоким раздумием» – уточнял свою мысль ученый.¹⁷ Со временем тезису о рефлексивности поэтического слова придали крайне расширительный смысл и значение непререкаемой аксиомы.

Но разве каждое слово в художественном тексте обращено на самое себя? Если бы. На самом же деле посредством связей «внутри слова» образы создаются далеко не всегда. Этот принцип действует, как правило, в лирических текстах, да и то только в тех, которые насыщены тропами и паронимическими аттракциями. Например, его гениально применял Маяковский: его тексты – это пиршество образов, создаваемых материальными ресурсами слова.

Тут и изощренные паронимические аттракции:

¹⁴ См.: Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. С. 55-56.

¹⁵ Представляется показательным следующий факт. Б.О. Корман нередко говорил, что свое формирование как ученого он прежде всего связывает с именами Г.А. Гуковского и В.В. Виноградова. Но в конце 50-х годов, в ту пору, когда теоретические идеи В.В. Виноградова получили самое широкое распространение, Б.О. Корман, который очень внимательно следил за состоянием современной ему филологии, признавался в письме к своему старому другу, что предпринимает «попытку уйти от виноградовского лингвостилистического метода, который стал меня душить: то, что я думаю о жизни, людях и пр., — я, пользуясь им, не могу выразить. Единство и строгость метода достигается у Виноградова за счет отказа от того, что в самой общей форме может быть названа связью литературы с жизнью» (Из письма Б.О. Кормана к И.А. Гурвичу (декабрь 1959 г.) // Вестник Удмуртского университета. Спецвыпуск: Труды и дни профессора Б.О. Кормана. Ижевск, 1997. С.10).

¹⁶ В качестве примера сошлюсь на далеко не худшую в общем ряду монографию А. Григорьевой и Н. Ивановой «Язык лирики XIX века» (М., 1991)

¹⁷ Цит. по: Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 30-31. (Разрядка автора фрагмента.)

И жуток
шуток
ключущий смех...

У-
лица,
лица
у догов годов
рез-
че.

Мы завоеваны!
Ванны,
Души,
Лифт.
Лиф души расстегнули.

Тут и тропы на любой вкус и цвет:

«...Тихо, / как больной с кровати, / спрыгнул нерв. И вот — / сначала прошелся / едва-едва, / потом забегал, / взволнованный, / четкий. / Теперь и он и новые два / мучатся отчаянной четкой...»; «Вселенная спит, / положив на лапу / с клещами звезд огромное ухо...»; «Приди на перекресток моих больших и неуклюжих рук»; «Я не спешу / и молниями телеграмм // Мне незачем / тебя / будить и беспокоить».

А вот у позднего Пастернака правило «обращенности слова на само себя» вовсе не доминирует. Его поздняя лирика – это поэзия мудрой мысли, эстетически поражающая интеллектуальным откровением, которое парадоксально опровергает привычную меру вещей (стихотворения «Во всем мне хочется дойти до самой сути» или «Быть знаменитым некрасиво», например). А еще чаще – эстетическое впечатление вызывается поэтизацией того, что испокон веку считалось анти- или внепоэтическим:

«Настежь всё конюшня и коровник. / Голуби в снегу клюют овес, / И всему живитель и виновник, / – Пахнет свежим воздухом навоз»;

«Не плачь, не морщь опухших губ, / Не собирай их в складки. / Разбередишь присохший струп / Весенней лихорадкой».

Разве паронимические аттракции тут правят бал? Разве тут велика роль тропов? Подробности, нередко нарочито сниженные, речевой стиль, тяготеющий к разговорным интонациям А какое пиршество бытия, какое трагическое напряжение!

А вот совсем иной образотворческий принцип. Стихотворение М. Исаковского «Враги сожгли родную хату»:

...Вздыхнул солдат, ремень поправил,
Раскрыл мешок походный свой,
Бутылку горькую поставил
На серый камень гробовой.

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилась
Медаль за город Будапешт.

Клишированные фразы, тривиальные жесты, какая-то избыточная, вроде бы даже неуместная несурная подробность про медаль за город с нерусским названием... А как за душу берет!

Значит, мы имеем дело с разными, но абсолютно равносильными образотворческими стратегиями. Одну можно назвать *стратегией обновления* (пример Маяковского) – когда эстетическое впечатление вызывается посредством выворачивания привычного звучания, изменением ракурса, словесным трюком

(говорю без малейшего негативного оттенка). Другую стратегию (пример позднего Пастернака) можно назвать *стратегией узнавания* – когда эстетическое впечатление вызывается радостью встречи со знакомым, наслаждением открытия в близком мире, казалось бы, известном до последней травинки, таких черточек, закоулков, прожилочек, мимо которых проходил, не замечая их эстетически ценностного значения.

А третью (пример Исаковского), наверно, можно назвать *стратегией архетипичности* – когда в тексте большую роль играют народно-песенные или иные клише, которые пробуждают в культурной памяти читателя (или слушателя) глубинную, древнюю память о вековых бедах и гореваньях, может, о радостях и празднествах, и о связанных с ними ритуалах.

Не сомневаюсь в том, что есть еще немало образотворческих стратегий, которые до сих пор не отражены филологической наукой. Но одно ясно – замыкать анализ даже поэтического текста на поисках образотворческих ресурсов только «внутри слова» значит обеднять богатейшую палитру поэзии.

Что же касается прозы, то здесь поиск образотворческих механизмов «внутри слова» вообще непродуктивен (за несколькими экзотическими исключениями, вроде «Симфоний» А. Белого). Именно это обстоятельство послужило причиной того, что даже такой чуткий исследователь, как В.М. Жирмунский заявлял: «Роман Л. Толстого (...) не может называться произведением словесного искусства»¹⁸ Еще категоричней высказывался Г.Г. Шпет: утверждавший, что «роман – не суть форма поэтического творчества, а суть чисто риторические композиции», являющиеся «формами моральной пропаганды»¹⁹.

Однако, в выяснении того, как образ создается «посредством слова», филологическая наука не может похвастать большими открытиями. Оно и понятно – ведь тут приходится выяснять: как соотносятся вербальный и визуальный сигналы в сознании человека, как слово порождает представление и какие ассоциации устанавливаются уже не между словами, а между представлениями. Еще Гегель настойчиво доказывал: «То, чем в изобразительных искусствах оказывается чувственно зримый образ, выражаемый камнем и краской, чем в музыке оказывается осуществленная гармония и мелодия, а именно внешним способом, каким является содержание в соответствии с требованиями искусства, – это в области поэтического выражения – и мы снова и снова будем возвращаться к этому – может быть только представлением».²⁰ А коли так, то исследователям художественной литературы надо выходить за пределы собственно лингвистических явлений в область психологии высшей нервной деятельности. Это, конечно, не наша епархия, но как бы там ни было, без привлечения этой отрасли знаний в филологическую науку вряд ли удастся разобраться в механизмах превращения текста (в

особенности текста прозаического) в «виртуальную реальность».

Ведь в прозе огромная роль принадлежит вовсе не тропам, не рефлексивному слову, а прямому, «безусловному» изображению. Сошлюсь на весьма авторитетное, на мой взгляд, мнение. Оно принадлежит главному герою знаменитой повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» лейтенанту Керженцеву (по мирной своей профессии он архитектор, неплохой знаток литературы):

«Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они въедаются, впитываются как-то в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом».

И в подтверждение своего мнения Керженцев приводит собственное наблюдение и впечатление:

«Я помню убитого бойца. Он лежал на спине, раскинув руки, и к губе его прилип окурок. Маленький, еще дымившийся окурок. И это было страшнее всего, что я видел до и после на войне. Страшнее разрушенных городов, распоротых животов, оторванных рук и ног. Раскинутые руки и окурок на губе. Минуту назад была еще жизнь, мысли, желания. Сейчас – смерть».

Здесь каждое слово существует в своем буквальном, прямом смысле. Каждая фраза ориентирована на то, чтобы дать максимально точное описание увиденного. А образный смысл здесь вспыхивает от столкновения тех представлений, которые возникли благодаря тщательному описанию: убитый боец – и дымившийся на его губе окурок. Вот наглядный символ ужаса войны – она может в одно мгновение оборвать человеческую жизнь!

Но, отметив большую роль прямого, вовсе не обращенного на себя самого, слова в создании эстетически впечатляющих подробностей и деталей, мы должны перейти к выяснению следующего секрета: как из упоминания только двух-трех деталей возникает целая картина природы, а из разбросанных в разных местах повествования нескольких подробностей складывается вполне цельный портрет героя?

Помните, как Лев Толстой в «Войне и мире» лепит образ княжны Марьи? Сначала «зеркало отразило некрасивое, слабое тело и худое лицо», и из всего портрета повествователь выделяет только «глаза княжны, большие, глубокие и лучистые». Это в главе XXII. Потом уже в главе XXIV – князь Андрей слышит «тяжелые шаги княжны Марьи». А еще далее, в другом эпизоде – глаз повествователя отмечает сутулость ее фигуры. Но ведь мы-то, читатели, видим перед своим внутренним взором княжну Марью всю! Потом даже спорим, похожа ли артистка Антонина Шуранова, исполнявшая эту роль в фильме С. Бондарчука, на «настоящую Марью», то есть на ту, которую мы себе навоображали, когда читали роман. Значит, нам, филологам, в работе над художественным текстом предстоит выяснять: как этот текст собирает все эти разрозненные портретные детали в целостный зрительный образ, как обеспечивает читательское довоображение «пропусков» между фрагментами образа?

Между тем еще в 1930-е годы известный отечественный психолог П.П. Блонский доказывал, что

¹⁸ Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе» (1923) // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 104.

¹⁹ Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. М., 1927. С. 215.

²⁰ Гегель. Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 384. (Курсив автора фрагмента.)

образы памяти (а они относятся к разряду представлений) имеют следующие характеристики – они *фрагментарны*, то есть всегда выхватывают какие-то отдельные детали целого объекта; они *схематичны*, то есть выделяют именно те фрагменты, которые на взгляд наблюдателя, наиболее явно выражают его сущность. Наконец, они *динамичны*, то есть обладают способностью перемещаться по объекту, каждый раз освещая взором новые фрагменты²¹. А если экстраполировать эти характеристики на словесные художественные образы? Может быть, они помогут раскрыть механизмы соиздания образов «посредством слова»?²²

Пока же ни психология высшей нервной деятельности, ни психолингвистика не говорят ничего более ни менее определенного на сей счет.²³ А между тем, без знания законов преобразования словесного знака в представление, без изучения механизмов системного формирования из представлений картин различных моделей нам не выйти из тупика околонуачных волхвований и шаманств.

3. Еще один вопрос нам «на засыпку»: а разве всегда для возбуждения определенного эстетического впечатления необходимо именно то, а не иное миметическое воплощение? Я уж не говорю о том, что в театре на основе одних и тех же словесных ремарок создаются вовсе не одинаковые портретные гримы: короля Лира с традиционной всклокоченной бородой заменил безбородый Михозлс. Но это ничуть не сломало общую концепцию образа.

А как применить сугубо лингвистические методы к анализу художественных переводов? Ведь там идиоматические выражения зачастую перелагаются не буквально, а путем нахождения некоего смыслового аналога. Например, английское: “Every cloud has it’s silver line” – на русский не переводят буквально «Каждое облако имеет свою серебряную подкладку», а заменяют афоризмом: «Во всякой бочке меду есть ложка дегтя». Как видим, предметный план в этих пословицах совершенно разный. А вот эстетическое впечатление в общем-то довольно близкое.

Да разве дело только в идиомах? Нередко переводчик с сильной творческой индивидуальностью произвольно «подгибает под себя» чужую образную систему. Показательный пример: перевод 66-го сонета Шекспира Пастернаком (1940 год). У Шекспира смысловый каркас выстроен из аллегорических образов: Jollity (Веселость), Faith (Верность), maiden virtue (девичье достоинство), Strenght (Сила), Honour (Честь), Truth (Истина), Perfecdtion (совершенство), Authority (Власть), Simplicity (Простота) – всё это вполне соответствовало поэтической традиции, укорененной в средневековой лирике. А у Пастернака с

его буквально культовым отношением к обыденности и повседневному человеческому существованию взамен этих аллегорий появилось: «Тоска смотреть, как мается бедняк, / И как шутя живетя богачу»; «И доверять, и попадать впросак, и наблюдать, как наглость лезет в свет»; «И знать, что ходу совершенствам нет»... А ведь никто не сомневается, что Пастернак написал не некое подражание Шекспиру, а сделал вполне достойный перевод, сохраняющий эстетический эффект оригинала.

Значит, даже миметический пласт не может быть железным властелином эстетической семантики. Возможны и здесь варианты.

3.

Возвращаясь к проблеме изобразительности словесного образа, нельзя обойти вопрос о его так называемой *«неопределенности»*, а точнее – о том, что его нельзя сводить к буквальной предметности, что границы изображения в образе как бы размыты, допуская «миметическую» условность и смысловую отвлеченность²⁴. Недавно об этом качестве поэтического изображения напомнил поэт Евгений Рейн в статье, которая так и называется «Поэзия и «вещный мир».

«Вещный мир, безусловно, присутствует во всякой поэзии, – пишет автор и дает, в сущности, сжатый очерк истории экспансии пластической изобразительности в русской поэзии от Державина до Бродского. Из своих наблюдений Е. Рейн делает выводы, которые могли бы украсить учебник по теории литературы: «Высшая инстанция вещи – то, что Мандельштам назвал Психея или Логос, – она, безусловно, выше, чем просто наименование. (...) Использование предметного мира, пейзажного мира должно быть остановлено на некоей грани многозначно-логического употребления вещей. Поэт всегда должен иметь в виду эту Психею вещи, но не в символистическом смысле, когда роза — это не только роза, но и мистическая роза как небесный знак, а в более разнообразном, художественном смысле этого слова. Надо все время помнить, что мы оперируем душевной частью нашего словаря, Психеей, и она, сочетаясь с Логосом по мере создания текста, создает свертхтекст, который и является окончательной задачей стихотворения».²⁵

Е. Рейн охарактеризовал в высшей степени существенное качество не только поэтического, но и любого иного словесного образа. Во-первых, оно создает пространство довоображения и домысливания для читателя. Во-вторых, оно размыкает материально-телесные границы образа, позволяет сопрягать натуральную предметность с условным воображением, что дает эстетическую смысловую подсветку образу. Вот первые три фразы из рассказа Ирины Полянской «Утюжок и мороженое» (кстати, получившего премию имени Юрия Казакова за лучший рассказ 2003 года):

²¹ См.: *Блонский П.П.* Воображение и память // Блонский П.П. Избранные психологические произведения. М., 1964. С. 364-384.

²² Сам Блонский считал, что установленные лабораторным путем особенности образов памяти «выступают в целом», именно в «продукции творческого воображения». (*Там же.* С. 372)

²³ Из тех подсказок, которые дает психологическая наука, возможно, продуктивны гипотеза Карла Прибрама о голографическом принципе хранения представлений, а также новейшие открытия неких зон памяти в мозгу, неких гностических нейронов как специальных хранителей памяти. Если же судить о психолингвистике художественного текста, например, по относительно новой монографии В.П. Белянина, многообещающе названной «Психолингвистические аспекты художественного текста» (МГУ, 1988), то состояние дел тут не вызывает энтузиазма.

²⁴ Поэтому применяемая нередко в школе при изучении художественных текстов методика «словесного рисования» теоретически весьма рискованна. Ибо на практике тут возможны самые невероятные конфузы. (О них еще в 30-е годы предупреждал И.А. Виноградов в работе «Образ и средства изображения».) Ну, нарисуйте, например, вот это: «... Передо мной явилась ты, / Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты».

²⁵ *Рейн Е.* Поэзия и «вещный мир» // Вопросы литературы. 2003. № 3.

«Как только они принялись за свое, бабушка усадила Риту и громким голосом принялась читать ей вслух «Кваторонку» я, с раздвоенным, как жало у змеи, слухом, стояла в коридоре».

Слух, раздвоенный, «как жало у змеи» – одного этого сравнения достаточно, чтоб ввести читателя в душевное состояние девочки, измученной постоянными семейными «разборками».

В-третьих, «размытость» границ словесного образа – где жизнеподобное переходит в условное, телесное в духовное – создает вокруг предметного изображения ауру, духовный ореол, выводя к обобщающим, субстанциональным (как говорил Гегель) значениям.

У Борхеса есть такой пассаж:

«Дать определение Духу невозможно, как невозможно отмахнуться от пугающей природы триединства, частью которого он является (...) Истинная сущность Троицы неизмеримо сложнее».

А далее Борхес показывает немислимость буквального представления Троицы:

«Если зримо представить себе сведенных воедино отца, сына и нечто бесплотное, то перед нами предстанет жуткий монстр, порожденный большим сознанием, жуткий гибрид, сродни чудовищам ночных кошмаров».

Но ведь образ Троицы существует – он закреплен в текстах Священных книг. Именно в словесном искусстве оказывается вполне возможно возникновение такого невообразимого и в то же время поражающего своей выразительностью образа.

Но коли так, то перед исследователем художественного текста встает задача – выяснять, *какими способами «размывается» изображение и как в него входят непрямы́е смыслы?*

Проще всего это доказывать на примерах тропов. Ну, а если в тексте тропов нет? Тогда обращаются к интертексту. Сейчас интертекст ищут везде и повсюду, это стало некоей научной пандемией. Во множестве современных постструктуралистских штудий, интертекст, понимаемый как «восприятие читателем отношений между произведением и другими произведениями» (М. Риффатер), заявляется в качестве едва ли не универсального механизма, посредством которого монтируется любой художественный текст. И любое произведение предстает как комбинация ранее известных текстов (в широком смысле, т.е. фрагментов, архетипов, мотивов и т.п.).

Но разве это так на самом деле? На самом-то деле, устанавливая связь с другим текстом, автор вовсе не ограничивается задачей указать на связь одного произведения с другими произведениями. Разве строкой «Мой дядя самых честных правил» Пушкин хотел проверить нашу эрудицию – знаем ли мы басню Крылова «Осел и Мужик»? Разумеется цель у него была иная: при помощи апелляции к крыловскому Ослу дать представление, что за экземпляр был онегинский дядя и заодно о том, что за фрукт его наследник, который так аттестует своего благодетеля, который «уважать себя заставил» (этим довольно пренебрежительным эвфемизмом Онегин обозначил смерть дяди). Иначе говоря, посредством интертекста автор использует «другое произведение» или фрагмент из него его как знак «другой реальности», которая этим, «другим» текстом, уже эстетически освоена. Она-то, вме-

сте со своим эстетическим значением, и подключается к внутреннему миру нового произведения. Так, начало покаянного псалма из католического обряда отпечения, которым открывается стихотворение Анны Ахматовой «De profundis... Мое поколение / Мало меду вкусило, И вот / Только ветер гудит в отдалении, / Только память о мертвых поет...» – сразу вводит в трагическую атмосферу, созвучную переживанию лирической героини.

Полагаю, *подход к словесному тексту не как к системе лексических или синтаксических значений, а как к системе знаков культурных смыслов*, существенно откорректирует, направит в верное русло наши поиски эстетической семантики художественного произведения. Здесь, похоже, лингвисты стали сближаться с литературоведами. Я имею в виду прежде всего мысль известного исследователя языка Л.Н. Мурзина: «Текст не является наивысшим уровнем языка. Если признавать семиотичность культуры, то именно культура составляет наивысший уровень языка»²⁶. Я бы только уточнил, что культура не является составной частью языка и не представляет собой какой-то, даже самый высший его уровень, а наоборот – язык есть составная часть культуры, ее внешний уровень.

Без этого уточнения остаются соблазны герметизации лингвистического анализа художественного текста внутри сугубо семиотических проблем. С другой же стороны, очень перспективный путь изучения текста в контексте культуры таит в себе опасности эдакого интерпретационного волонтаризма²⁷. Поэтому, если уж мы беремся за анализ интертекста в литературном произведении, то нам следует четко определять весь *контур действительно заложенных в тексте интертекстуальных сигналов*, не приписывая ему те смыслы, которых там нет.

При этом следует трезво признать, что методика интертекстуального анализа не гарантирует точность и полноту представлений об эстетической семантике художественного произведения. Ее сфера достаточно ограничена. Ибо те смыслы, о которых сигнализирует художественный текст, порой невозможно выявить не только путем анализа интертекстовых связей, но и путем учета внутритекстовых и даже межсловесных отношений. Более того, даже контур культуры не исчерпывает собой ту ауру, которая создает в произведении «непрямы́е смыслы». Нередко весь текст, вся коллизия, описанная текстом, приобретает эстетически обобщающее значение лишь через соотнесение вовсе не с другими текстами, а с житейским опытом читателя и с тем, что называют здравым смыслом.

Вот фрагмент из чеховского рассказа «Душечка»:

«Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким мягким взглядом, очень здоровая. Глядя на ее полные розовые щеки, на мягкую белую шею с темной родинкой, на добрую наивную улыбку, которая бывала на ее

²⁶ См: Мурзин Л.Н. Язык, текст, культура // Человек. Тексит. Культура. Екатеринбург, 1994. С. 165.

²⁷ Самый свежий пример — крайне своевольные псевдорелигиозные «прочтения» художественного текста как «непрерывной духовности», предлагаемые в книге А.А. и П.А. Гагаевых «Художественный текст как культурно-исторический феномен. (Теория и практика прочтения)» (М., «Флинта», 2002).

лице, когда она слушала что-нибудь приятное, мужчины думали: «Да, ничего себе...» и тоже улыбались, а гостьи-дамы не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку и не проговорить в порыве удовольствия:

— Душечка!»

Первая фраза дает прямое описание внешности героини, с некоторым налетом иронии: после целого букета идиллически-сентиментальных определений душевных качеств Оленьки («тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким мягким взглядом») вдруг дается сугубо физиологически-телесная характеристика («очень здоровая») – это вызывает впечатление о героине как о существе весьма простодушном и не блещущем умом. Следующая фраза вроде бы – вообще сплошные восторги. Но – прислушаемся к ним. Фраза эта состоит из нескольких слоев. Первый – детали внешнего облика Оленьки. Второй – очень даже приятные впечатления о ней мужчин. Третий пласт – но по тому, какие прелести Оленьки особенно впечатляли их (в частности, «мягкая белая шея с темной родинкой»), и по тому, как они формулировали про себя эти впечатления («Да, ничего себе...») читатель уже может судить о, так сказать, моральных устоях этих господ. А четвертый пласт – обратный первоначальным впечатлениям об Оленьке: стоит ли на самом деле восторгаться ею? Тот же обратный эффект вызывают восторги дам, особ с крайне гипертрофированной экзальтацией (представляете жест: «не могли удержаться, чтобы вдруг среди разговора не схватить ее за руку?»), которая усилена пошлым клише («проговорить в порыве удовольствия»).

Как видите, в своем анализе нам пришлось искать ответы на авторские намеки не в «интертексте», а «за текстом», привлекая широкий житейский контекст. При этом оказывается, что «намекающие» фрагменты текста, по существу, внеграмматичны, ибо их семантика определяется не лексикой, не синтаксисом, а той ситуацией, которая образуется из воображаемых картин и подробностей. А контур сигналов, которые создают образ посредством апелляции от текста к внетекстовой реальности, это очень существенная составляющая литературного текста как системы факторов эстетического впечатления (и, кстати, куда более распространенная, чем интертекст).

Нередко весь текст, вся коллизия, зафиксированная текстом, приобретает обобщающее значение лишь через соотнесение с целыми ментальными феноменами – с этическими нормами, традиционными воззрениями и архетипами сознания.

Вот пример. Как известно, филологическая наука до сих пор стоит в растерянности перед пушкинским восьмистишием «Я вас любил...». Нет тропов, очень традиционная ритмика. Лишь повтор «Я вас любил», «я вас любил безмолвно, безнадежно», «я вас любил так искренно, так нежно...» ... Но ведь это тоже весьма тривиальный риторический прием. Да, он фиксирует глубину и постоянство, верность чувства героя к женщине, адресату своего монолога. Но все же потрясающий эстетический эффект вызывается вовсе не речевым приемом, а совсем другим – простым, по житейским формулам, скроенным сравнением: «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим».

Это сравнение рушит один из, казалось бы, бесспорных этических постулатов – вековую моральную аксиому, которая была подтверждена тысячами художественных коллизий (от эврипидовой Федры до карамзинской бедной Лизы и далее везде): любовь требует взаимности, влюбленный может быть счастлив только тогда, когда ему отвечают тем же. А любовь пушкинского героя возвышается до самоотречения, до отказа от взаимности – его счастьем станет ее счастье с другим, только бы он ее любил так же, как он, кого она отвергла. Где, в каком произведении мировой литературы есть нечто подобное такому высокому, трагическому самоотречению, такому благородному подвигу отказа от себя.

Особый вопрос – о *текстовых механизмах, порождающих подтекст*. Мы еще худо-бедно умеем вскрыть подтекстные связи, которые образуются дистанцированными повторами – по принципу сходства или контраста, или смежности. Этот вид подтекста обстоятельно проанализирован в работе Т.И. Сильман «Подтекст – глубина текста»²⁸. (Классический пример подтекста, создаваемого посредством дистанцированного – даже не повторения, а параллелизма – рассказ Хемингуэя «Кошка под дождем»).

Но как быть с подтекстами, которые не фиксируются дистанцированными повторами? С приводимой во всех учебных разделах о подтексте фразе доктора Астрова «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!», с гаевским «дорогим многоуважаемым шкапом»? Или с финалом букинского стихотворения «Одиночество»?

...Мне крикнуть хотелось вослед:
«Вернись, я сроднился с тобой!»
Но для женщины прошлого нет:
Разлюбила – и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить.

Как тут с помощью методов, предлагаемых современными пособиями по лингвистическому анализу художественного текста вскрыть ту смящую, звенящую тоску одиночества, которая сгущена в этой казалось бы, необязательной фразе о собаке?

Ведь то, что произносит герой, это вовсе «не про то». Говорится об одном, а в душе переживается другое. Само зарождение высказывания с подтекстным смыслом есть психологическая реакция персонажа на определенную сюжетную коллизию. При этом не только грамматическая форма, но даже и непосредственно изложенное словами содержание сообщения сами по себе не несут семантической нагрузки. Передний план фразы – это только косвенный знак (сигнал), выдающий, независимо от воли говорящего, совсем другие смыслы – те, которые его глубоко волнуют, хотя он сам порой и не отдает в этом себе отчета. А вот читатель этот сигнал должен уловить, догадаться о том, что стоит за словами. А для этого ему приходится провести напряженную мыслительную работу: соотнести много моментов – и предшест-

²⁸ Вопросы литературы. 1969. № 1. К сожалению, эта работа Т.И. Сильман, давшая толчок целому направлению в изучении феномена подтекста, игнорируется в современной филологии, почему-то принимающей за первооткрывателей теории подтекста К. Тарановского и Ю. Кристеву, хотя они обратились к этой проблеме лишь в 70-е годы.

вующие события, прежнее душевное состояние персонажа, характер сюжетной коллизии и ее значение в жизни героя, психологическую и интеллектуальную атмосферу в данной ситуации и т.п.

Из этого следует, что подтекст вместе со всеми факторами, которые его порождают, не является текстом, но он есть законное составляющее «виртуальной реальности», точнее – часть вообразенной пневматосферы.

Еще более отдален от прямого высказывания прием, который стал весьма характерен для современной прозы, я имею в виду некую *фигура зияния* в тексте.

Вот как объясняет этот феномен популярный современный прозаик Андрей Геласимов – между прочим, кандидат филологических наук, который в течение десяти лет преподавал в вузе именно стилистику. В своем ответе на письмо студентки филфака УрГПУ, которая, готовя доклад о рассказе «Нежный возраст», набралась смелости обратиться к самому автору по Интернету, он написал следующее:

«...Преподу скажите, что синтаксис Геласимова стремится к самоограничению. От этого возникает эффект универсальности контекстов. Фигура умолчания важнее, чем то, что сказано. Движение в тексте происходит больше за счет пауз, чем за счет лексических единиц. Не знаю – понятна ли вам вся эта байда, но это так оно и есть. Правда».²⁹

Поскольку «препод» это я, то попытаюсь разобратся в «этой байде».

Прием, который называют фигурой умолчания, вроде и подтекстом называть нельзя, ибо текста, под который должен заглядывать читатель здесь вовсе нет. Но что есть?

С одной стороны, конечно, фигура умолчания может вызывать «эффект универсальности контекстов» – как черный квадрат Малевича или белый лист Василиска Гнедова. Но ведь любой автор стремится к тому, чтобы контексты были все-таки как-то соотносены с его замыслом, с какой-то более или менее определенной эстетической концепцией. Так что «универсальность», если понимать ее буквально, неминуемо обернулась бы просто размыванием смысла.

Сам же Геласимов признавался в одном из своих интервью: «Понимаете, я часто движение мысли делаю на сломе фразы, движение текста иногда происходит за лексикой или за синтаксисом».³⁰ Значит, движение мысли все-таки имеет место, и это уже налагает определенные ограничения на «универсальность контекстов». А вот представить себе движение текста «за лексикой или за синтаксисом» никак невозможно, зато можно представить движение в «виртуальной реальности». (Видимо, А. Геласимов тут терминологически неточен – говоря «текст», он, вероятно, имел в виду «произведение»).

Так вот сам Геласимов использует фигуру умолчания скорее как своеобразный способ создания психологической атмосферы – напряженной, мучительной, а еще чаще – для воспроизведения психологии персонажа. Например, в рассказе «Нежный возраст» главный герой, ведущий дневник, – это подросток, он

еще не умеет обдумывать происходящее, у него есть только рефлективные реакции, которые он и фиксирует в скупом, даже в скудном слове. Но... автор очень продуманно расставляет в тексте исповеди героя знаки, которые, не навязывая жестких ассоциаций, все же задают их эмоциональное направление. Например, мальчишке предлагают посмотреть «видик» «древнего фильма», который называется «Римские каникулы». Для людей 50-60-х годов это знаковый фильм, а Одри Хепберн и Грегори Пек – знаковые фигуры: красота и нежность, живость и юмор, нравственная чистоплотность. Вот к этим ценностям и приобщается озлобленный волчонок из 2000-х, когда все-таки удосуживается посмотреть «Римские каникулы»... Но о том, что происходило в душе самого подростка, когда он смотрел фильм, что он переживал после него, какие сдвиги произошли в его сознании, не сообщается – это и есть фигура умолчания. И такое зияние в изложении вполне отвечает психологическому облику парня – он еще не умеет думать, он еще не способен к самоанализу, но что-то он чувствует нутром, на каком-то дословесном уровне.

Значит, вопреки декларациям самого писателя, не так уж универсальны контексты, которые располагаются в его произведениях за фигурами умолчания. Фигура умолчания оказывается одним из видов подтекста – более усложненным конструктивно, более релятивным семантически, но все равно так или иначе зафиксированным в текстовых сигналах, которые, как правило, стоял по краям «зияния». И значит, нам следует брать на учет весь контур контекстов (даже самых универсальных), возникающих «за лексикой или за синтаксисом», но о которых так или иначе просигналил текст.

И последний вопрос. Коль скоро подлинно художественное произведение есть модель мира – не сколок с фрагмента действительности, а именно концентрированное во-площение сути и смысла «жизни вообще» в единичном и локальном пространстве и времени «виртуальной реальности», то возникает вопрос: *а как текст «сжимает» Вечность и Вселенную в локальное пространство и время «виртуальной реальности» и как «размывает» ее в бесконечность духовного смысла бытия?*

В литературоведении к проблеме мирообъемлющего устройства художественного мира подходят чаще всего через анализ его пространственно-временной организации. Однако, произведений, в которых бы создавалось то, что Гоголь называл «иллюзией всемирности», можно буквально по пальцам пересчитать (поэмы Гомера, «Божественная Комедия» Данта, «Потерянный и возвращенный рай» Мильтона, «Мастер и Маргарита» Булгакова...). Да и в них уже действуют особые, условные приемы расширения пространственно-временного локуса (ретардации, развернутые сравнения, общие места, вставные жанры и т.п.) В абсолютном большинстве литературных произведений «Вечность» и «Вселенная» только означаются иконическими знаками-символами, в которых заключена сакральная, онтологическая, трансцендентальная семантика (например, в повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» упоминание Вифлеемской звезды; Конь белый и Конь черный в повести Эм. Ка-

²⁹Yahoo! Mail - julia tatarinova@yahoo.com.

³⁰Барметова И. Романтический эгоист. (Беседа с Андреем Геласимовым) // Октябрь. 2003. № 9.

закевича «Двое в степи»). Но все эти образы и мотивы опять-таки создаются «посредством слова» как семантического знака, в котором собственно грамматические смыслы, по меньшей мере, стерты. И при их анализе вряд ли годятся лингвистические методы.

Например, герой рассказа Шукшина «Залетный», художник Сеня, проживший сумбурную непутевую жизнь, умирая, просит, чтобы ему принесли из палисадника «веточку малины с пылью на ней». Если мы обратимся за истолкованием смысла этого образа к Толковым словарям, то узнаем, что малина – «это кустарниковое ягодное растение», а пыль – «это взвешенные в воздухе или осевшие на поверхность предметов мельчайшие твердые частицы». (По Ожегову)

Ну и что это даст для понимания шукшинского образа?

У Шукшина-то «малина» и «пыль» – это культурные символы. «Малина» в ареопаге русских народно-поэтических образов давно стала знаком сладости жизни, окрашенной любовью и лаской, освещенной солнцем. А «пыль» – это тоже культурный знак, знак бедованья, долгих странствий, запустенья... Но взятые Шукшиным вместе («веточка малины с пылью на ней»), они стали поразительно емким философским символом человеческой жизни, где сладость неминуемо соседствует с горечью, где не бывает отретений без утрат...

Хотя полностью исключать лингвистические методы при изучении того, как формируется образ художественного универсума, нельзя. Так, например, в медитативной лирике, обращенной к трансцендентальным ценностям и сферам, очень существенна роль интонационного строя. (Достаточно вспомнить «Предчувствую Тебя. Годы проходят мимо...» Блока) Значит, анализ ритмического рисунка и звукописи в этих случаях может объяснить, как создается в стихотворении интонация религиозного зывания, чего-то подобного шаманскому камланию, именно такая интонация создает мистическую атмосферу – в ней-то и совершается тот контакт с Вечностью, который и составляет суть медитации.

Но как бы там ни было, художественный текст ни в коей мере не сводим к языковым (речевым) функциям, поэтому возможности лингвистических методов анализа здесь ограничены. Без перехода на

уровень литературоведческого анализа они заведомо дают обедненное представление об эстетическом смысле, объективно заложенном в тексте. Но сугубо литературоведческий анализ (на уровне образов) черват интерпретаторским своеволием. Видимо, нам друг без друга не обойтись. Если мы будем рассматривать художественный текст как *сигнальную систему, порождающую эстетические смыслы*, то здесь необходимость союза лингвистики и литературоведения становятся самоочевидной.

Принципиальную модель отношений между этими двумя методами можно представить так: если посредством лингвистических методов выявляется эстетический потенциал, заложенный в звуковой паронимии, в слове, фразе, надфразовом единстве, то литературоведческий анализ как бы принимает эстафету – разворачивает скрытый лингвистами эстетический потенциал текста в образную систему, в «виртуальную реальность» и разглядывает концептуальные смыслы, в ней воплощенные и выраженные. Несомненно, в арсенале лингвистики и литературоведения есть немало инструментов, которые при взвешенном, научно обоснованном подходе могут быть включены в комплекс методов целостного, полномерного действительно филологического анализа литературного произведения.

* * *

Несомненно, в арсенале лингвистики и литературоведения есть немало инструментов, которые при взвешенном, научно обоснованном подходе могут быть включены в комплекс методов анализа литературного произведения...

Саморефлексия филологической науки относительно своих возможностей в анализе литературного произведения, в сущности, только начинается. Здесь важно взять на учет все подходы, предлагаемые как литературоведением, так и лингвистикой, выяснить эвристические возможности каждого из них, определить сферы взаимодействия между ними. Но границы согласия тоже не следует забывать: продуктивны только те подходы, которые служат выявлению эстетической природы художественного текста, осуществления им тех функций, которые делают его художественным феноменом и художественной ценностью.

В.Б. Носкова

«ЧТО, СОБСТВЕННО, ТАКОЕ КНИГА!»

**(К ПРОБЛЕМЕ ИМПЛИЦИТНОГО ИЗУЧЕНИЯ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
В СРЕДНЕМ ЗВЕНЕ ШКОЛЫ)**

Порою дети ведут нас к новым книгам. Мой пятиклассник очень эффектно закончил сочинение словами: «Слышать голос тишины – вот зачем стихи

Вера Борисовна Носкова — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

нужны». Я удивилась такому необычному и тонкому суждению, похвалила, а ученик, скофузившись, сказал, что это он взял из приключенческого романа Михаэля Энде «Бесконечная книга». Заинтриговало то, что фраза – о том, зачем нужны стихи – почему-то в романе-фэнтези, да ещё и так запала в душу ученика. Не секрет, что учитель порой относится к романам подобного жанра как к детскому чтиву, а по-

тому не «пригодному» для серьезного школьного изучения. Но этот роман не просто увлек – он (как бы это ни странно звучало) потряс методическими возможностями обращения к нему. По ходу чтения один за другим рождались идеи разговора с детьми о том, что такое мир фантазии, мир книги. Казалось, что этот немецкий детский писатель самым сюжетом подсказывает возможные игры, приемы работы с его текстом, требовавшего прояснения бесконечных метафор и символов, за которыми открывался смысл искусства. Да, этот роман, увидевший свет в 1979 году, публикуется по всему свету, имеет множество национальных и международных наград в области детской литературы, есть его киноверсия, звуковая инсценировка удостоена премии "Золотой диск". Но показалось любопытным и созвучным моему прочтению то, что учителя и ученые Германии развивали дискуссии о возможности применения этого романа в качестве учебного пособия в системе образования. Заметьте, не просто введения этого текста в круг хрестоматийного детского чтения, а именно как учебного пособия. Какого? Хочется сказать: как имплицитно представляющего детям эстетическую сущность литературного произведения, т.е. как бы своеобразного учебника «Эстетики и теории литературного произведения для детей». Учебника, спрятавшегося в увлекательный роман!

Действие развивается стремительно, по всем законам приключенческой литературы. Главный герой – 10-летний мальчик со звучным именем Бастиан Бальтазар Букс – толстый неуклюжий изгой, для которого школа была «местом его ежедневных поражений». У него недавно умерла мать, а отец совсем отстранился в своем горе и не замечает сына (заметим, традиционное для детской литературы начало «сиротского детства»). Мальчик случайно оказывается в букинистической лавке, и его внимание чудесным образом привлекает старинный фолиант в бронзовом переплете с двумя змеями на обложке – «Бесконечная книга». Он ворует её, не в силах преодолеть соблазна прочесть её. И, спрятавшись от всех на чердаке школы, читает целый день. В книге говорится о стране Фантазии, которой угрожает страшная беда: люди перестали фантазировать и её пожирает Ничто – и Детская королева посылает в Великий Поиск 10-летнего мальчика-охотника Атрея, чтобы тот нашел способ спасения Фантазии. По законам жанра, Атрея ожидают захватывающие испытания, и читатель Бастиан настолько увлечен, что как бы начинает становиться соучастником событий. В итоге поиска становится ясно, что спасет Детскую королеву и всю страну Фантазию новое её имя, которое ей должен дать человеческий ребёнок. В самый напряженный момент испытаний Бастиан странным образом оказывается уже по ту сторону границы реального мира – в стране Фантазии – выкрикивает новое имя и спасает страну, становясь героем-победителем. Казалось бы, это и есть конец приключенческого романа, и читатели могли бы закрыть книгу. Но в том-то и дело, что, заманив нас сюжетом фэнтези, Михаэль Энде продолжает повествование! Ложный финал приходится ровно на середину романа (13 глава из 27), когда Луниниана (новое имя детской королевы) говорит растерянному Атрею, узнавшему, что секрет спа-

сения королевы знала с самого начала: «Всё, что ты сделал, было совершенно необходимо. Это было единственное средство позвать нашего спасителя. Благодаря Великому Поиску он пережил вместе с тобой все опасности» (149)³¹. И дальше начинается как бы другая история — «Бастиан в стране Фантазии», его приключения, личностные изменения и долгая дорога возвращения домой. Стало быть, роман Михаэля Энде – это не приключения во имя чего-то спасения (клише жанра), а читательская история мальчика Бастиана в мире увлекшей его книги. Будучи представленной на уроках в таком ключе, книга позволяет вести разговор о художественном мире произведения, о творческой работе читателя, об эстетических отношениях автор – текст – читатель.

«Что, собственно, такое книга? Напечатанные буквы? Но когда раскрываешь её, вдруг появляются люди, которых прежде не знал, и начинаются приключения, битвы и шторма, или оказываешься в чужих странах и городах, и всё это – из-за книги. Конечно, для этого её нужно прочитать» (с.16), – размышляет вместе с читателем автор. Михаэль Энде позволяет ребенку почти физически понять двушлановость художественного текста: читатель погружен в созданную автором виртуальную реальность приключения, как бы живёт в ней, и в то же время автор постоянно напоминает нам, что это только читаемое Бастианом, создавая в детской книге эффект отстранения: курсивом выделяет часть текста, связанную с реальностью Бастиана (посюсторонний мир), и другим шрифтом дается текст «инобытия» – потусторонний мир страны Фантазии. Акцентирование внимания на уроке на этой особенности позволит говорить с учениками 5-6 класса – «наивными реалистами» – о том, что литература – это «особый мир: мир этот не порождение чистого и сплошного вымысла (особая, но всё же реальность)»... и в то же время пластичный, «показанный автором кусок жизни не есть всё же непосредственная жизнь, а только её образ, – писал А.Ф. Асмус, – читатель осуществляет в процессе чтения своеобразную диалектику. Он одновременно видит, что движущиеся в его поле зрения образы – образы жизни, и понимает, что это не сама жизнь, а только её художественное отражение».³²

Важно также, что Энде образно, а потому доступно «имплицитному» правополушарному созерцанию³³ создает модель процесса чтения как взаимодействия субъективного мира читателя и текста как эстетического объекта. Неслучайна такая деталь: Бастиан погружается в чтение на чердаке школы, т.е. как бы над школьными неурядицами, поднявшись и отгородившись от них – пространство чтения как творчества занимает пограничное положение между бытовой реальностью и инобытием читаемого текста. Причем Энде на глазах читателя играет пространствами: постоянная смена шрифта-пространства, приключенческие события перемежаются замечаниями вроде «там, внизу, закончился урок природоведения». Двухмерно и время: поиск героя Атрея, и часы

³¹ Энде Михаэль. Бесконечная книга. М., 1992. (Здесь и далее цитирую по этому изданию)

³² Асмус А.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 57.

³³ Тюна В.И. Аналитика художественного. М., 2001. С. 11.

Бастиана («Пробило 8 часов», «хотелось есть»). В результате вырезает и другое наблюдение: на доске схема – переплетение миров Атрея-героя и Бастиана-читателя. И важно, что эти миры находятся в диалогических отношениях, выпукло представленных как непосредственная (графически в форме диалога) реакция сознания читателя на сознание и поступки героя, непосредственный отклик, выразившийся в желании Бастиана помочь Атрею и ставший потом формой его событийного (и со-бытийного) участия в сюжете. Диалогическая сущность литературного произведения подается наглядно, читательская активность – «по-бахтински понятая ответственность мыслителя есть прежде всего *ответность* «участного мышления» и зиждется она на событийной диалогизованности личного сознания как со-знания»³⁴.

Это Бахтин, представленный «в картинках».

Книга начинается с иллюстрации – лавка антиквара с табличкой, читаемой «наизнанку», и словами: «Так выглядела надпись на стеклянной двери маленькой лавки, если смотреть на улицу изнутри». Изнутри лавки, где книга. Изнутри текста. А снаружи под дождем несчастный мальчик, преобразование которого начинается, когда он пересекает эту границу. А потом герои страны Фантазии будут говорить, что спасти их может ребёнок «из наружного мира». А раз есть «наружный мир», значит, по логике, и «внутренний». Всё, что испытывает Бастиан, имеет отношение к его внутреннему миру. Собственно, и пространство Фантазии – субъективное: «Карту Фантазии невозможно было бы составить. Там никогда нельзя утверждать, что такая-то страна граничит с такой-то. Зима и лето, день и ночь чередуются там в каждом краю по-своему. Можно пересечь раскаленную зноем пустыню и очутиться в арктических льдах. В том мире слова «близко» или «далеко» имеют иное значение и зависят от состояния души и от стремления путника. Поскольку Фантазия безгранична, её центр может быть повсюду»³⁵. Эта реализация метафоры «безграничная фантазия» делает предметным как понятие художественного пространства, так и представление о внутреннем мире героя, пока ещё трудное для детей 10-11 лет. Причем сугубо в его применении к читательской деятельности как субъективной.

Итак, в сознании читателя (здесь: и Бастиана, и наших учеников) предстает пластичный яркий мир, где живут и действуют такие «ощутимые», зримые и такие необычные герои. В воображении рисуются странные герои: крохотульки ночные Альбы, грозные скалоеды, веселый Блуждающий огонек, розовый Дракон везения Фухур, зеленый мальчик из племени охотников, страшный в своей бесформенности Эргамуль Многий, сонная Древняя Морла – мир причудливый, цветистый. Детям предлагается составить вопросы-загадки (описание героя), чтобы одноклассники угадывали героя. Мир создан в воображении, обсуждено увиденное, сверены представления о «народонаселении» страны Фантазии. Это этап читательской деятельности — со-творения мира!!!

Игра продолжается. Когда фантазийцы просят Бастиана показать им мир, то видят, что «космос, окружающий звездное небо Фантазии, был не что иное, как чердак школьного здания с почерневшими деревянными балками; вся Фантазия помещалась внутри этого громадного чердака» (с.277). Рисунки детей – иллюстрации к стране Фантазии – помещаем на доске в форме полусферы, и по ходу разговора, ограничиваем все рисунки дугой – «крышей чердака», тем самым, дети наглядно видят, что вся история Фантазии, все события, сцены, образы, которые вдохновили детей на рисунки – суть порождение их читательской фантазии, явления субъективные, явления творческой работы воображения в процессе чтения, аналогичные читателю Бастиану.

И теперь мы начинаем путь в виртуальный мир книги вслед за главным героем. «Мир моей активной мечты о себе располагается передо мною, как и кругозор моего действительного видения, я вхожу в этот мир как главное действующее лицо в нем, которое одерживает победу над сердцами, завоевывает необычайную славу», – писал М.М. Бахтин.³⁶

Итак, мы вслед за Бастианом-читателем входим в стадию читательского самозабвенного и «переживательного» погружения в мир событий книги.

Методически это организуется как игра-пребывание в сказочном мире. Например, момент, когда Атрею нужно пройти сквозь трое ворот, мы проигрываем с детьми, дублируя действия героя: ворота трёх загадок – викторинные задания «Мои загадки сфинксов».

Уже разработана компьютерная игра по «Бесконечной книге». В интернетной аннотации к игре говорится о её особенностях: «Свобода перемещения по фантастическим и сюрреалистическим мирам, высочайшее качество графики, которое сделает путешествие красочным, множество головоломок, сотни удивительных персонажей, встреча с которыми сделает ваше путешествие увлекательным и необременительным». Что ж, не стоит бороться с ветряными мельницами компьютерного «осовременивания» чтения, лучше используем это для развития воображения, для игрового погружения в мир книги, а также для дальнейшего имплицитного обучения детей, пусть методом от противного: игра называется «В поисках волшебного амулета», то есть в игровое поле введена только первая, «поисковая» часть книги (кстати, несколько искаженная). Вопрос: исчерпан ли потенциал книги? Этот роман только о поиске? Зачем тогда вся вторая часть? И выходим на осмысленные проблемы «вчувствования»

Вот что дается в аннотации в интернете: «Только мужественный и опытный игрок может остановить разрушительное Ничто. В роли Атрея, героя известной новеллы (!?) «Бесконечная история», *вы начинаете путешествие* (курсив мой – В.Н.) в Храме тысячи дверей. Путь истины будет пролегать через шесть сюрреалистических миров, в каждом из которых *вам предстоит решить* десятки головоломок, встретить сотни удивительных существ и найти свою дорогу через дебри разрушающегося сознания»

³⁴ Тюна В.И. Бахтин как парадигма мышления // Дискурс. Новосибирск, 1996. № 1. С. 14.

³⁵ Энде М. Бесконечная книга. М., 1992. С. 138.

³⁶ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 27.

Итак, игра предлагает на время стать Атреем, героем произведения, что, собственно, часто и происходит с читателем, увлекшимся приключениями.

Это увлеченная идентификация с героем дает возможность и организации на уроке еще одной творческой игры. Героиня-прорицательница Уиулала слышит только ту речь, которая произносится стихами. Ролевая игра «Стихотворный разговор с Уиулалой» ставит детей в затруднительное положение: они придумывают дома рифмованные вопросы к Уиулале о путях спасения Фантазии, затем один ученик играет роль Уиулалы, и ему предстоит импровизировать – отвечать на вопрос... в рифму (развитие творческих способностей). Но затруднение порождает вопрос: «Зачем надо говорить стихами, т.е. неестественной речью?» Героиня отвечает: «Слышать голос тишины – вот зачем стихи нужны». Подарок учителю: так и просится беседа или даже дискуссия о роли поэзии, о значении поэтической формы. «А раньше Атрей совсем не представлял, зачем надо «ходить на одной ноге да ещё приплясывать через каждые четыре шага», – так говорил о стихах один седобородый старец, случайно зашедший однажды в страну зеленокожих охотников» (с. 97). Т.е. проблемную ситуацию задает текст, а не учитель, решение вопроса – преодоление «сюжетного» препятствия пути поиска.

Ещё один методически важный эпизод – Волшебное зеркало вторых ворот – видение себя, вхождение в себя самого в романе приобретает необычный поворот: житель страны Фантазии Атрей в этом зеркале видит... Бастиана-читателя. («Бастиан вздрогнул: да ведь это же он сам!») Эта деталь-загадка опять дает возможность сделать детям открытие: пытаюсь объяснить смысл такого поворота, они с помощью направляющих вопросов учителя приходят к любопытному эстетическому выводу о том, что мы, сами того порой не замечая, проникаясь переживаниями героя, вкладываем свое собственное сознание в героя!!! Мы в герое, храбром и сильном, хотим видеть себя, Атрей постепенно стал Бастианом или Бастиан Атреем.

Однако, как писал Бахтин, «чистое вживание вообще невозможно, если бы я действительно потерял себя в другом (вместо двух участников стал бы один – обеднение бытия), т.е. перестал быть единственным, то этот момент не-бытия моего никогда бы не мог стать моментом моего сознания, не-бытие не может стать моментом бытия сознания, его просто не было бы для меня, т.е. бытие не совершалось бы через меня в этот момент».³⁷ При «вживании в другого» происходит потеря себя (активного Я), а значит, уничтожается одна сторона дискурсивной пары, и диалог невозможен. В бахтинских работах содержится своеобразный «механизм» эстетического дискурса и, в частности, читательской деятельности: «Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на своё, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обрамить его, создать ему завершающее окружение из

этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства»³⁸.

Действительно, Бастиан становится действующим героем событий Фантазии – это ли не предел читательского умения проникнуть в мир книги? Нет, это только первый момент эстетической деятельности. Мальчик творит, творит новые миры в стране Фантазии: «Фантазия по твоему желанию возникает заново» (с.178). Но мудрый Михаэль Энде видит опасность погружения в виртуальный мир (кстати, столь актуальную сегодня, когда ребенок уходит в стихию компьютерных игр, например), более того происходит замещение в сознании реальности «инобытием»: Бастиан постепенно забывает дом, друзей, школу и т.д., «знак Аурина дает великую власть, он исполняет все твои желания, но взамен отнимает у тебя воспоминания о твоём мире» – это его плата за осуществление желаний в виртуальном мире. Происходит и личностная трансформация: если сначала мы видим, как слабый, закомплексованный Бастиан преобразуется, начиная верить в свои силы, так как в своем сознании он уподобляет себя красивому и смелому герою книги, видим, как пример сильного героя благотворно на него действует, «распрямляя» мальчика, то потом наблюдаем постепенную потерю им самого себя. Постоянное исполнение желаний (а в мечтах это так легко) приводит к утрате желаний, делает пребывание в стране бесцельным. Бастиан уже «чувствует себя пустым» (с.288), предает своего друга и кумира Атрея, презирает в своей гордыне всех, превозносит одного себя. Дети наблюдают деградацию героя. В главе «Город старых королей» читатели встречают множество таких, как Бастиан, бежавших от себя, от жизненных проблем в увлекательный мир фантазии, желавших стать королями Фантазии, и теперь изнывающих от безделья и заполняющих существование всякими чудачествами: «О, во все времена находятся люди, которые не могли найти дороги в свой собственный мир. Когда-то они не хотели, а теперь уже не могут».

И опять детей ждет эстетическое открытие, выраженное Бахтиным в таком умозаключении: «Я должен поставить себя на место другого, восполнить свой кругозор его видением с его единственного места и вернуться на свою точку видения, на свое место в пространстве. При этом я должен эстетически пережить и завершить его (героя), вживаясь в него. Но обязательно должно последовать возвращение к себе, иначе будет иметь место «патологическое явление переживания чужого страдания как своего собственного, заражение чужим страданием». Чистое вживание вообще совершенно бесполезно и эстетически бессмысленно, т.к. в этом случае сливаются два сознания и исчезает возможность диалога как такового. «Эстетическая деятельность и начинается, собственно, тогда, когда мы возвращаемся в себя и на свое место вне страдающего, оформляем и завершаем материал вживания».³⁹ Важный вывод заключается ещё и в том, что суть чтения и обращения к литературному произведению – это, по большому счёту, обрете-

³⁷ Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Человек в мире слова. М., 1995. С. 31.

³⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 24.

³⁹ Бахтин М.М. Там же. С. 26.

ние себя, понимание себя через другого. У героя возникает потребность вырваться из сладкой страны Фантазии, как будто выйти из детства, выйти из бегства от самого себя. Смысл инициации Бастиана не только в том, что он, стараясь быть похожим на сильного героя, прошёл путь взросления, окреп, но и в том, что это был путь обретения себя, важно то, что «он больше не хотел быть самым великим, самым сильным или самым умным. Всё это осталось позади. Он хотел теперь, чтобы его любили такого, какой он есть – хороший ли, плохой ли, умный или глупый, красивый или не очень, со всеми его недостатками – и, может быть, как раз за них. Но какой же он на самом деле? Теперь он не знал этого. Он получил в Фантазии много даров и за всеми этими дарами потерял самого себя» (с.312-313). Эстетический смысл приобщения в литературе – выход в конечном итоге к самому себе, самоактуализация, самопознание: «Я должен найти себя в другом, найдя другого в себе»⁴⁰.

Важна ещё одна особенность эстетической деятельности, которую незаметно (не теоретически, а как этап пути читателя и героя, т.е. имплицитно) открывает детям М. Энде: чтение — это обретение связи с миром. У нашего героя возникает потребность от центростремительной направленности к себе теперь обратиться к миру, потребность вхождения снова в свой родной, пусть несовершенный мир. Пройдя этап детского пребывания в фантазийном мире, взрослея, он чувствует, что необходимо обретение связей с миром, обретение со-бытия. Так, в периодизации французского психолога А. Валлона, в основе которой теория «пульсаций» в развитии личности, отмечается: «Различные возрастные периоды, представляющие собой этапы психического развития ребенка, противопоставляются как фазы в поочередно центростремительной и центробежной ориентации, направленной то на созидание внутреннего мира самого субъекта, то на установление его связей с внешней средой».⁴¹ Личность как бы выходит за пределы самой себя. Личность пытается найти свое значение и оправдание в различных общественных отношениях, которые она должна принять и в которых она кажется незначительной. Она сравнивает значимость этих отношений и измеряет себя ими».⁴²

Итак, на такой серьезный разговор с детьми может вывести эта приключенческая книга. Аксиологический смысл чтения – это дорога к себе, но это также и дорога к миру, к связям с миром. Этот роман можно было бы назвать «Дорога туда и обратно». Дорога-погружение в текст и возвращение к себе как смысл чтения, смысл искусства. Необходимо войти в книгу, чтобы потом непременно выйти обновленным, открытым миру, как герой в финале романа: «Мне необходимо кому-нибудь отдавать свой избыток. (...) Это и есть любовь» (с.325). Настроение, с которым мальчик вспоминает отца, дом – это уже настроение «радости жить на свете и быть тем, кто ты есть» (с.341). «Когда человеческий ребёнок приходит к нам – это правильный путь. Те, кто побывал у нас, многому здесь научились, и это помогло им

кое-что изменить в своем мире.. Они стали яснее видеть и понимать многие вещи. Они другими глазами взглянули на свой мир. Там, где раньше для них были только серые будни, они обнаружили чудо и тайну» (с.149).

В причудливом мире Фантазии – пестром мире «Бесконечной книги», ассоциирующемся с техникой картин Павла Филонова – рядом со стремительно развивающимися, увлекательными приключениями героев Великого Поиска – глубокая философия, серьезный разговор с детьми об их взрослении, о духовном становлении. Но важно и то, что эта детская книга содержит художественно выраженные идеи об эстетике словесного творчества, о «механизме» чтения, о смысле читательского сотворчества, о соотношении «автор–герой–читатель» – всё то, что открывает ребенку 10-11 лет произведение как идейно-эстетическое целое.

Умная и увлекательная книга немецкого детского писателя дает детям представление о произведении как некоей модели, модели мира и миропереживания, а задача учителя — интересно развернуть перед детьми эти грани романа-фэнтези. Развернуть так, чтобы не подменить живое увлекательное чтение его теоретизированием. «Речь идет не об открытом преподнесении теоретических определений и соответствующей терминологии, теория должна быть «запрятана» в методике, освоение школьником художественных законов должно идти скрытно, имплицитно».⁴³

По этой книге снят голливудский фильм, страшно искажающий авторский замысел, фильм, где герой становится супер-мальчиком, мстит обидчикам. Не о том эта книга, и Михаэль Энде отказался ставить в титрах свое имя. «Есть люди, которые упадут и могут остаться там (в мире фантазии) навсегда. И есть немногие, которые могут бывать там и возвращаться обратно. Они-то и делают оба эти мира здоровыми».(350) Таков и Михаэль Энде.

⁴⁰ Бахтин М.М. Там же. С. 312.

⁴¹ Валлон А. Психическое развитие ребенка. М., 1967. С. 95-96.

⁴² Валлон А. Там же. С. 186-187.

⁴³ Лейдерман Н.Л. Теория литературы в старших классах // Филологический класс. 1998. № 3. С. .35.

БЕССМЕРТИЕ ГЕНИЯ

100 ЛЕТ БЕЗ А.П. ЧЕХОВА

В.В. Химич

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ А.П. ЧЕХОВА

Конец XIX — начало XX века в историко-культурном развитии России — период, уникальная сущность и содержание которого проистекает из особого положения его на стыке двух эпох.

Историко-литературная ситуация рубежа веков способствовала появлению особого типа художников, которые представляли именно как «ножницы между столетиями» и которые создали принципиально новые художественные системы, эстетическая расщипровка которых оказывается возможной только при учете фактора сближенности «концов» и «начал». Такой характерной фигурой видится А.П. Чехов.

Чехов был тем писателем, который во многом интуитивно, итожа опыт собственной жизни и усваивая уроки своего времени, склонялся к идее *многоверсионности* бытия, улавливал носившееся в воздухе ощущение утраченной устойчивости жизни, крушение детерминистских представлений и спасительного просветительства. Он уловил, может быть, раньше, чем понял определенно, наступление новых времен не только по очевидности надвигающейся революции. Он почувствовал с уверенностью новое состояние реальности, и феномен «существования» сделал предметом своего исследования.

Именно с этим чрезвычайной важности и новизны фактом и была по-настоящему связана «оригинальность» Чехова, та оригинальность, которая, по его собственным словам, «сидит не в стиле, а в способности мышления».

Вполне закономерно в его творчестве актуализировалась экзистенциальная по типу проблематика, а ситуация отчуждения и смыслоутраты становилась основой действия в самом будничном, непритязательном варианте: не как единичное событие, а как обыденность жизни, её привычное состояние.

Новый тип конфликта, роднящий все рассказы Чехова, определялся не в горизонтальной плоскости, он располагался не между человеком и человеком или другой конкретно обозначенной силой. Противостояние находилось в вертикальном срезе и в общем плане виделось как несоответствие жизни и разного рода ее отрицаний и замещений. Именно в этом ракурсе ощущалась и схожесть самых разных чеховских произведений. Более того, восприятие читателем именно этой однотипности писатель и стремился сформировать. В этом свете знаменитая трилогия «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» выглядит своеобразным жанровым ключом к внутренней логике чеховского художественного мира, рисуя

объемную картину однотипных следствий подобного несоответствия.

Типологическим состоянием героев в поздних чеховских произведениях становится пребывание их в состоянии неудовлетворенности, тоски и душевного томления. В мучительном круге безрадостных мыслей находятся и гробовщик Яков Бронза («Скрипка Ротшильда»), и извозчик Иона («Госка»), и учитель Никитин («Учитель словесности»), и разлученные влюбленные Гуров и Анна Сергеевна («Дама с собачкой»), и владелица заводов госпожа Ляликowa («Случай из практики»), и «три сестры», и «дядя Ваня», и архиерей («Архиерей»). В сюжетах нередко возникает ситуация позднего прозрения, что обостряет конфликтную энергию действия, но значительно чаще Чехов изображает хроническое, болезненно длящееся состояние нескладной жизни. Поэтому и «ружье у него стреляет», когда, кажется, к этому нет повода: сумасшествие, болезнь, самоубийство так же просты и незатейливы, как сама обыденность. Наверное, единственный рассказ, в котором смерть потрясает — «Спать хочется», где давящая губительная жестокость повседневности оборачивается зверским убийством. Вообще же Чехов чаще всего не выводит героя за пределы томительной психологической ситуации (зачастую — бессонницы), когда обостряются вопросы о смысле жизни, о любви, добре и правде, свободе и несвободе. Открытые финалы его рассказов смотрятся как вполне закономерное следствие подобной установки.

Классическая литература знала ситуацию, когда «некуда пойти человеку», у Чехова она стала всеобъемлющей, у него человек существует в одиночку в мире смыслоутраты. Возможно, именно такая постановка вопроса привлекла многих художников XX века к творческому наследию Чехова в поисках нравственных и эстетических решений.

Стремясь воссоздать во всей непосредственности *процесс существования*, Чехов обратился к «субъективности», но на этот раз к субъективности героя, сделав ее главной призмой преломления материала. Важнейшим творческим принципом стало ведение повествования «в тоне и духе» героя, что существенным образом повлияло на облик чеховского художественного мира.

Имея дело с тонкой материей сугубо личностной духовной ориентации, Чехов предпочитал не покидать обыденного, и взор его как художника оставался на почве конкретного. Ясно, что только в таком измерении ему не удалось бы воссоздать потаенное, во многом скрытно и вялотекущее движение мыслей, чувств, ощущений, догадок, из которых складывались отношения человека с окружающим. В процессе их отражения и сформировалась чеховская

Вера Васильевна Химич — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы XX века Уральского государственного университета.

стилевая система, *доминантным законом* которой стало *предпочтение косвенных, непрямых, ассоциативных форм письма*. Эта система современниками ощущалась как новаторская. Даже Толстой уверенно говорил о Чехове, что он создал новые, совершенно новые формы письма. В такого рода стилиевой системе опорным и преобладающим стал язык художественной детали. Ассоциативный тип творческого акта, позволяющий схватывать летучие впечатления, намеки, оттенки чувств и мыслей, вызвал яркие импрессионистические явления в чеховском стиле.

Стремление автора вести повествование штрихами, мазками, казалось бы, случайно схваченными подробностями позволяло проникнуть в существо жизнеощущения героев «боковым» способом, минуя прямую согласованность и причинно-следственную объяснимость событий и состояний. Импрессионистический чеховский стиль позволял зазвучать особой музыке текста. Будь то «Учитель словесности», «Черный монах», «Дама с собачкой» или «Архиерей» — всюду чувствовалось то «чеховское настроение», которое воспринималось читателем и зрителем на каком-то ассоциативно же сенсорном уровне и не переводилось обычными словами. Импрессионистическая направленность комбинаторного процесса порождала ни с чем не сопоставимую атмосферу, индивидуально интерпретируемую музыкальность произведений зрелого Чехова. Магия звучания передавала субъективные и оттого значимые смыслы. Так, например, исключительно важным для Чехова оказывалось то, что в финале пьесы «Дядя Ваня» Астров «свистит»: «Он же свистит, послушайте... Свистит! — внушает драматург Станиславскому. — Дядя Ваня плачет, а Астров свистит!» Для Чехова сказать так — значит указать на ту потаенность, в которой и сокровенный замысел его как автора пьесы. Показательно, что этот смысл открылся Станиславскому, игравшему Астрова, в то счастливое мгновение, когда он интуитивно вышел на уместность и необходимость этого поведенческого штриха: «Я как-то взял да и засвистел на авось, по доверию. И тут же почувствовал правду! Верно! Дядя Ваня падает духом и предается унынию, а Астров свистит. Почему? Да потому, что он настолько изверился в жизни и в людях, что в недоверии к ним дошел до цинизма».¹ Подобного рода тонкая музыка, поражающая Чехова в творениях символистов, прежде всего Гауптмана и особенно Метерлинка, была той составляющей поэтического языка Чехова, наличие которой осознавалось наиболее чуткими современниками как такая характеристика его искусства, которая в полной мере может быть постигнута только с высоты художественного опыта грядущих поколений. Принесший «новое зрение» Чехов воспринимался как художник, «водружающий вехи». «Чеховское как еще не начинало жить полной жизнью в наших театрах», — скажет К.С. Станиславский.² В линии интуиции и чувства видел Станиславский стержень той музыкальности художественного мира Чехова, перед которой оказались беспомощны преж-

ние приемы интерпретации, и перед которой спасовала «обычная театральность». Бесспорно, в структуре художественного мышления Чехова, в логике его «непреднамеренности» оригинально преломилась, найдя свой вариант, характерная для эстетического развития рубежа веков тенденция к синтезу. Не случайно, видимо, А. Белый в поисках аргументов для объяснения чеховского феномена оперирует симбиозными по сути понятиями «реализм символизма» и «символизм реализма»: «Истинно глубокий художник, — итожил он, — уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле».³

В эпоху переоценки ценностей, когда «преодоление самоочевидностей» сопровождалось переходом к осознанию сущности бытия и вообще к актуализации экзистенциальной проблематики, движение искусства в сторону обобщенно-символического языка было вполне естественным и закономерным. Предмет, в исследовании которого Чехов пошел по пути сплава реализма с символизмом, был нов для классической литературы. Феномен «существования», предполагающий погружение в «неизмеримые дали душевных пространств» (А. Белый), раскрывался не искажая своей собственной природы — в намеках, недомолвках, неясностях, невнятных порывах. И в выбранном объекте реальности, и в способах его постижения открывалась уникальность художественного мышления Чехова. По самой своей сути оно было не плоскостным, не назидательным, а объемным, ассоциативно многомерным. Разработанная Чеховым техника письма, возникшая на основе нежелания писателя «сочетать искусство с проповедью», предлагала иной, нежели убеждение, путь передачи авторской идеи читателю. Это был путь внушения. Произведения Чехова не обнаруживали сразу своей поэтической значительности: не оставляя почвы обыденности, автор исподволь внушал свою философию человека и мира, рисуя сиюминутное и говоря о вечном. Обращаясь к языку символов и лейтмотивов, он сотворял разветвленную систему подтекста.

Художественно сформированное посредством композиционной двуплановости и ассоциативной переключки конкретных деталей и образов-символов философское содержание чеховских произведений обнаруживало свою лирическую природу. Оно предстало не как завершенное знание о жизни, а как предощущение, догадка о том, что, хотя «никто не знает настоящей правды», все же в мире есть не случайное, нравственно значительное, говорящее о прекрасном и высоком человеке. Это содержание разворачивалось в лирических монологах героев, которые мучительно переживали отсутствие смысла своего существования, томилась тоской от незнания правды жизни. И позднее прозрение нередко становилось выходом чеховского героя к пониманию того сокровенного и, как оказывается, простого смысла жизни, который странным образом не постигался до сих пор в текучке «убыточных» будней жизни. Ведя повествование в тоне и духе героя, автор ритмизирует текст, эмоционально заражая читателя сопережива-

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 287.

² Там же. С. 337.

³ Белый А. Чехов // Белый А. Луг зеленый. М., 1910. С. 125-126.

нием. В «Скрипке Ротшильда» автор открывает нам «поток сознания» гробовщика Якова Бронзы, потрясенного внезапным прозрением, что он «прозевал» жизнь. «Озноб» этого поистине экзистенциального потрясения передан потоком риторических, эмоционально напряженных конструкций: «И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? Спрашивается, зачем срубил березняк и сосновый бор? Зачем даром гуляет выгон? Зачем люди всегда делают не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (8, 304). И эта точка в конце длинного декламационно выстроенного монолога и есть знак того Абсолюта, вне которого нет полноты чеховского творчества. Лирическая интерпретация этой значимой темы осуществляется Чеховым-художником посредством музыкального акцента, лейтмотивного образа-символа «скрипки». Её звучание венчает прозрение обычного человека, проморгавшего жизнь и догадавшегося об этом лишь на пороге смерти. Скрипка, завещанная Бронзой Ротшильду, долго еще собирает вокруг себя многочисленных слушателей.

В такого рода образах-символах ощущается своеобразие чеховской духовности. Андрей Белый, оценивая манеру чеховского письма, говорил о разнородности символов у Чехова и Метерлинка, пронизательно отмечая, что в то время, как в символах последнего «красной нитью проходит тенденциозность, заранее определяющая потусторонность его прозрений», чеховские символы «гоньше, прозрачнее, менее преднамеренны. Они вросли в жизнь без остатка, воплотились в реальном». А. Белый пронизательно соотнес стиливое своеобразие Чехова с новизной предмета изображения: «И поскольку за начало реального мы берем образ переживания, а за форму его — символ, постольку Чехов более всего символист, более всего художник».⁴

Следует подчеркнуть важность выбранного Чеховым ракурса эстетического освоения реальности для установления новых отношений с читателем. Неоднократно, снова и снова, не боясь быть назойливым, объяснял он всем, кто при чтении его произведений судил их по иным законам, чем установил автор: «Вот вы, — говорил он Тихонову, — говорите, что плакали на моих пьесах... Да и не вы один (вспомним Горького, который «ревел» на «Дяде Ване», «как баба» - В.Х.), а ведь я не для этого их написал. Это их Алексеев сделал такими плаксивыми. Я хотел другое... Я хотел только честно сказать людям: "Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скушно живете!". Самое главное, чтобы люди это поняли, а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь... А пока её нет, я опять и опять буду говорить людям: "Поймите же,

как вы плохо и скушно живете!" Над чем же тут плакать?»⁵

Именно этой, сознательно обозначенной и настойчиво проводимой в творческом процессе установкой и обуславливается тип и характер «синтеза» в художественной системе писателя. Учет его своеобразия является неперменным условием верной интерпретации смыслов чеховских произведений. К.С. Станиславский нашел по-настоящему точные слова, позволяющие в этом аспекте дать содержательный абрис художественной системы писателя: «Ошибаются те, кто вообще в пьесах Чехова стараются *играть, представлять*. В его пьесах надо *быть*, т.е. *жить, существовать*, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии. Тут Чехов силен самыми разнообразными, часто бессознательными приемами воздействия. Местами — он *импрессионист*, в других местах — *символист*, где нужно — *реалист*, иногда даже чуть ли не *натуралист*» (подчеркнуто Станиславским - В.Х.).⁶ Сам этот свободный творческий синтез по сути был уже фундаментальной основой нового типа творческого мышления, которому суждено было по разным руслам затем продуктивно развиваться в литературе XX века.

Возникшая на этих основаниях художественная система выработала свой тип общения с читателем. И прежде всего эти процессы обновления коснулись самого характера слова. В текстах чеховских произведений, где всякая претензия на значительность и окончательность, всякая патетика подвергалась сомнению, естественно, и слово нередко попадало в сферу переоценки. Декламационно-патетическое, книжно-романтическое или идеологически жесткое, оно обесценивалось другим словом, другой точкой зрения, а авторская интенция выявлялась в области их взаимоотражения. Писатель активно использовал ироническое, пародийное слово, широко привлекал в целях стилизации чужие тексты, строя «особый образ языка». И литературность его произведений была частным проявлением закономерностей подобной стиливой системы, предпочитающей способы непрямого проявления авторской идеи. Следствием подобных процессов являлась и особого рода «оговорочная» ритмизация текста с неизменным эффектом снижения всевозможных «громких» слов и эмоциональных напряжений.

Удивительная диалектика такого процесса выписывается Чеховым с необыкновенным мастерством. Лучшие его герои, порываясь к нравственному совершенству, желая жизни прекрасной, полной творческого труда, добра и красоты, говорят об этом зачастую с той порывистостью и страстностью, которая облекается в малопродуктивные с практической точки зрения прогнозы «услышать ангелов и увидеть всё небо в алмазах, и отдохнуть, отдохнуть» («Дядя Ваня»). Безусловно, подобные монологи могут существовать лишь в зоне сознания героев, автор же вовлекает их в важный с его точки зрения диалог с обыденным миром. Подобно тому, как за Сонниными словами, произнесенными сквозь слезы: «Мы от-

⁴ Белый А. Чехов // Белый А. Луг зеленый. М., 1910. С. 128-129.

⁵ Серебров А. (Тихонов). О Чехове // Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 566.

⁶ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 275

дохнем!», Чехов выставит ряд неслучайных ремарок, первая из которых — «Стучит сторож», а последняя — «Марина вяжет чулок», подобно этому в «Трех сестрах» лейтмотивное «В Москву! В Москву!» будет многократно наткаться на чужеродные голоса, перебиваться ими, попавшими сюда не к месту. Ответами на лирические порывания Ольги: «Захотелось на родину страстно» — смотрятся чебутыкинское «Черта с два!» и слова Соленого: «Конечно, вздор» (13, 120). В другом месте — «Да! Скорее в Москву» — Чебутыкин и Тузенбах смеются. И когда Ирина с уверенностью говорит: «И мы уедем!» — Чебутыкин роняет часы, которые разбиваются вдребезги. Размечтавшийся Тузенбах зачарованно декламирует: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» — и следует ремарка: «Крик: "Ау! Гоп-гоп!"» (13, 181). Писатель неизменно воспроизводит одну и ту же модель речевого строения. Душевный строй чеховских произведений установил и принял к исполнению такой ритмический закон, в котором своеобразно проступила центральная смысловая оппозиция этого художественного мира.

Есть особого рода знаковость в словесном функционировании чеховских текстов. Её смысл проистекает из своеобразия той «духовной материи», которая формируется движением глубинного действия. Скрытая внутренняя жизнь, по сути представляющая собой длящуюся изнурительную драму и тоску по счастью, по осмысленной жизни, образует то подводное течение, на присутствие которого подчас указывает только серия «меток» — штрихов, подробностей, расставленных в тексте. Эти слова зачастую оказываются значимы не прямым и не собственно речевым смыслом, а косвенным, сформированным именно в чеховском контексте. В сущности, вся драматургическая стилистика чеховских пьес сотворена писателем на основании этой динамики. Так появляются разного рода «гарабумбии»: «Трам-там-там», полубессмысленное «Здесь свирепствует оспа», «Цып-цып-цып» и прочее. Сама монотонность произнесения реплики: «У Лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...» — и снова: «Золотая цепь на дубе том» — не просто останавливает самого героя: «Ну, зачем я это говорю? Привязалась ко мне эта фраза с раннего утра...» — зрителю она дает понять погруженность человека в себя, прикованность к неразрешимой и скрываемой от окружающих душевной проблеме. И Астров в «Дяде Ване» произносит знаменитое «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница — страшное дело!» только для того, чтобы что-нибудь сказать, освободив сцену от тягостного, подобного смерти, молчания и тут же обострить его трагическое звучание. Так скажет Чебутыкин после сообщения «Сейчас на дуэли убит барон»: «Та-ра-ра-бумбия... сажу на тумбе я» (13, 187).

Странные, нелепые, не идущие к месту слова говорят герои — и в них дышит та общая несладкая и несуразная жизни-кажимости, которая вводит героев в душевную усталость и равнодушие. Оформленный с помощью подтекстных связей диалог — одна из ярчайших и богатейших сфер чеховского искусства — дополнялся рассогласованностью види-

мого диалога. Яркое новаторство Чехова обнаруживается в поэтике диалога, построенного на неслиянных речевых партиях героев, лишь по видимости говорящих друг с другом. Можно видеть общую формулу такой конструкции, читая спор Чебутыкина и Соленого:

Ч.: И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.

Сол.: Черемша вовсе не мясо, а растение, вроде нашего лука.

Ч.: Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

Сол.: А я вам говорю, черемша — лук.

Ч.: А я вам говорю, чехартма — баранина,

Сол.: А я вам говорю, черемша — лук.

Ч.: Что же буду с вами спорить! Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы (13, 151).

Разрушая классическую форму диалога, Чехов расширял сферу художественной впечатлительности, синтезируя в стиле черты поэтики реалистического и модернистского типа, позволяя Абсурду заговорить его собственным языком.

Необходимость воспроизвести длящийся «разрыв между трагическим героем и комической фабулой, в которой герой участвует, между внутренним переживанием (презентацией) и представлением (репрезентацией) какой-то фабулы» делала драматурга восприимчивым к поэтике театрального знака.⁷ В этом русле с чеховскими открытиями своеобразно перекликнулись эстетика «несказанного» лирических драм А. Блока и стилистика театра «панпсихэ» Леонида Андреева (в пьесах «Собачий вальс» и «Екатерина Ивановна»), а также теоретические идеи и режиссерский опыт Станиславского и Немировича-Данченко. По этой линии через Чехова связалась поэтика классической драмы XIX века и отечественный театр XX века — драматургия В. Розова, А. Арбузова, А. Володина, А. Вапмилова, В. Арро, Л. Петрушевской. Освоенное Чеховым-драматургом «знаковое» письмо оказалось востребованным и в развитии мирового театра.

В пределах чеховской художественной системы складывается и соответствующая ей жанровая поэтика, новизна которой остро ощущалась современниками. Не случайно Чехов предпочитает в прозе жанр рассказа — юмористического, лирико-психологического и лирико-философского, ибо в нем задействована в качестве мирообразующей ситуация несоответствия наличного жизнеустройства потребности человеческого духа. Достижения Чехова в этом плане таковы, что никакое последующее развитие литературы подобного типа не избежало его безусловного влияния. Чехов-драматург стер привычную чистоту традиционных жанровых форм: психологической драмы, комедии, водевиля, фарса. Жанровая структура его поздних пьес была такова, что едва ли не в равной мере давала возможность истолковывать их и в реалистическом, и в символическом ключе, говорить о верности бытовой правде и вместе с тем об условной, эстетизированной природе.

⁷ Клейтон Д. Чехов и итальянская комедия масок (У истоков условного театра) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 162.

«Вишневый сад» назывался критиками не только «пьесой жизни», драмой или трагедией, но, по интуитивному побуждению, вдруг — элегией, симфонией, поэмой. Невольно поддерживал подобные прозрения и сам Чехов, затрудняясь объяснить в целом ряде случаев истинное значение образов. Так, например, он скажет: «У меня там (...) должен быть слышен за сценой звук, сложный, коротко не расскажешь, а очень важно, чтобы было то именно, что мне слышалось».⁸ Подобные частности создавали тот эффект невыразимого, который поражал зрителя в этой пьесе. В поисках жанрового определения отдельные критики интуитивно улавливали подлинную новизну Чеховских пьес: «Дядя Ваня, это, разумеется, не комедия, это тем более не драма, несомненно, это и не водевиль, — это именно "настроение в четырех актах"».⁹ Ничего подобного до сих пор не было. Отмечая безгеройность, ослабленность интриги, зрители поражение наталкивались на «беспроволочное соединение» (Ю. Айхенвальд) персонажей и многие авторские отступления от ожидаемых типов во имя «общего настроения». И наиболее прозорливые умели именно с ним связать эпицентр чеховского образа мира: «На первом плане *общая мелодия существования*, если можно так выразиться, тот своеобразный "лейтмотив", который звучит, доминируя во всей их (людей - В.Х.) жизни, и является, по мысли автора, *торжествующим мотивом в современном существовании вообще*»¹⁰ (подчеркнуто нами - В.Х.). Феномен существования открывался в пьесах Чехова в какой-то особенной духовной материи: новый ракурс аналитического рассмотрения действительности становился источником своеобразия неклассической структуры драматургического произведения.

В основе чеховских пьес лежит конфликт по сути философский: в центральной оппозиции — потребности души в гармоничном устройстве жизни и невозможности подобного состояния — по сути, все равны. Здесь никто никому не враг, и все в той или иной степени несут в себе подобный разлад. Поэтому так важны становятся нескончаемые разговоры о жизни и ее смысле, о прошлом и настоящем, о добре и счастье, и более всего — о человеке как таковом, о его беспомощности и потерянности, неприкаянности в мире. Доминантным структурным принципом в «Вишневом саде» становится двуплановость: несоответствие мира подлинно человеческих ценностей, где есть дом, цветущий сад, мама, любовь близких, и того отрезвляющего, сбрасывающего все мечтания нелепого потока повседневности, где «все враздробь». Здесь драматург определен и не позволяет играть пьесе как драму: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы» (498).

В пьесе дан образ жизни, сбившейся с рельсов, но пытающейся быть серьезной и прежней. Отклоне-

ние от нормы хочет остаться нормой. Под пером автора все действующие лица становятся участниками комедии. Чехов обильно включает карнавалы тип изображения, приводя специфические для такого рода искусственного существования фигуры недотёп, фокусников, горничных и лакеев, вынуждая всё представление течь по руслу облегченной, балаганной жизни. Общим заблуждением было то, что от пьесы ждали авторского сочувствия героям, сострадания и снятия тяжести производимого впечатления призывом к будущему, где, возможно, снимется и усталость, и потерянности. Чехов же, давая возможность зрителю смеяться, внезапно оставляет его над бездной. Уже в сцене бала, где сообщается о продаже вишневого сада, внутреннее действие летит к пропасти. Это прекрасно почувствовал Мейерхольд, потерявший, что МХАТ «потерял ключ», найденный когда-то к Чехову: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого "гопотанья" — вот это "гопотанье" нужно услышать — незаметно для людей входит ужас. Вишневый сад продан. Танцуют. "Продан". Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое впечатление, как тот звон в ушах больного в вашем рассказе "Тиф". Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилён сказать точнее. Вы несравнимы в вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у вас».¹¹ Во МХАТе хотели изобразить скуку, а надо было — беспечность, это подчеркнуло бы трагизм акта. Не только Мейерхольд, но и сами режиссеры-постановщики МХАТа говорили о своем «недопонимании (...) тонкого письма» автора, о трудноуловимой магии чеховского стиля: «Чехов оттачивал свой реализм до символа, — писал Немирович-Данченко, — а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками».¹²

А пьеса была написана тонко, требуя внимательного чтения, работая не только частностями, деталями, но и стыком их. Это была комедия, но «лирическая». Чехов постоянно держит зрителей в зоне значимого конфликта, строя на его основе все частности драматургической поэтики. Вот взбудораженная свиданием с родным домом и садом Раневская с присущей ей экзальтированностью восклицала: «Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье. (Смеется от радости.) Это она». И чуть позже, разочаровано: «Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое дерево склонилось, похоже на женщину..» (13, 210). За этим следует авторская ремарка: «Входит Трофимов, в поношенном студенческом мундире, в очках». Ждали маму — вошел «облезлый барин». На неслучайность такого замещения указывает то обстоятельство, что движение действия здесь приостановлено: Раневская с тру-

⁸ Лит. Россия. 1974. 1 нояб., № 44. С. 14.

⁹ *Рахшанин. Н.О.* Из Москвы. Очерки и снимки // Новости // Биржевая газета. 1899. 6 нояб., № 300. С. 3.

¹⁰ Там же.

¹¹ Литературное наследство. Т. 68. С. 448.

¹² *Немирович-Данченко Вл.И.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952.

дом переключается с «увиденного» и не сразу узнает Петю. Автор дважды подчеркнет затрудненность узнавания, акцентируя его значимость. Сходно в другом месте: Лопахин говорит о том, что господь дал громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, люди «сами должны бы понастоящему быть великанами», на что Любовь Андреевна откликается: «Вам понадобились великаны... Они только в сказке хороши, а так они пугают», и снова перебив в действии — следует авторская ремарка: «В глубине сцены проходит Епиходов, играет на гитаре», и снова как в предыдущем эпизоде — для невнимательных — это дважды повторено: «Любовь Андреевна (задумчиво): Епиходов идет. Аня (задумчиво): Епиходов идёт». За этим следует, на первый взгляд, нелепая мелодекламация Гаева, называющего природу матерью, которая сочетает в себе бытие и смерть: «Ты живишь и разрушаешь». Его заставляют замолчать. Все сидят в задумчивости. Автор словно дает время и зрителю сосредоточиться на том, что не случайно прошло перед его глазами. Внезапная звуковая ремарка указывает на выплеск тоски, которая является естественной реакцией на сценически выстроенную писателем логику жизни: «Вдруг раздаётся отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный» (13, 224). Условность детали подчеркнута репликами героев, а значение «несчастья» так и закрепляется за ней в любом из возможных вариантов. И последний раз за предположением Трофимова: «Кто-то идет» — появляется — единственный раз в пьесе — «Прохожий в белой потасканной фуражке, в пальто; он слегка пьян», и его ерничающая речь пересекается сердитым замечанием Лопахина: «Всякому безобразию есть свое приличие!» (13, 226). Так гримасничает жизнь, не знающая великанов. Обманутое ожидание, многократно повторенное, становится эстетически значимым.

Подобное взаимоотражение планов «нормы» и «антинормы» стало основным смыслопорождающим механизмом в чеховских пьесах. Вне восприятия этой его новизны невозможно было уловить ни своеобразия драматургической техники, ни подлинного смысла пьес, несводимого ни к одному из композиционных планов, а формирующегося лишь в их пограничье. Вхождение зрителя в эту зону сопровождалось важным для авторского замысла состоянием катарсиса, поэтому так показательны и значимы для характеристики чеховского мастерства сходные свидетельства Горького, который на спектакле «Дядя Ваня», по его словам, «ревел, как баба», и — особенно — Станиславского, который «обезумел от пьесы»: «Первый акт... читал как комедию, второй сильно захватил, в третьем потел, а в четвертом ревел сплошь».¹³ Думается, что подобный эффект был усилен и той важной особенностью чеховских пьес, что из их концепции «будущее исключено... как идеал, точка отсчета или конечная цель», оно присутствует «лишь как развитие ощущения настоящего».¹⁴ Чехов идеал не ищет, «он знает и показывает реально суще-

ствующую систему ценностей» и в своих произведениях сумел выразить «русскую печаль, сотканную из тоски, гордости, фатализма и усталости» (8, 56).

Созданная Чеховым новая художественная система реалистического типа, выросшая на классических традициях русской литературы и открывшая новые русла в искусстве изображения реальности, обладала таким концептуальным центром и таким эстетическим потенциалом, которые обусловили длительность воздействия её на культуру нового столетия. Его слова: «Человека забыли!», которые писатель бросил как упрек современникам и предостережение потомкам в последних строках последнего своего произведения. Одно это уже вписало его навек в историю мировой культуры XX века.

¹³ Кнунтцер-Чехова О.Л. Воспоминания и статьи. Переписка с А.П. Чеховым. Ч. I. М., 1972. С. 307.

¹⁴ Звиняцковский В.Я. Символизм или модерн? // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. М., 1993. С. 50.

А.В. Кубасов

ТВОРЧЕСКОЕ ЗАВЕЩАНИЕ А.П. ЧЕХОВА: ВРЕМЯ И ВРЕМЕНА В «ВИШНЕВОМ САДЕ»

Свое последнее произведение, пьесу «Вишневый сад», Чехов окончил осенью 1903 года. 11 августа 1901 года, примерно через год после окончания «Трех сестер», Чехов писал И.А. Бунину: «Для Художественного театра я не написал ничего, не садился писать и не скоро сяду; должно быть, не раньше, как года через два». В апреле того же 1901 года в письме к О.Л. Книппер можно найти свидетельство того, что писатель внутренне готовился к созданию нового произведения для Художественного театра, которое поначалу представлялось ему 4-актным водевилем. Срок работы определялся примерно в два года: «Только отдам в театр не раньше конца 1903 года». В мае 1901 года Чехов обвенчался с Ольгой Леонардовной, а в августе сделал подробное завещание. Кроме юридического, были и два творческих завещания. Для их написания потребовался довольно значительный промежуток времени. Первым творческим завещанием признается рассказ «Архиерей», опубликованный в 1902 году в апрельском номере «Журнала для всех». Вторым и последним творческим завещанием стал «Вишневый сад».

Проходит почти год с начала обдумывания будущей пьесы, и в августе 1902 года Чехов сообщает: «Пьесу писать в этом году не буду, душа не лежит». Наступил 1903 год. 27 января в письме О.Ф. Комиссаржевской Чехов пишет, что если будет здоров, то начнет работать над пьесой не позже начала февраля. Однако свидетельства в письмах фиксируют лишь внешнюю канву работы драматурга над пьесой, так сказать, видимую часть «айсберга». Невидимая же его часть заключалась в длительной напряженной внутренней работе, которая продолжалась почти три года: «Три года собирался я писать В<ишневый> с<ад>». Очевидно, смертельно больной писатель прекрасно понимал, что замышляемая пьеса — это его последнее произведение, подводящее итог всей его работе в русской литературе.

Б.И. Зингерман объясняет временную дистанцию между последними пьесами Чехова стремлением писателя провести демаркационную линию между предыдущими драматическими произведениями и «Вишневым садом»: «Ему предстояло еще раз, хотя и не так кардинально, как после «Иванова», преобразовать свою театральную систему» (Б.И. Зингерман Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988. С. 322). На наш взгляд, новизна «Вишневого сада» определяется не столько стремлением Чехова к «преобразованию театральной системы» самой по себе, сколько желанием наметить такие пути и художественные формы, посредством которых цель преобразования могла бы быть достигнута уже другими драматургами, идущими вслед за писателем. «Вишневый сад» — это и пьеса-итог, и одновременно пьеса-

провидение, пьеса, в которой намечались новые горизонты искусства драматургии.

Смертельно больной Чехов в последние годы драматически остро ощущал то, что Ахматова позже назовет «бегом времени». В письме от 7 февраля 1903 года он замечает: «Время идет быстро, очень быстро! Борода у меня стала совсем седая, и ничего мне не хочется. Чувствую, что жизнь приятна, а временами неприятна — и на сем останавливаюсь и не иду дальше».

Анализ проблемы времени — ключевой для понимания «Вишневого сада». Исследование художественного времени позволяет уяснить и основной конфликт пьесы, и особенности ее образной системы, и многие детали, кажущиеся на первый взгляд проходными и «случайностными», используя слово А.П. Чудакова.

Межличностные конфликты интересовали Чехова лишь постольку, поскольку через них по принципу синекдохи можно было представить гораздо более существенный и принципиально важный конфликт между личностью и характером ее бытия. Сказанное справедливо и в отношении «Вишневого сада»: многообразные перекрестные межличностные конфликты и противоречия (Лопухин и Гаев, Лопухин и Раневская, Гаев и Раневская, Лопухин и Петя Трофимов, Лопухин и Варя и т.д.) кажутся хаотичными до тех пор, пока в качестве упорядочивающего «магнита» под них не будет подведен конфликт. Тогда становится ясно, что Чехова интересует механизм связи человека с силами, которые неподвластны не только его действиям, поступкам, но и не вполне осознаются им. Главный конфликт в комедии носит экзистенциальный характер. Это сближает произведение с античной драмой. В «Царе Эдипе» Софокла, например, конфликт тоже экзистенциален: человек и судьба, неумолимый рок. Чехова привлекает к себе проблема неостановимости и необратимости времени, того, как время проходит сквозь человека, запечатлеваясь в нем в виде его ценностей, привычек, особенностей мировосприятия, речевой манеры и т.д. Еще более важно то, что время, меняющее все и всех, в какой-то момент перестает влиять на человека, и он постепенно «застывает» в своей эпохе, в своем укладе, в своих убеждениях. «Телега жизни» (используем название стихотворения А.С. Пушкина) начинает ехать все медленнее, ее обгоняют другие, но и тех, кто сейчас обгоняет других пассажиров, ждет участь предшественников. Таким образом, роль фатума, всепобеждающей субстанции в последнем произведении Чехова играет время.

С социальной точки зрения герои «Вишневого сада» не требуют особых комментариев. Отметим лишь, что Чехов представляет все основные социальные группы, существовавшие в России в конце XIX века, за исключением рабочих (они являются внесценическими персонажами). Таким образом, произведению придается общерусский масштаб. С временной точки зрения, когда социальные различия

Александр Васильевич Кубасов — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания в спецшколе ИСО Уральского государственного педагогического университета.

между героями отступают на второй план, «выстраиваются» иные парадигмы. Героев комедии оказывается возможно разбить на три условные группы. Каждая из них представляет собой некую общность, базирующуюся на сходном отношении героев к прошедшему, настоящему и будущему времени.

Первая группа — это Фирс, Гаев, Раневская и Симеонов-Пищик. Прошедшее для них представляется потерянным раем, былым золотым веком. Каждый из героев передает свое отношение к прошлому в разных тональностях и в разных жанровых ключах. Фирс помнит, говоря словами другого произведения другого автора, «преданья старины глубокой». Тон его речи становится пафосным, высоким, когда он заговаривает о былом. Фирс ностальгически вспоминает «прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад». Тогда отношения между людьми были просты и гармоничны. Из памяти верного слуги стерлись все былые социальные противоречия, место суровой реальности заняла идиллическая ирреальность: «Мужики при господах, господа при мужиках...». Помимо гармоничности отношений между людьми, другой приметой идеализированного прошлого является изобилие:

Ф и р с. В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало...

Г а е в. Помолчи, Фирс.

Ф и р с. И, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было!

Глухота Фирса в данном случае не только физическая, но и метафизическая. Находясь в своем замкнутом и замкнутом мире, он не хочет и не может слышать другого человека.

Настоящее время только кажется однородным, на самом же деле для разных людей оно имеет разные точки отсчета, разную скорость протекания, разные качественные характеристики, разную длительность. Иначе говоря, время не абсолютно, а относительно для человека. Для Фирса «настоящее» началось раньше, чем для какого-либо другого героя. Можно сказать так, что его «настоящее» погружено в достаточно глубокое «прошлое». Точкой отсчета для разграничения «прежде» и «теперь» для Фирса является отмена крепостного права, наступившая воля. Это событие стало временным перевалом, с тех пор для Фирса началось и длится настоящее время:

Ф и р с. А воля пришла, я уже старшим камердинером был. Тогда я не согласился на волю, остался при господах...

Пауза.

И помню, все рады, а чему рады, и сами не знают.

Настоящее время, современную действительность Фирс не принимает, потому что она отличается от прежней: нет ни былой гармонии, ни бывшего изобилия — «все враздробь» и «не поймешь ничего».

Будущего времени как такового для Фирса нет: его настоящее должно неизбежно оборваться, а вместе с ним и жизнь: «Жизнь-то прошла, словно и не жил».

В отличие от пафосного Фирса, ориентированного на жанр предания и связанный с ним высокий пафос, для Раневской прошлое окрашено в сентиментально-мелодраматические тона. Жанры сенти-

ментальной повести и мелодрамы — дамские по преимуществу. «Осколки»-сигналы этих жанров постоянно сопровождают речь Любви Андреевны. Героиня легко может представить себя ребенком:

Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой...

(Плачет).

Традиционно мелодраматичны и другие жизненные положения героини: несчастная женщина, жившая с пьющим мужем, бедная мать, потерявшая сына.

Если для Фирса «настоящее» началось с момента объявления воли, то для Раневской оно начинается с гибели сына Гриши, утонувшего в реке. Любовь Андреевна не только уезжает из имения в Париж, но и как бы перешагивает из одного пространственно-временного континуума в другой. Если «настоящее» Фирса измеряется несколькими десятилетиями, то «настоящее» Раневской продолжается существенно меньше: «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала...» — говорит Лопухин.

Длительное «настоящее» Раневской — одно из наиболее напряженных. Вот-вот оно должно закончиться вместе с продажей имения («на двадцать второе августа назначены торги»). Раневская одержима желанием насколько возможно отсрочить неодолимо надвигающееся драматичное «будущее». По большому счету, для этого необходимо выполнить одно существенное условие — изменить, преодолеть свое время и себя самое. Однако это невозможно. Остается жить, ожидая того момента, когда роковое время, этот верховный беспощадный судья, произнесет не подлежащий обжалованию приговор, а куда заглушать боль и страх устройством вечера, слабого подвоя прежних балов. «Бал», очевидно, является таким же условным «лекарством» для Любви Андреевны, как сургуч для Фирса:

Ф и р с. Нездоровится. Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут. Что-то ослабел я. Барин покойный, дедушка, всех сургучом пользовал, от всех болезней. Я сургуч принимаю каждый день уже лет двадцать, а то и больше; может, я от него и жив.

Последняя реплика Раневской и обрамляющие ее ремарки скрыто символичны:

Голос Ани: Мама!..

Голос Трофимова: Ау!..

Л ю б о в ь А н д р е в н а. Мы идем!..

Уходят.

Житейское, реально-бытовое, сценически-театральное и философское начала слиты здесь неразрывно: бывшие хозяева вишневого сада уходят из дома, уходят со сценической площадки, уходят с авансены истории. Если прежние переходы из одного временного круга в другой происходили где-то и когда-то за пределами художественного мира, то теперь переход представлен воочию. Чехов как бы материализует то волшебство, которого человек в житейской суете обычно не замечает, а именно: постоянную трансформацию будущего в настоящее, а настоящего в прошлое. В эмпирической действительности при таком переходе будущее вновь и вновь

рождается как бы из ниоткуда, из невидимого источника жизни, имя которому — Бог. В художественном мире может быть по-иному: будущее для Любови Андреевны и ее брата не возобновляется. Оно ограничено, имеет некую неизвестную человеку величину и постепенно все больше и больше истончается, переходя в настоящее. В конце концов будущее заканчивается, открывая перед остающимися жить героями бездну. Им остается доживать «капитал» настоящего. На уровне пространства безбудущность героев реализуется в образе замкнувшегося круга: Раневская пять лет назад уехала из поместья в Париж, в начале пьесы она возвращается оттуда, в конце комедии она вторично покидает вишневый сад и вновь едет в Париж без возможности вернуться назад, потому что возвращаться больше некуда.

В иной системе временных координат находится Лопухин. Внук крепостного, сын лавочника, а ныне преуспевающий делец, он иначе оценивает прошлое, настоящее и будущее. Прошлое представляется ему мрачным и безрадостным. В отличие от дворян никаких радостных и светлых воспоминаний у него нет. На всю жизнь Лопухин запомнил случай, когда его, побитого пьяным отцом, пожалели:

Л о п а х и н. <...> Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомойнику, вот в этой самой комнате, в детской. Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет... (Пауза).

Пауза является здесь знаком психологического переживания героя. Она играет функцию ретардации, то есть замедления действия, его временной приостановки. Действие переключается с внешнего на внутреннее, актер должен какими-то невербальными средствами передать мысль и чувства своего героя. Как правило, чеховские персонажи скрывают за паузой самые сокровенные чувства и мысли. Лопухин с благодарностью вспоминает тот момент, когда его признали личностью, когда Раневская отнеслась к юному Ермолаю не как барыня к сыну лавочника, а как человек к человеку.

Оценка Лопухиным прошлого в интонационном и смысловом планах неоднозначна. Словно забыв о побоях сурового отца, он иронически вторит плохо слышащему Фирсу, вместе с ним жалея о прошлом.

Л о п а х и н. Прежде очень хорошо было. По крайней мере драли.

Ф и р с (*не расслышав*). А еще бы.

Сейчас, когда Лопухин сам стал барин, он, наверное, в иных случаях с удовольствием приказал бы выдрать нерадивого служащего, но нельзя — времена переменились.

Настоящее Лопухина — время его торжества. Благодаря своей недожинной работоспособности и деловой хватке он стал богат. Однако Лопухин думает не только о деньгах. «Новый русский» конца XIX века тянулся к культуре, искусству, то есть изначально дворянским ценностям. Показательно, что в самом начале пьесы, при первом появлении на сцене, герой показан за чтением:

Только вот богатый, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... (*Перелистывает книгу*). Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул.

По мнению Чехова, культура наживается гораздо труднее, чем деньги. Она требует длительного времени и передается по наследству от поколения к поколению.

Каждый из героев комедии лелеет утопическую мечту о совмещении ценностей разных времен. Лопухин хотел бы привить на ствол дворянской прошлой культуры ветку современной купеческой предприимчивости. При этом герой не понимает, что опыты его «селекционной работы» обречены на провал в силу различия мировидений разных социумов. Для дворянина труд не был необходимостью. Для Лопухина труд и благополучие неразрывно связаны («Я встаю в пятом часу утра, работаю с утра до вечера»).

По-разному герои понимают и красоту. Для прежних владельцев вишневого сада красота самоценна. Вишневый сад прекрасен независимо от того, приносит или не приносит доход. Для Лопухина красота утилитарна. Мало того, что вишневый сад прекрасен, от него должна быть еще и польза, некая прибыль. Вспоминая про цветущий мак, Лопухин говорит:

Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвел, что это была за картина.

Показательна очередность ценностей буржуа: на первое место поставлены «сорок тысяч» дохода, а красота — на второе.

В основе покупки вишневого сада Лопухиным лежит попытка соединения ценностей, сформированных в разные времена. С материальной точки зрения совершенная сделка вряд ли выгодна: новому владельцу вишневого сада пришлось заплатить огромный долг, висевший на имени, да еще в придачу отдать 90 тысяч рублей: «Сверх долга я надавал девяносто, осталось за мной. Вишневый сад теперь мой! Мой!» (Заметим в скобках, что указанная сумма не случайна: именно столько получил Чехов за все свои произведения, проданные А.Ф. Марксу. По тамошним временам это были огромные деньги). Купленный вишневый сад, по замыслу его нового владельца, очевидно, должен стать уголком возрожденного земного рая, где когда-то он был счастлив. Еще важнее другое: Лопухин не хочет оставлять все на прежних местах, он желает усовершенствовать доставшийся ему старый «рай» по своему усмотрению, модернизировать его в соответствии с веяниями нового времени. Забегая вперед, скажем, что на смену Лопухину идут другие герои, так сказать «младореформаторы», мечтающие модернизировать то, что еще только готовится купцом к модернизации, и превратить в рай уже всю страну для всех людей: «Вся Россия наш сад».

Лопухин весь сосредоточен в настоящем, в его сознании относительно небольшое место занимает как прошлое, так и будущее. Герой мнит настоящее бесконечно длительным, протяженным, не подозревая о возможности не столь благополучного будущего: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...»

Таким образом, «настоящее» для Лопухина начинается с покупки вишневого сада.

Для Ани и Пети настоящее еще и не начиналось. Они еще только живут в предчувствии его. Прекрасное прошлое Фирса и благополучное настоящее Лопахина для Ани и Пети равно безобразны и окрашены только в темные тона. В прошлом это крепостные крестьяне и крепостники, владевшие «живыми душами». В настоящем видится «только грязь, пошлость, азиатчина...». Отвергая прошлое и настоящее, Петя пытается искусственно приблизить будущее к настоящему, ускорить «бег времени» (сравни с заглавием произведения XX века: «Время, вперед!»). Декларативность Пети обусловлена не просто личностными качествами героя, но еще и особенностями его времени. Петя живет в настоящем, как будто это прошлое, а в будущем, как будто это уже наступившее настоящее. Поэтому-то он сильнее всех героев оторван от реальности, потому-то и «безбытен» и не укоренен ни в каком пространстве.

Рассматривая пьесу сквозь призму времени, легко увидеть, что экзистенциальный конфликт уравнивает всех ее персонажей, несмотря на возрастные, социальные и иные различия. Проблема художественного времени принципиально не позволяет

делить героев комедии на «положительных» и «отрицательных», на «правых» и «неправых», на «прогрессистов» и «консерваторов» и т.п. Момент сходства людей для Чехова гораздо важнее их различий. Автору Вишневого сада «прошлое, настоящее и будущее» представляются как один мощный поток, который предстает только условно расчлененным для разных людей: то, что для одного прошлое, для другого — настоящее, а для третьего — будущее. Очевидно, что ценность времени определяется не стремлением к раю, который всегда утопичен, а чем-то другим. В пьесе Чехов ставит философский вопрос о смысле человеческого бытия, о его подлинности или фальши. Ответом на него становится финал комедии, последние слова Фирса. Если критерием для определения подлинности бытия для Толстого и Достоевского было отношение человека к Богу, то для Чехова пробным камнем становится отношение человека к человеку. Именно мера ценности человека становится мерой оценки Чеховым всех живущих в этом времени. К сожалению, мера ценности человека в России, по мнению автора «Вишневого сада», была, есть (и будет?) невысока.

Т.В. Попова

НОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ В РУССКОМ СЛОВООБРАЗОВАНИИ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВВ.

Занятия по русскому языку могут стать значительно интереснее и полезнее для учащихся, если привлечь материал современной речевой практики, окружающей школьников. Благоприятный материал для этого дают неологические, в частности, словообразовательные процессы.

Русское словообразование рубежа XX — XXI веков явно свидетельствует о том, что «праздник вербальной свободы», начавшийся в русском языке после перестройки, не только не завершен, но даже набирает силу. На базе новообразований создаются поэтические тексты, такие, например, как «Видеопозма» А. Вознесенского: *Мой подельник / Открывал продажу видеоденег, / Ведро видеорублей / Стоит 5 золотых угрей. / Видеоатлеты, Видеопогоды. / За видеоденьги – видеообеда. / Видеоподписка, Видеоотставка. / Продает видеомужик с приставкой <...> / Видеозаботы, видеосвободы. / В видеосубботу семеню / С видеоработы в видеосемью. / Видео-скотина, пои нас молоком! / Видеоскандируем, видеоживем. <...> / Видеосмирившись, видеонарод / В видеомилицию видеоидет. / Видеопрограммы. Видео-размах. / И видеослезы на похоронах. / (А. Вознесенский. Видеопозма). Неологизмы приобретают концептообразующую силу, становятся основным средством экспрессивизации текста.*

На страницах газет и журналов появляются *ТВ-Овны, ТВ-Тельцы, ТВ-Стрельцы, ТВ-Раки, ТВ-Девы* и подобные *ТВ-Знаки Зодиака*; недорогие дома, которые собирается строить один из кандидатов в мэры г. Екатеринбурга, молниеносно получают имя «осинонок», а в сочетании с программами возведения жилья других кандидатов — номинацию «домиков трех порослят»; сидиром ласково называют *сиди-ромкой* (комп., шут.), *сидилом* (мол.), *сидюком* (комп., шутл.), *сидюшником* (комп.), *сидишником* (комп.), *сидюшкой* (мол., шутл.), *сидишкой* (мол., шутл.) и т.п.

Среди всех новообразований особое место занимают две группы единиц, которые объединяет их гибридный, поликодовый характер: в них совмещаются элементы разных кодов, разных языковых систем. Чтобы осознать, о каких неолексемах «кентаврах» идет речь, достаточно вспомнить современные неолексемы *экс-супружество, окейчик, окействовать, пиарить*, название компании «Волга-ойл» и подобные, в которых одна из морфем является иноязычной, а остальные — исконно русскими либо максимально освоенными, обрусевшими. Более того, в новообразованиях конца XX в. легко соседствуют

элементы, оформленные с помощью графических средств разных языков: *internetmen, VIP-билет, Propaganda, Re-акция* (рубрика в журнале «Я покупаю»), названия передач «*Вася In Da House*», «*TV-парк*», «*News Блок Daily*» и подобные. Часто такие лексемы становятся фактами языковой игры: *сэндвич-мен ↔ человек-сэндвич, журфиск* и под.

Достаточно открыть любое периодическое издание, чтобы столкнуться с целой группой новообразований — «кентавров». Например, анализ только двух страниц газеты «Телесемь» (№ 42, 2003) обнаружил более 20 аналогичных номинаций — названий телепередач (не всегда однословных, но однотипных рассматриваемым): «*10 Sexy*», «*Art коктейль*», «*MTV Бессонница*», «*MTV Пульс*», «*News Блок*», «*PRO-Обзор*», «*PRO-новости*», «*Ru_zone*», «*SMS чарт*», «*ZTV. RusTOP-20*», «*Еврьюс*», «*Муз-Film*», «*Новости ЦТУ. Ru*», «*ПиИ-парад*», «*CB-шоу*», «*ТВ-клуб*», «*ТелеGa*», «*Точки. ги*»/«*Точки. Ru*», «*Утренняя Ru_zone*». Подобные номинации часто воспринимаются современным человеком как одно слово из-за их соотношенности с одним денотатом и необычности формы, цельность которой может быть подчеркнута графическими средствами, например, наличием дефиса. СМИ постоянно и активно поставляют такие новообразования.

Представляется целесообразным выделить и проанализировать подобные неолексемы. Они могут стать предметом многоаспектного осмысления, в том числе с точки зрения культуры русской речи. Даже их поверхностный анализ позволяет выделить как минимум 2 группы поликодовых новообразований.

Первая группа — новообразования, которым свойственно незуальное написание. Современный русский язык в целом сохранил верность Своду правил 1956 г., но «графико-орфографическое однообразие эпохи орфографического догмата сменилось орфографическим плюрализмом» (Григорьева 2000: 66). Многообразие графических приемов и шрифтов, орфографические заимствования из латиницы, других языков и подязыков существенно изменили графико-орфографический облик постсоветского текста. Можно отметить две разнонаправленные тенденции: использование дореформенной либо не свойственной ранее русскому языку, иноязычной орфографии.

Дореформенная орфография, по мнению Т.М. Григорьевой (2000: 67-69), вернулась к читателю в таких жанрах, как тексты эмигрантской литературы, факсимильные и репринтные воспроизведения дореформенных изданий, издания философской, религиозной, художественной литературы; переиздания поздравительных открыток (*Съ Рождествомъ Христовымъ!*; *Христосъ Воскресе!*; *Поздравляю с Новымъ годомъ!* и под.); возрожденные названия

Татьяна Витальевна Попова — доктор филологических наук, профессор кафедры общей психологии и психологии личности Уральского государственного университета.

дооктябрьских периодических изданий, учебных заведений, ресторанов (*Коммерсантъ*, *Гимназия*, *Троекуровъ* и под.); названия телепередач («*Вжди*», «*Русский миръ*», «*Кинематографъ*»); в многочисленных рубриках периодических изданий (*Русский миръ*, *законъ Божій*, *Азъ*, *Русский Архивъ* и др.); в многообразных текстах современного города: *банкъ*, рестораны «*Троекуровъ*» в Екатеринбурге, *Трактиръ* «*Райский сад*» в Москве и т.п. Эта группа новообразований из архаизмов не относится прямо к словообразовательным процессам, но явно коррелирует с деривационными процессами, опирающимися на обновление современной графики.

К таким новообразованиям относятся неолексемы 3-х видов.

- Новообразования, созданные на базе русской графики с отступлениями от традиционного написания, но без использования элементов дореволюционной российской графики: «*ПуП-парад*», «*СВ-шоу*», «*ТВ-клуб*»;

- Новообразования, созданные на базе русской графики и единиц невербального кода: **Мурак@ми** ← *Мураками*; **1,5цкий** ← *Полторацкий*, **во-1** ← *во-первых*;

- Новообразования, созданные на базе русской и иноязычной графики с отступлениями от традиционного написания: «*PRO-Обзор*», «*PRO-новости*», «*Муз-Film*».

При создании дериватов первого вида используются такие графические средства, как: а) парентезис (ср. англ. parenthesis — ‘брать в скобки’): *пост(а)теист* [М. Эпштейн]; *(само)уничтожение*; *не(слишком)ленья* [М. Липовецкий] и т.п.; б) дефисация: “*ботать по-дerrиде*” [В. Курицын]; *по-кончить с собой* [М. Липовецкий], *время-после-нас*, *истина-для-всех*; в) кватация (ср. англ. quotation marks — ‘кавычки’): “*супер*”*вещь или “супер”идея* [М. Эпштейн], г) слешинг: **пред/постмодернизм*; д) слабо мотивированное или немотивированное чередование строчных и прописных букв: «*ПуП-парад*», «*СВ-шоу*», «*ТВ-клуб*».

Дефисация настолько широко распространена, что Д.В. Гугунава (Гугунава 2003: 18-19) предлагает выделять особый способ образования, основанный на использовании дефиса, — **интеграцию**. Производное отличается от производящих наличием контакта (или полуконтакта — при написании через дефис) выраженных видеорядом частей, например, *словаслилисьводноуфразу* или *политика-как-продолжение-войны-только-другими-средствами* (ср. узуальные *вперёдсмотрящий*, *перекати-поле* и пр.). Этот феномен рядом ученых называется слиянием или голофразисом. Ср. *готовый-состоявшийся-уже-произошедший, еще-не-дисциплинарный, еще-не-синтетический, присутствие-в-отсутствии, пространственное-становление-времени, художник-не-от-мира-сего* и др. Обратный вариант **интеграции** — **дезинтеграция**: производное отличается от производящего отсутствием контакта выраженных видеорядом частей, например, *живо трепещущий*.

Д.В. Гугунава предлагает называть такое словообразование **виртуальной деривацией** (Гугунава 2003: 20-21). По его мнению, при виртуальной деривации одна оболочка служит обозначению двух (и более) слов. Производные, образованные при помощи такой

деривации, характеризуются таким свойством, как виртуальность, то есть вероятностная характеристика существования. Под последней целесообразнее понимать не одновременное существование и несуществование деривата (точка зрения Д.В. Гугунавы), а полевой характер его мотивационной базы и семантического результата: однозначна только форма, которая в силу неузуального написания может быть соотнесена с разными мотиваторами, что и порождает их разную семантику. Например, существительное (*не*)*бытие* может иметь несколько мотиваторов и, соответственно, несколько результатов словообразовательного процесса: *бытие* → *небытие*, *небытие* → *бытие*, *бытие* + *небытие* → *бытие-небытие*.

К графическим дериватам-окказионализмам примыкают производные, получившие в последнее время широкое распространение: они включают в свой состав единицы не только графического, буквенного, но и иных кодов. Это так называемые **производные идеограммы**. Такой дериват отличается от производящего слова факультативностью, незначимостью звукового облика. Идеографическая оболочка здесь приоритетна, например, дериваты *во-1* (ср. *во-первых*); *во-2* (ср. *во-вторых*) предназначены для зрительного восприятия, но не для произнесения. Идеографизации подвергаются не только слова целиком, но и их морфемные и неморфемные части; видимо, в этих случаях все слово приобретает черты идеограммы, напр. **Мурак@ми** ← *Мураками*; **1,5цкий** ← *Полторацкий*. Этим способом образованы также *сонец* (конец), *деконструкция*, *гомоцентризм* и т.п. Очень распространена замена графемы *a* символом @, соотносящимся с миром компьютерных реалий и интернета. Например, название телерубрики «*Давайте встреЧ@ТЬся!*» подразумевает фактическое общение через интернет (в «чате»). Ср. название диспута о творчестве писателя «*Добро должно быть с Мурак@ми!*».

Обратный вариант **идеографизации** — **фонографизация**. Производное слово отличается от производящей идеограммы обязательным наличием и однозначностью звукового облика, напр. [*Мураками*] ← **Мурак@ми**; [*Полторацкий*] ← **1,5цкий**. Даже не зная этих реальных фамилий, читатель практически однозначно их прочитает, то есть на основе графической оболочки создаст фонетическую, истинно языковую оболочку слова (ср. узуальные *БАМ*, *вуз* и т.п. аббревиатуры, имеющие однозначную фонетическую оболочку).

Не все исследователи относят приведенные выше явления к собственно словообразованию. Их можно рассматривать и как особые стилистические приемы, придающие тексту экспрессивность, оригинальность, особую выразительность и современность. Но этот вопрос об их сущности пока остается открытым.

Вторая группа новообразований — «**кентавров**» — неолексемы, созданные на базе аббревиатур. В конце XX века аббревиация как способ словообразования характеризовалась высокой продуктивностью (Жилина 2001: 256) и полифункциональностью: современные аббревиатуры выполняют не только номинативную и компрессивную функции, т.е. служат для создания более кратких, чем соотноситель-

ное словосочетание, номинаций (Земская 1992: 8-12), но и являются средством экспрессивизации речи (Земская 1996а: 120-124). Современные аббревиатуры часто маскируются под обычное слово (см., например, иллюстрации Е.А. Земской: *БАРС* — вид животного и «Банк развития собственности», *МИФ* — «легенда» и «Московский инвестиционный фонд»; *СПБ* — Санкт-Петербург и «скорая помощь бытовая»), что создает при их восприятии семантическую двуплановость, оценочность, «провоцирует» появление эффекта языковой игры (РЯСО: 97).

Кроме того, выбранные неологизмы находятся на пересечении двух наиболее стойких и сильных языковых процессов XX в. — аббревиации и заимствования. Об этих активных тенденциях развития лексической и деривационной подсистем русского языка писали многие исследователи: А.Д. Васильев, Е.А. Земская, В.В. Колесов, Л.П. Крысин, В. Шапошников и др.

Такие новообразования чрезвычайно продуктивны, поскольку словообразовательная система современного русского языка характеризуется расширением круга мотивационных баз¹, прежде всего за счет активного вовлечения в деривационные процессы имен собственных и аббревиатур и роста образованных от них производных (Земская 1996а: 120-124). Достаточно вспомнить новообразования с корнями *PR*, *CD*, *VIP* и т.п.

Такие неолексемы² нуждаются в описании и специальном изучении еще и потому, что активно употребляются в речи носителей современного русского языка, но фиксируются словарями в весьма ограниченном объеме. Так, неологизмов с этими иноязычными корнями нет ни в «Большом толковом словаре русского языка» С.А. Кузнецова (СПб, 2001), ни в «Толковом словаре иноязычных слов» Л.П. Крысина (М., 2001), ни в «Новом словаре русского языка» Т.Ф. Ефремовой (М., 2000). Лишь некоторые из них зафиксированы в «Словаре иностранных слов» Н.Г. Комлева (1999, 322,180: *си-ди*, *компакт-диск*, *компакт-дисплейер* «магнитофон для проигрывания компакт-дисков»), в «Словаре русского арго» В.С. Елистратова (2000, 424: *сидюк*), в «Большом словаре русского жаргона» В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитиной (2000: 537) — неологизмы *сиди-ромка* (комп., шут.), *сидил* (мол.), *сидюк* (комп., шутл.), *сидюшник* (комп.), *сидишник* (комп.), *сидюшка* (мол., шутл.), *сидишка* (мол., шутл.).

Более полно исследуемые новообразования представлены в «Толковом словаре современного русского языка. Языковые изменения конца XX столетия», подготовленном под ред. Г.Н. Складневской (М., 2001). В нем описаны следующие лексемы: *пиар*, *пиарить* — «разг. Заниматься пиаром, проводить пиар-кампанию», *пиар-кампания*, *пиаровец* — «тот,

кто занимается пиаром», *пиарщик* (разг.), *пиаровский* (с. 569-570), *PR*, *PR-агентство*, *PR-акция*, *PR-бизнес*, *PR-кампания*, *PR-менеджер*, *PR-мероприятие*, *PR-щик*, *PRщик*, *Public*, все, кроме слов *пиар* и *пиарить*, имеют помету «публ.» (с. 889-890); *сидиром* (разг.), *сидюк* (жарг.) (с. 720), *CD*, *CD-drive* (то же, что *сиди-ром*), *CD-R*, *CD-ROM*, *CD-ROM*, *CD-ROMный*, *CD-диск*, *CD-плеер*, *CD-плеер*, *CD-проигрыватель*, *CD-чейнджер* — «устройство для автоматической смены компакт-дисков в музыкальном центре, компакт-диск-проигрывателе и т.п.», *CDшка*, все неологизмы имеют помету «информ.» (с. 882-884).

Материалы современной периодической печати и устные выступления позволяют существенно дополнить этот список аббревиатурных новообразований. Наибольшее количество неологизмов пополнило словообразовательное гнездо (в дальнейшем — СГ) с вершиной *пиар*.

К «PR-неологизмам» относятся следующие новообразования: *PR* → *PR-агентство*, *PR-акция*, *PR-кампания*, *PR-менеджер*, *PR-мероприятие*, *PRщик* (*PR-щик*), *Public*, *PP**, *пиар*, *пиарить*, *пропиарить**, *пиар-кампания*, *пиаровец*, *пиарщик*, *пиаровский*, *пиарошный**, *PP-агентство**, *PP-ассоциация**, *PP-влияние**, *PP-действие**, *PP-департамент**, *PP-деятельность**, *PP-документ**, *PP-достоинство**, *PP-задача**, *PP-кампания**, *PP-консультант**, *PP-мен**, *PP-мен-индивидуал**, *PP-менеджер**, *PP-метод*, *PP-механизм*, *PP-модуль**, *PP-обеспечение**, *PP-обслуживание**, *PP-отдел**, *PP-отрасли**, *PP-подразделение**, *PP-правило**, *PP-практики**, *PP-программа**, *PP-продукт**, *PP-проект**, *PP-процесс**, *PP-рынок**, *PP-служба**, *PP-сообщество**, *PP-сопровождение**, *PP-специализация**, *PP-специалист**, *PP-стратегия**, *PP-структуры**, *PP-субъект**, *PP-сфера**, *PP-технология**, *PP-усилие**, *PP-услуга**, *PP-фирма**, *PP-функция**, *PP-центр**, *PP-эксперт**, к **«CD-неологизмам»** — *компакт-диск*, *компакт-диск-плеер* (*-плеер/-плэйер*), *компакт-диск-проигрыватель*, *компакт-диск-провод*, *компакт-дисплейер*, *компакт-плеер*, *компах*, *компаха*, *компашика*, *диск*, *диск-провод*, *диск-жокей*, *диск-чак*, *диск-вёрт*, *диск-драйв*, *диск-крут*; к **«VIP-неологизмам»** — *VIP* → *VIP-автомобиль*, *VIP-гость*, *VIP-звезда*, *VIP-клиент*, *VIP-ложка*, *VIP-мероприятие*, *VIP-номер*, *VIP-овский*, *VIP-отель*, *VIP-персона*, *VIP-сауна*, *VIP-ВИА*, *VIP-гость* и др.

Анализ аббревиатур *PP* и *PR*, например, и их производных обнаружил следующее.

- Новообразования с корнями *PP* и *PR* семантически разнообразны.

С точки зрения грамматической семантики среди них есть дериваты, обозначающие предмет (*пиар*, *пиарщик*, *пиаровец*, *PR-менеджер*, *PRщик* (*PR-щик*), *PP-консультант**, *PP-мен**, *PP-профессионал**, *PP-специалист**, *PP-субъект**, *PP-эксперт* и др.), его статический (*пиаровский*) и динамический признаки (*пиарить*, *пропиарить*). В СГ явно доминируют имена существительные, составляющие 97 % всего СГ. Это хорошо соотносится с общей тенденцией современных процессов неологизации: субстантивы в разных языках мира являются самой неогенной частью речи.

¹ Об активном использовании в современных словообразовательных процессах производящих основ из заимствованных, жаргонных, просторечных лексических пластов см.: Жилина 2001: 256; об именах собственных как базовых основах словопроизводства — Земская 1996а: 99-103.

² Вопрос о морфемном анализе аббревиатур не решен современной лингвистикой. К сложным словам, состоящим из нескольких корней, традиционно относят аббревиатуры слогового и смешанного типов, к простым — звуковые и буквенные образования.

С точки зрения деривационной семантики производные с корнями *ПР* и *PR* имеют следующие словообразовательные значения (СЗ):

- «то, что названо мотивирующим существительным (н.м.с.): *Public*, *Пиар* — 2 деривата;
- «человек, имеющий отношение к тому, что н.м.с.»: *пиарщик*, *PRщик* (*PR-щик*), *пиаровец*, *PR-консультант**, *PR-мен**, *PR-мен-индивидуал**, *PR-менеджер*, *PR-профессионал**, *PR-специалист**, *PR-субъект**, *PR-эксперт** — 11 производных;
- «организация или ее часть, имеющие отношение к тому, что н.м.с.»: *PR-агентство*, *PR-агентство**, *PR ассоциация**, *PR-департамент*, *PR-отдел**, *PR-отрасли**, *PR-подразделение**, *PR-служба**, *PR-сообщество**, *PR-структуры**, *PR-фирма**, *PR-центр* — 12 дериватов;
- «действия, мероприятия, связанные с тем, что н.м.с.»: *PR-акция*, *PR-влияние**, *PR-кампания*, *PR-кампания**, *пиар-кампания*, *PR-мероприятие*, *PR-действие**, *PR-деятельность**, *PR-обеспечение**, *PR-обслуживание**, *PR-практики**, *PR-процесс**, *PR-сопровождение**, *PR-усилие**, *PR-услуга** — 15 производных;
- «сфера действия того, что н.м.с.»: *PR-рынок**, *PR-специализация**, *PR-сфера** — 3 производных;
- «способ осуществления, отдельный акт того, что н.м.с.»: *PR-задача**, *PR-метод**, *PR-механизм**, *PR-модуль**, *PR-правило**, *PR-программа**, *PR-проект**, *PR-стратегия**, *PR-технология** — 9 дериватов;
- «результат действия того, что н.м.с.»: *PR-документ**, *PR-продукт** — 2 производных;
- «свойство, качество объекта или субъекта, связанного с тем, что н.м.с.»: *PR-достаточность**, *PR-функция** — 2 деривата;
- «имеющий отношение к тому, что н.м.с.»: *пиаровский* — 1 производное;
- «совершать (-ить) действия, связанные с тем, что н.м.с.»: *пиарить*, *пропиарить* — 2 деривата.

Явно доминируют производные со значением самого процесса пиара (27 дериватов) и субъектов, осуществляющих эту деятельность (17 производных).

С точки зрения лексической семантики анализируемые отаббревиатурные производные образуют хорошо структурированные, значительные по объему лексико-семантические группы.

1) Это прежде всего ЛСГ имен, обозначающих лицо, осуществляющее ПР-деятельность. В нее входят лексемы, номинирующие лицо по выполняемому им действию и практически являющиеся синонимами-дублетами: это *пиарщик* = *PRщик* = *PR-щик*, *пиаровец*, *PR-мен*, *PR-специалист*, *PR-субъект*; имена существительные, характеризующие специализацию ПР-менов: *PR-консультант*, *PR-менеджер*, *PR-эксперт*, — или способ работы (коллективный или индивидуальный): *PR-мэн-индивидуал*.

2) Вторая ЛСГ объединяет лексемы, характеризующие организации, связанные с пиаром: это имена существительные, называющие конкретную пиаровскую организацию (*PR-агентство*, *PR-служба*, *PR-структура*, *PR-фирма*, *PR-центр*), ее часть

(*PR-департамент*, *PR-отдел*, *PR-подразделение*) или объединение таких компаний (*PR ассоциация*, *PR-сообщество*).

3) Третья значительная по объему ЛСГ, образуемая дериватами с корнями ПР и PR, — это существительные со значением деятельности по установлению связей с общественностью. Среди них есть субстантивы, обозначающие:

- обобщенный, неконкретизированный вариант пиаровской деятельности (*PR-деятельность*, *PR-обеспечение*, *PR-обслуживание*, *PR-практика*, *PR-процесс*);
- отдельный акт этой деятельности (*PR-акция*, *PR-действие*, *PR-мероприятие*, *PR-усилие*, *PR-услуга*);
- способ, механизм осуществления пиардействий (*PR-задача*, *PR-метод*, *PR-механизм*, *PR-модуль*, *PR-проект*, *PR-программа*, *PR-стратегия*, *PR-технология*);
- совокупность взаимосвязанных действий по осуществлению пиар (*PR-кампания* = *PR-кампания* = *пиар-кампания*);
- конкретный вид пиар-действий (*PR-влияние*, *PR-сопровождение*, *PR-услуга*).

Некоторые новообразования с исследуемыми аббревиатурными корнями не вписываются в эти ЛСГ, обозначая сферу действия пиара (*PR-рынок*, *PR-сфера*), его свойства (*PR-функция*, *PR-достаточность*) и иные проявления. В целом же семантика новых для русского языка слов с корнями ПР и PR достаточно разнообразна.

Разнообразие рассматриваемых новообразований позволяют не только полно охарактеризовать новое явление пиара, обозначаемое ими, но и познакомить школьников с такими понятиями, как словообразовательное значение и структура словообразовательного гнезда. СГ существительного *пиар* выглядит следующим образом.

Схема 1. Словообразовательное гнездо существительного *PR*.

Примечания. 1. Производные, обладающие одним и тем же лексическим значением, но отличающиеся только орфографическим оформлением (*PRщик*, *PR-щик*), относились к вариантам слова; слова, включающие в свой состав морфемы, оформленные по законам русской и иноязычной графики (*PR-кампания*, *PR-кампания*), — к разным словам.

2. Звездочкой (*) отмечены слова, не включенные в современные словари.

<i>PR</i> → <i>PR-агентство</i>	→ <i>PR-действие*</i>
→ <i>PR-акция</i>	→ <i>PR-департамент*</i>
→ <i>PR-кампания</i>	→ <i>PR-деятельность*</i>
→ <i>PR-менеджер</i>	→ <i>PR-документ*</i>
→ <i>PR-мероприятие</i>	→ <i>PR-достаточность*</i>
→ <i>PRщик</i> (<i>PR-щик</i>)	→ <i>PR-задача*</i>
→ <i>Public</i>	→ <i>PR-кампания*</i>
→ <i>PR*</i> → <i>пиар</i> → <i>пиарить</i> → <i>пропиарить*</i>	→ <i>PR-консультант*</i>
→ <i>пиар-кампания</i>	→ <i>PR-мен*</i> → <i>PR-мен-индивидуал*</i>
→ <i>пиаровец</i>	→ <i>PR-менеджер*</i>
→ <i>пиарщик</i>	→ <i>PR-метод</i>
→ <i>пиаровский</i>	→ <i>PR-механизм</i>
→ <i>пиарошный*</i>	→ <i>PR-модуль*</i>
→ <i>PR-агентство*</i>	→ <i>PR-обеспечение*</i>
→ <i>PR ассоциация*</i>	→ <i>PR-обслуживание*</i>
→ <i>PR-влияние*</i>	→ <i>PR-отдел*</i>

→ <i>PR-отрасли*</i>	→ <i>PR-специалист*</i>
→ <i>PR-подразделение*</i>	→ <i>PR-стратегия*</i>
→ <i>PR-правило*</i>	→ <i>PR-структуры*</i>
→ <i>PR-практики*</i>	→ <i>PR-субъект*</i>
→ <i>PR-программа*</i>	→ <i>PR-сфера*</i>
→ <i>PR-продукт*</i>	→ <i>PR-технология*</i>
→ <i>PR-проект*</i>	→ <i>PR-усилие*</i>
→ <i>PR-процесс*</i>	→ <i>PR-услуга*</i>
→ <i>PR-рынок*</i>	→ <i>PR-фирма*</i>
→ <i>PR-служба*</i>	→ <i>PR-функция*</i>
→ <i>PR-сообщество*</i>	→ <i>PR-центр*</i>
→ <i>PR-сопровождение*</i>	→ <i>PR-эксперт*</i>
→ <i>PR-специализация*</i>	

• Анализ СГ показал, что оно реально имеет 2 вершины: английскую аббревиатуру *PR* и русскую *PR* (аналогично *CD*, *VIP* и *Сиди*, *ВИП*). Иноязычная лексема *PR* появилась раньше русской *PR* и стала мотиватором последней, но в настоящее время английское существительное *PR* имеет незначительное количество дериватов (7 слов), в то время как русское мотивирует 57 производных; дериваты с *PR* употребляются в текстах СМИ значительно реже, чем производные с *PR*. Именно поэтому можно предположить, что на современном этапе развития русского языка анализируемое СГ имеет 2 вершины, причем русская вершина активно вытесняет исторически первичную, англоязычную. По завершении этого процесса СГ примет традиционный, “одновершинный” вид.

• Чрезвычайно активно идет русификация рассматриваемых заимствований: они освоены языком семантически (приобрели особое лексическое значение); получили грамматические характеристики: категориально-грамматическое значение предметности, категорию множественного числа и склонение (*ПиА-ром*); мотивировали значительное количество производных, появившихся в языке почти одновременно; приобрели русскую фонетическую форму. Поэтому они словообразовательно активны: в СГ существительного *PR* — 66 неолоксем, в СГ субстантива *CD* — 22 неологизма. Деривационная активность аббревиатур свидетельствует о том, что они занимают важное место среди заимствований русского языка конца XX в.

• Активности употребления рассматриваемых лексем не препятствует их пока еще недостаточная освоенность русским языком, о чем свидетельствует следующее.

О незавершенности процесса освоения анализируемых лексем свидетельствует их вариативное графическое оформление:

• «*PR-дериваты*» в целом оформляются неоднотипно: графическими средствами только русской (*пиар*, *пиарить*, *пропиарить*, *пиар-кампания*, *пиаровец*, *пиарицик* и под.), только латинской (*PR*, *Public*) либо и русской, и латинской графики (*PR-агентство*, *PR-акция*, *PR-кампания*, *PR-менеджер*, *PR-мероприятие*, *PRцик* (*PR-цик*));

• одно и то же явление может быть названо лексемой, имеющей как русскую, так и иноязычную форму: *пиарицик*, *Рцик*, *PR-цик*; *PR-агентство* и *PR-агентство*; *PR-кампания* и *PR-кампания*;

• даже если слово передано графическими средствами только одного языка, оно не всегда имеет однотипное оформление: при его передаче исполь-

зуются строчные и прописные буквы: *PR* — *ПиАр* — *пиар*, слитное (*PRцик*), дефисное (*PR-цик*) и даже раздельное написание (*PR ассоциация*).

В современных печатных изданиях явно обнаруживается тенденция все более активного использования русского варианта написания слова. Если в названных выше словарях новообразования с корнями *PR* и *PR* имели в основном англоязычную форму и еще совсем недавно воспринимались как экзотичные («*ПиАр* — звучит как ребус... *ПиАр* — это общественные связи, это решение общественных проблем и управление кризисными ситуациями» / Васильев 2000: 92/), то в изданиях последних лет эти же неологизмы оформляются в основном средствами русской графики. Это свидетельствует об активизации процесса графического освоения слова;

• неоднотипное графическое оформление заимствований: *CD/CD-ROOM/CD-Room/CD-R/ сиди-ром*; *PR/public/пиар*.

Активизация поликодовых новообразований в русском языке рубежа XX-XXI вв. порождает множество вопросов: отнесение их к языковым или речевым явлениям (аббревиатуры и отаббревиатурные образования более тяготеют к языковым единицам, «графические» — к речевым), проблему их кодификации, определение их экспрессивно-художественного потенциала (особенно у новообразований типа *видео-неологизмов* или поликодовых), проблемы их корректного и уместного использования и т.п.

Такие новообразования актуализируют и проблему толерантности, которая в конце XX в. стала предметом анализа представителей разных наук, в том числе языкознания. Лингвисты рассматривают толерантность в двух аспектах — как языковой и коммуникативный феномены. Анализ толерантности как языкового явления предполагает его лингвокогнитивное осмысление (Стернин, Шилихина) и функциональный анализ: толерантность является одним из конструктивных принципов устройства языковой системы, о чем свидетельствует возможность сочетаемости русских и еще недостаточно освоенных иноязычных морфем в рамках однословного новообразования. Именно о “толерантном” функционировании деривационных механизмов русского языка, вернее — о толерантности носителей русского языка, использующих их (коммуникативный аспект проблемы), и свидетельствуют рассмотренные выше новообразования.

Литература:

1. Васильев 2000 — А.Д. Васильев. Слово в телеэфире. Очерки новейшего словоупотребления в российском телевидении. Красноярск, 2000.
2. Григорьева 2000 — Т.М. Григорьева. Русская орфография в постсталинский период // Русский язык сегодня. Вып.1. Сб. статей / РАН. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. М., 2000. С. 66-77.
3. Гугунава 2003 — Д.В. Гугунава. Специфика словопроизводства в литературной критике произведений постмодернизма: автореферат... канд. филол. наук, Н. Новгород, 2003.
4. Жилина 2001 — О.А. Жилина. Лингвостилистическая норма в аспекте компьютерных технологий // Русский язык: исторические судьбы и современность: Международный конгресс исследователей русского языка (Москва, филол. фак-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 13-16 марта

2001 г.: Труды и материалы) / Под общ. ред. М.Л. Ремневой и А.А. Поликарпова. М., МГУ, 2001. С. 256.

5. Земская 1992 – Земская Е.А. Словообразование как деятельность. М., 1992.

6. Земская 1996 – Е.А. Земская. Введение // Русский язык конца XX столетия (1985-1995). М., 1996.

7. Земская 1996а – Е.А. Земская. Активные процессы современного словопроизводства // Русский язык конца XX столетия (1985-1995). М., 1996. С. 120–124.

8. Колесов 1999 – В.В. Колесов. «Жизнь происходит от слова...». СПб., 1999.

9. Крысин 1996 – Л.П. Крысин. Иноязычное слово в контексте современной общественной жизни // Русский язык конца XX столетия (1985-1995). М., 1996. С.142–162.

10. РЯСО – Русский язык и советское общество. Словообразование современного русского литературного языка. / Под ред. М.В. Панова. М., 1968.

11. Стернин, Шилихина 2001 – И.А. Стернин, К.М. Шилихина. Коммуникативные аспекты толерантности. Воронеж, 2001.

12. Шапошников 1998 – В. Шапошников. Русская речь 1990-х. Современная Россия в языковом отображении. М., 1998.

Н.В. Пятаева

АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП СОВРЕМЕННОГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ И ПОНЯТИЯ КАРТИНЫ МИРА

Язык – не есть только говор, речь; язык есть образ всего внутреннего человека: его ума, того, что называют сердцем, он выразитель воспитания, всех сил умственных и нравственных. Да, язык – есть весь человек в глубоком, до самого дна его природы, смысле.

И.А.Гончаров

Человек, живущий в мире, не просто снабжен языком как некоей оснасткой, но на языке основано и в нем выражается то, что для человека вообще есть *мир*. Не только мир является миром лишь постольку, поскольку он получает языковое выражение, но подлинное бытие языка в том только и состоит, что в нем выражается мир. Таким образом, исконная человечность языка означает вместе с тем исконно *языковой характер человеческого бытия в мире*. Еще американский этнограф и лингвист начала XX в. Бенджамин Ли Уорф писал, что «мы расчлняем природу в направлении, подсказанном нашим родным языком. Мы выделяем в мире явлений те или иные категории и типы совсем не потому, что они самоочевидны; напротив, мир предстает перед нами как калейдоскопический поток впечатлений, который должен быть организован нашим сознанием, а это значит в основном – языковой системой, хранящейся в нашем сознании» [Уорф 1999: 98].

При антропологическом подходе к изучению языка эксплицитно провозглашается принцип постижения языка в тесной связи с бытием человека. Язык интерпретируется как конструктивное свойство человека, а человек определяется как человек именно через посредство языка. Такое решение было дано выдающимся немецким лингвистом XIX в. Вильгельмом фон Гумбольдтом, который рассматривал разрабатываемую им лингвофилософскую концепцию языка как ядро формирования теории человека в рамках философско-практического человековедения. Изучение языка, по В. Гумбольдту, «не включает в себе конечной цели, а вместе со всеми прочими областями служит высшей и общей цели совместных устремлений человеческого духа, цели познания человечеством самого себя и своего отношения ко все-

му видимому и скрытому вокруг себя» [Гумбольдт 1985: 383].

За субъективностью вскрывается еще более общее свойство языка: язык есть семиотическая система, основные референционные точки которой непосредственно соотнесены с говорящим индивидом. Французский лингвист Эмиль Бенвенист называет это свойство «человек в языке» и делает это названием целого раздела своей книги [Бенвенист 2002: 259-330]. Иначе все эти черты лингвистической концепции можно назвать *антропоцентрическим принципом*.

Язык, как известно, является одним из компонентов культуры как продукта социальной активности человека и одновременно одной из форм созданной человеком культуры. В нем в специфически человеческой и конкретно-национальной (этнической) форме отражается весь познанный и практически освоенный человеком мир, а также сам человек как часть этого объективно существующего мира. В этом смысле человек – это некое звено, соединяющее реально существующий мир (включающий его самого) и язык, отражающий этот мир (и самого человека в его собственном видении и понимании). Поэтому понимание *феномена человека* важно для любой науки, в том числе и для языкознания. На современном этапе целостной научной концепции человека пока не существует. Для нас же важным является понимание человека как одного из главных факторов культуры, т.е. философско-социологическая в широком смысле точка зрения на человека.

Вопрос о сущности человека, его происхождении и назначении, месте человека в мире – одна из основных проблем в истории философской мысли. В древней китайской, индийской, греческой философии человек мыслился как часть космоса, некоторого единого сверхвременного порядка и строя бытия, как «малый мир», микрокосм – отображение и символ Вселенной, макрокосма в свою очередь понимаемого антропоморфно – как живой одухотворенный орга-

Наталья Вячеславаовна Пятаева — кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания Стерлитамакского государственного педагогического института.

низм. Человек содержит в себе все основные элементы (стихии) космоса, состоит из тела и души, рассматриваемых как два аспекта единой реальности или как две разнородные субстанции. В философии Аристотеля нашло выражение понимание человека как живого существа, наделенного духом, разумом («разумной душой») и способностью к общественной жизни.

В христианстве библейское представление о человеке как «образе и подобии Бога», внутренне раздвоенном вследствие грехопадения, сочетается с учением о соединении божественной и человеческой природы в личности Христа и возможности, в силу этого, внутреннего прощания каждого человека к божественной «благодати». В христианской традиции кристаллизуется термин «сверхчеловек» – лат. *superhumanus*.

Эпоха Возрождения проникнута пафосом автономии человека, его безграничных творческих возможностей. Представление Рене Декарта о мышлении как единственно достоверном свидетельстве человеческого существования («Cogito, ergo sum» — ‘Мыслю, следовательно, существую’) легло в основу новоевропейского рационализма, который именно в разуме, мышлении усматривает специфическую особенность человека, его сущность. Картезианский дуализм души и тела надолго определил постановку антропологической проблематики. При этом тело рассматривалось как автомат, машина, общая у человека с животными, а душа отождествлялась с сознанием.

У Иммануила Канта вопрос «что такое человек?» формулируется как основной вопрос философии. Исходя из дуалистического понимания человека как существа, принадлежащего двум различным мирам – природной необходимости и нравственной свободы, И. Кант разграничивает антропологию в «физиологическом» и «прагматическом» отношении: первая исследует то, «что делает из человека природа», вторая – то, «что он, как свободно действующее существо, делает или может и должен делать из себя сам» [Кант 2001: 351].

В немецкой философии конца XVIII – начала XIX вв. происходит возвращение к пониманию человека как живой целостности, характерному для эпохи Возрождения. Для немецкой классической философии определяющим является представление о человеке как о субъекте духовной деятельности, создающем мир культуры, как о носителе общезначимого сознания, всеобщего идеального начала – духа, разума. Критикуя эти идеи немецкого идеализма, Людвиг Фейербах [Фейербах 1995] осуществляет антропологическую переориентацию философии, ставя в центр ее человека, понимаемого прежде всего как чувственно-телесное существо, как живую встречу «Я» и «Ты» в их конкретности.

В иррационалистических концепциях человека XIX – XX вв. доминирующими становятся внемыслительные способности и силы – чувство и воля. Согласно философии Фридриха Ницше [Ницше 1991], человек определяется игрой жизненных сил и влечений, а не сознанием и разумом. Датский богослов, философ и писатель Сёрен Кьеркегор [Кьеркегор 1993] выдвигает на первый план волевой акт, в кото-

ром человек «рождает себя», выбор, благодаря которому индивид, непосредственное природное существо, становится личностью, т.е. бытием духовным, самоопределяемым. Проблема личности – центральная для концепции человека в теистическом и иррационалистическом направлениях современной философии – персонализме и экзистенциализме, согласно которым человек не может быть сведен к какой-либо «сущности» (биологической, психологической, социальной, духовной). Отрицая общественную природу личности, экзистенциализм и персонализм разграничивают и противопоставляют понятия индивидуальности (как части природного и социального целого) и личности (как неповторимого духовного самоопределения, «экзистенции»).

В некоторых философских направлениях в качестве исходной структуры человеческой личности выдвигают интенциональность – устремленность ее вовне, полагая, что личность замкнута не на себе, а устремлена к другому. Способность к общению является также наиважнейшей сущностной характеристикой человека. В философско-антропологических концепциях сущность человека обычно раскрывается путем противопоставления его другим существам – животным, в трансцендентальных концепциях также различным сверхчеловеческим существам (Богу, ангелам), с учетом же технизированной современности мира – различным роботам, компьютерным системам, т.е. искусственному разуму, интеллекту.

Отвергнув идеалистические и натуралистические концепции человека, марксизм подошел к объяснению природного и социального в человеке на основе принципа диалектико-материалистического монизма – способ рассмотрения многообразия явлений мира в свете одного начала, единой основы (субстанции) всего существующего и построения теории в форме логически последовательного развития исходного положения. Исходным пунктом марксистского понимания человека является трактовка его как производного от общества, как продукта и субъекта общественно-трудовой деятельности. Животные не могут производить коренных изменений в условиях своего существования, они приспосабливаются к окружающей среде, которая и определяет образ их жизни. Человек же не просто приспосабливается к данным условиям, а, объединяясь в совместном труде, преобразует их в соответствии со своими постоянно развивающимися потребностями, создает мир материальной и духовной культуры. Культура творится человеком в той же мере, в какой сам человек формируется культурой.

Таким образом, человек есть живая система, представляющая собой единство физического и духовного, природного и социального, наследственного и прижизненно приобретенного. Как живой организм человек включен в природную связь явлений и подчиняется биологическим (биофизическим, биохимическим, физиологическим) закономерностям. На уровне сознательной психики и личности человек обращен к социальному бытию с его специфическими закономерностями. Физическая, морфологическая организация человека является высшим уровнем организации материи в известной нам части мироздания. Человек кристаллизуется в себе все, что накоплено

человечеством в течение веков. Эта кристаллизация осуществляется и через приобщение к культурной традиции, и через механизм биологической наследственности.

Перед каждым вступающим в жизнь человеком простирается мир вещей и социальных образований, в которых воплощена, опредмечена деятельность предшествующих поколений. Именно этот очеловеченный мир, в котором каждый предмет или процесс как бы заряжен человеческим смыслом, социальной функцией, целью, и окружает человека. Исторически сложившиеся нормы права, морали, быта, правила мышления и грамматики, эстетические вкусы и т.д. формируют поведение и разум человека, делают из отдельного человека представителя определенного образа жизни, культуры и психологии. В отличие от животных, поведение которых ситуативно ограничено и биологически детерминировано инстинктом, а также в отличие от сверхъестественных существ, обладающих, как можно полагать, всей полнотой истины, человек для своего ориентирования в мире нуждается в особых символических опосредующих структурах – языке, мифологии, религии, искусстве, науке, с помощью которых он формирует *образ мира как основу своей жизнедеятельности*. «Всякий человеческий язык, – по точному определению нидерландского историка и философа Йохана Хёйзинги, – изъясняется антропоморфически, выражается образами, взятыми из человеческой деятельности, и окрашивает все абстрактное уподоблением чувственному» [Хёйзинга 1997: 15-16].

Именно в силу этого современная лингвистика в качестве основного принципа изучения языка выдвигает *принцип антропоцентрический*, теоретико-методологической базой которого является *антропологический подход к языку*, в соответствии с которым адекватное изучение языка должно производиться в тесной связи с сознанием и мышлением человека, его культурой и духовной жизнью. Такой подход ставит в основу изучения языка и всех его аспектов прежде всего человека, языковую личность в поисках убедительных аналогий между структурой языка и структурой других аспектов культуры.

Основой такого подхода является убеждение, что все языковые формы (морфемы, синтаксические и морфологические структуры и т.п.) составляют подкласс более общей категории – категории *культурных форм*, представляющих собой «набор взаимосвязанных и частично произвольных ожиданий, пониманий, верований и соглашений, разделяемых членами социальной группы, который воздействует или воздействовал на поведение некоторых членов данной группы» [Бок 1999: 116]. Другими словами, *языковые формы* – это по преимуществу культурные формы, поскольку в целом между членами языкового сообщества существует очень высокая степень согласия в определении свойств и потенциальном распределении известных данной группе фонем, морфем, лексем, словосочетаний, синтаксических конструкций и т.д. Такие частично произвольные понимания и ожидания воздействуют вполне предсказуемым и определенным образом на языковое поведение членов коллектива, оставаясь, как правило, в области под- или «надсознания».

Формирование антропоцентрического принципа происходит в рамках лингвистической концепции гумбольдтианства, возникшей как реакция на антиисторическую и механистическую концепцию языка XVII – XVIII вв., а также на логические и универсалистские концепции; она опирается на идеи немецкого богослова и философа XVIII в. Иоганна Готфрида Гердера [Гердер 1959] о природе и происхождении языка, о взаимосвязи языка, мышления и «духа народа», а также на типологическую (морфологическую) классификацию языков Фридриха и Августа Шлегелей и идеи немецкой классической философии.

Язык, по В. фон Гумбольдту [Гумбольдт 1984, 1985], – живая деятельность человеческого духа, единая энергия народа, исходящая из глубин человеческого существа и пронизывающая собой все его бытие. Язык есть не оконченное дело или вещь (Ergon), а деятельность (Energeia – «энергейя»). В нем сосредоточивается не свершение духовной жизни, но сама эта жизнь. Истинное определение языка может быть только генетическим. Язык – главнейшая деятельность человеческого духа, лежащая в основе всех других видов человеческой деятельности. Он есть сила, делающая человека человеком. Предназначение языка состоит в том, чтобы: 1) осуществлять «превращение мира в мысли», 2) быть посредником в процессе взаимопонимания людей, выразителем их мыслей и чувств, 3) служить средством для развития внутренних сил человека, оказывая стимулирующее воздействие на силу мышления, чувства и мировоззрение говорящих. Мышление не просто зависит от языка вообще, а до известной степени обусловливается каждым конкретным языком; языки – органы оригинального мышления наций.

В трактовке В. фон Гумбольдта язык не представляет собой прямого отражения мира. В нем осуществляются *акты интерпретации мира человеком*. Различные языки поэтому являются различными мировидениями. Слово – это отпечаток не предмета самого по себе, а его чувственного образа, созданного этим предметом в нашей душе в результате языкотворческого процесса. Оно эквивалентно не самому предмету, даже чувственно воспринимаемому, а его пониманию в акте языкового созидания. Всякий язык, обозначая отдельные предметы, в действительности созидает; он формирует для говорящего на нем народа *картину мира*. Каждый язык образует вокруг народа, которому он принадлежит, круг, выйти за пределы которого можно, только вступив в другой круг. Язык, будучи системой мировидения, оказывает регулирующее воздействие на человеческое поведение: человек обращается с предметами так, как их преподносит ему язык.

Однако эти идеи В. фон Гумбольдта, развитые и продолженные в трудах русских ученых XIX века [Потебня 1989, 1990, 1993; Буслав 1977, 1992; Афанасьев 1995; Даль 1995 и др.], в первой половине XX в. были оттеснены на второй план достижениями структурализма, ограничивавшего исследование языка «в себе и для себя». Но уже в конце XX века под влиянием смены парадигмы гуманитарного познания «маятник начинает двигаться в обратную сторону, и на место господствующей сциентистской,

системно-структурной и статической парадигме приходит парадигма антропоцентрическая, функциональная, когнитивная и динамическая, возратившая человеку статус «меры всех вещей» и вернувшая его в центр мироздания» [Воркачев 2001: 64]. Здесь мы подошли к главному положению всего этого направления, которое служит его отличительной чертой: **язык создан по мере человека, и этот масштаб запечатлен в самой организации языка.** В соответствии с этим положением язык и должен изучаться.

Закономерно поэтому возникновение нового понятия **языковая личность**, в значении которого преломляются философские, социологические и психологические взгляды на общественно значимую совокупность физических и духовных свойств человека, составляющих его качественную определенность. Прежде всего под языковой личностью понимается человек как носитель языка, взятый со стороны его способности к речевой деятельности [Богин 1984; Караулов 1987], т.е. комплекс психофизических свойств индивида, позволяющий ему производить и воспринимать речевые произведения. Под языковой личностью понимается также совокупность особенностей вербального поведения человека, использующего язык как средство общения, – *личность коммуникативная* [Сухих, Зеленская 1997]. И, наконец, под языковой личностью может пониматься закрепленный преимущественно в лексической системе базовый национально-культурный прототип носителя определенного языка, складывающийся на основе мировоззренческих установок, ценностных приоритетов и поведенческих реакций, отраженных в словаре, – *личность словарная*, этносемантическая [Карасик 1994; Воркачев 1997]. Таким образом, личность языковая или коммуникативная, или словарная, в равной мере обладает знаниями об окружающей действительности, закрепленными в языке, т.е. является носителем определенной **языковой картины мира.**

Термин **картина мира** впервые был выдвинут в физике в конце XIX – начале XX века. В аспекте философии и логики этот термин был использован австрийским философом и логиком Людвигом Витгенштейном в «Логико-философском трактате» [Витгенштейн 2001], в антропологию, семиотику и лингвистику был введен немецким языковедом, одним из основоположников европейского неогумбольдтианства Лео Вайсгербером [Вайсгербер 1993]. В современной науке понятие *картина мира* рассматривается двояко: 1) как совокупность объективных знаний об окружающей действительности, состоящая из жизненно важных для человека понятий (концептов); 2) как картина мира, отображенная с помощью специальных (языковых) знаков, несущих информацию об объективной действительности, ее составляют семантические поля слов-концептов, образующих тезаурус как языка в целом, так и тезаурус отдельной языковой личности.

Посредством языка (естественного, его технических видоизменений), а также знаковых систем, не сводимых к языку, осуществляется воспроизводство обыденного – **бытовая картина мира** – и теоретического сознания – **концептуальная, научная картина мира.**

Концептуальную картину мира можно определить как такую картину мира, которая является универсальной для многих народов, живущих в сходных природных, экономических и культурных условиях. Понятие *концептуальная картина мира* исследуется различными науками, каждая из которых рассматривает сущность данного понятия в рамках своих проблем и категорий. Обыденное сознание склонно к отражению, как правило, устоявшихся типичных и к выделению – по контрасту – нетипичных ситуаций повседневной жизни; теоретическое сознание тяготеет к выявлению логических отношений и закономерностей природы, общества, в том числе и закономерностей духовной жизни, равно как и законов познания того и другого. Обыденное и теоретическое сознание не разделены китайской стеной как в духовной жизни индивида, так и в истории развития науки и культуры: ситуация часто стимулирует теоретическое описание и объяснение, а последнее, в свою очередь, видоизменяет осознание круга повседневных отношений, смещает приоритеты оценок, акценты повседневного миропонимания и мироощущения. Поэтому понятие *картина мира* относится к числу фундаментальных, выражающих специфику человека и его бытия, взаимоотношения его с миром, являясь важнейшим условием его существования в мире.

Итак, **в формировании картины мира** принимают участие все стороны психической деятельности человека, начиная с ощущений, восприятий, представлений и заканчивая высшими ее формами – мышлением и самосознанием человека. Человек ощущает мир, созерцает его, постигает, познает, понимает, осмысляет, интерпретирует, отражает и отображает, пребывает в нем, воображает, представляет себе «возможные миры». Опыт человечества в познании мира отражается в пяти формах общественного сознания – в науке, философии, религии, мифологии и искусстве, каждая из которых формирует свою картину мира – научную, философскую (мировоззренческую), религиозную, мифологическую (мифопоэтическую) и образную. Все эти «картины мира» так или иначе отражаются в языке и наряду с необходимыми знаниями человека формируют языковую или бытовую картину мира.

Среди большого разброса мнений о сущности понятия *языковая картина мира* бесспорным остается то, что языковое членение мира отличается у разных народов. Известная монография «Родной язык и формирование духа» (1929) положила начало разработке **концепции национальной языковой картины мира Лео Вайсгербера**, отмечавшего уже тогда, что «отношение человека к окружающему его миру определяется его языковым обучением, вся его интеллектуальная деятельность построена на этом; основой для оценки всей его сознательной деятельности является посему оценка языкового материала, с которым он работает» [Вайсгербер 1993: 445]. Таким образом, воспитать **языковую личность** означало у Л. Вайсгербера раскрыть носителю языка неосознанно действующую в его языке духовную силу – процесс создания духовной модели реального мира средствами немецкого языка и способом, присущим только этому языку. Этим же можно объяснить и

сущность процесса «миросозидания», выраженную Л. Вайсгербером: «Каждый формирует свое интеллектуальное мировоззрение не на основе самостоятельной переработки собственного опыта, а под властью закрепленного в понятиях языка опыта своих языковых предков» [Вайсгербер: 447].

Современная лингвистика доказала, что принципиально язык соотносится с одним и тем же объективным миром, а расхождения в его семантической системе, связанные с системой лексем и грамматических категорий, проистекают из различного опыта людей по освоению одного и того же мира, но не из особенностей самой формальной системы языка, как бы преобразующей объективный мир в языковой в соответствии со своими внутренними законами. Сущность этого процесса можно выразить так: «В процессе познания в связи с активной ролью языка и в силу его специфических особенностей возникает языковая картина мира. Она в целом и в главном совпадает с логическим отражением в сознании людей. Но при этом сохраняются периферийные участки в языковой картине мира, которые остаются за пределами логического отражения, и в качестве словесных образов вещей и лингвистических моделей отношения между ними варьируются от языка к языку в зависимости от специфических особенностей последних. Через вербальные образы и языковые модели происходит дополнительное видение мира; эти модели выступают как побочный источник познания, осмысления реальности и дополняют нашу общую картину знания, корректируют ее» [Брутян 1976: 227-228].

Наглядное объяснение этому находим в «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейна: «Ньютоновская механика приводит описание мира к единой форме. Представим себе белую поверхность, на которой в беспорядке расположены черные пятна. Теперь мы говорим: какую бы картину они ни образовывали, я всегда могу сделать ее описание сколь угодно точным, покрывая эту поверхность достаточно частой сеткой, составленной из квадратных ячеек, и говоря о каждом квадрате, белый он или черный. Таким образом я буду приводить описание поверхности к единой форме. Эта форма произвольна, поскольку я мог бы с таким же успехом применить сетку из треугольных или шестиугольных ячеек. Может получиться, что описание с помощью треугольной сетки было бы проще, то есть мы могли бы точнее описать поверхность с помощью более редкой треугольной сетки, чем с помощью более частой, составленной из квадратных ячеек (или наоборот) и т.д. **Различным сеткам соответствуют различные системы описания мира**» [Витгенштейн 2001: 35-36].

Из этого следует, что каждый народ имеет свои особенности в социальном и трудовом опыте, что находит свое выражение в различиях лексической и грамматической номинации явлений и процессов, в сочетаемости тех или иных значений, в их этимологии (выбор первоначального признака при номинации и образование значения слова) и т.д. «В целом не язык навязывает нам то или иное восприятие действительности, а, напротив, действительность неодинаково отражается в различных языках в силу нетождественных

условий материальной и общественной жизни людей» [Мечковская 1983: 118]. Более того, отсутствие тех или иных материальных объектов в определенном социуме может объяснить и отсутствие соответствующих денотатов в языковом обозначении объектов в том или ином географическом регионе. Значение слова не есть результат особой сетки значений каждого языка, оно связано с реальной действительностью, т.е. с тем же единым миром, бесконечная совокупность свойств которого и отображается в различных значениях отдельных слов или групп слов в разных языках.

Т.В. Булыгина и А.Д. Шмелев выделили несколько лексических сфер, содержащих информацию о русском характере и мировоззрении [Булыгина, Шмелев 1997: 481-494]: 1) слова, соответствующие определенным аспектам универсальных философских концептов, например: *правда – истина, долг – обязанность, свобода – воля, добро – благо*; 2) понятия, специальным образом выделенные в русской языковой картине мира: *судьба, душа, жалость* и др.; 3) уникальные русские концепты: *тоска, удаль*; 4) особую роль для характеристики русской ментальности играют так называемые «мелкие слова» (по выражению Л.В. Щербы), т.е. модальные слова, частицы, междометия: *авось, небось*.

В.В. Воробьев [Воробьев 1997: 101-120] в качестве детерминантных черт русской национальной личности описывает следующие: 1) религиозность; 2) соборность: артельность, общинность; 3) всемирная отзывчивость: доброжелательность, самопожертвование, альтруизм, интернационализм; 4) стремление к высшим формам бытия: доброта, красота, духовность, истина; 5) поляризованность, дух противоречия: соединение положительных и отрицательных начал; 6) широта души, вневременность: удаль, неудержимость, максимализм, невнимание к настоящему.

Помимо названных детерминантных черт, Ю.Н. Караулов [Караулов 1987: 216] включает в состав национальной языковой картины мира прецедентные феномены и прецедентные тексты.

Прецедентные феномены – феномены лингвистической и экстралингвистической природы, хорошо известные всем представителям национально-лингвокультурного сообщества и имеющие сверхличностный характер, актуальные в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане и обращение к которым постоянно возобновляется в речи представителей того или иного национально-лингвокультурного сообщества, например: *а Васька слушает, да ест; да только воз и ныне там; а все-таки она вертится; алые паруса; Баба-Яга; белая ворона; козел отпущения; блоху подковать; блудный сын; Болдинская осень; Вавилонское столпотворение; витязь на распутье; всемирный потоп; выстрел Авроры, вот тебе, бабушка, и Юрьев день*.

Прецедентные тексты – тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональных отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе

данной языковой личности, например: Библия и Евангелия; «Гамлет» У. Шекспира, «Гадкий утенок» Г.Х. Андерсена, «Ревизор» и «Мертвые души» Н.В. Гоголя, «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова; «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова

Помимо национальной языковой картины мира, принято выделять *индивидуальную (авторскую) языковую картину мира* – отображение окружающей действительности в мировосприятии языковой личности, мировидение языковой личности через призму языка. По справедливому замечанию Д.С. Лихачева, «и слово, и его значения, и концепты этих значений существуют не сами по себе в некоей независимой невесомости, а в определенной человеческой «идиосфере». У каждого человека есть свой, индивидуальный культурный опыт, запас знаний и навыков, которыми и определяется богатство значений слова и богатство концептов этих значений, а иногда, впрочем, и их бедность, однозначность. В сущности, у каждого человека есть свой круг ассоциаций, оттенков значения и в связи с этим свои особенности в потенциальных возможностях концепта. Чем меньше культурный опыт человека, тем беднее не только его язык, но и «концептосфера» его словарного запаса, как активного, так и пассивного. Имеет значение не только широкая осведомленность и богатство эмоционального опыта, но и способность быстро извлекать ассоциации из запаса этого опыта и осведомленности. Концепты возникают в сознании человека не только как «намек на возможные значения», «алгебраическое их выражение», но и как отклики на предшествующий языковой опыт человека в целом – поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический и т.п.» [Лихачев 1997: 281-282].

По мнению Г.Д. Гачева, «индивидуум, выросший в атмосфере определенной национальной культуры, одарен ею талантом особого видения явлений бытия – даже в физике, не говоря уж об искусстве и поэзии. Национальная природа и дух питают интеллект и воображение своих детей, снабжают особыми архетипами, оригинальными интуициями, неповторимыми образами, странными ассоциациями. Эвристическая сила национальной ментальности: дар открывать и изобретать особым образом» [Гачев 1995: 13].

Наиболее ярким проявлением индивидуальной картины мира является писательское творчество, «каждое литературное произведение воплощает *индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира*, т.е. частный вариант концептуализации мира. Выражаемые в литературно-художественной форме знания автора о мире представляют собой систему представлений, направленных адресату. В этой системе, наряду с универсальными общечеловеческими знаниями, имеются уникальные, самобытные, порой парадоксальные представления автора. Таким образом, концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, с другой стороны, индивидуальные, порой, уникальные, воображаемые идеи» [Бабенко 2001: 26].

Таким образом, человек живет в условиях социально-психологического *многомирия*, ограниченно-го своеобразием его деятельности, общественных связей, характера личности и т.п. У каждого мира есть специфические речевые сигналы, известные определенному кругу носителей языка. Наряду с интуитивными представлениями о реальных «мирах», выделяют миры, отражающие результаты сознательной познавательной деятельности человека, – *концептуальную картину мира*, обобщенно отражающую на каждом этапе-витке научного знания наши знания о реальном мире, *физическую* картину мира, *химическую* и другие специально ориентированные картины мира. Особое место среди картин мира принадлежит *языковой картине мира*, покрывающей во многом все сферы человеческого знания. Мало того, языковая картина мира оказывается в системе различных картин мира наиболее долговечной, устойчивой, во многом (разумеется, лишь на том или ином конкретном временном срезе) стандартной, ибо «воспроизводимы» именно стандартные *единицы языка*, ставшие *узальными*. В свете современной концепции лингвистической философии язык толкуется как форма существования знаний. Видимо, поэтому изучение языковой картины мира оказалось в последние годы особенно значимым для всех сфер научного знания, и в первую очередь – для философии, для познания *сущего, бытия*.

Из всего вышесказанного следует, что термин *языковая картина мира* требует уточнения и конкретизации: не просто языковая, а *национальная языковая картина мира* как отражение в языке национально-культурных особенностей того или иного национально-лингво-культурного сообщества.

Итак, смена научной парадигмы в лингвистике конца XX века была обусловлена выдвинутым на первый план антропоцентрического принципа в теоретических и прикладных исследованиях всех сторон языковой системы и ознаменовалась формированием нового направления в языкознании – *лингвокультурологии*. Лингвокультурология направлена на исследование того, как многообразные формы бытия культуры различных этносов отражаются и закрепляются в языке. При таком подходе язык понимается одновременно и как продукт культуры, и как ее важнейшая составляющая, и как фактор формирования культурных кодов. Другими словами, язык выступает в качестве одного из фундаментальных оснований существования и функционирования культуры. Антропоцентрическая парадигма переключает интересы исследователя с объекта познания на его субъект, т.е. анализирует человека в языке и язык в человеке, ибо, по словам И.А. Бодуэна де Куртенэ, «язык существует только в индивидуальных мозгах, только в душах, только в психике индивидов или особей, составляющих данное языковое сообщество» [Бодуэн де Куртенэ 1963, 1: 256]. Лингвокультурологическое исследование соответствует общей тенденции современной лингвистики – переходу от лингвистики «внутренней», «имманентной», структурной, к лингвистике «внешней», антропологической, рассматривающей явления языка в тесной связи с человеком, его мышлением, духовно-практической деятельностью.

Язык через значение выходит в мир, значение – это тропинка, которая соединяет язык с внеязыковой реальностью. За языковыми явлениями лежит определенная социокультура. За языковой картиной мира лежит социокультурная картина мира. Чтобы реально пользоваться разговорным языком, надо знать совокупность внеязыковых фактов, то, что лежит за языком. Возрастающий интерес к проблеме «язык – культура» объединяет усилия всех наук о человеке, это та сквозная идея, которая разрушает границы между дисциплинами, изучающими человека, поскольку нельзя изучать человека вне его языка. Язык представляет собой главную форму выражения и существования национальной культуры. Язык выступает как реализованная внутренняя форма выражения культуры, как средство аккумуляции знаний культуры. Более того, напомним слова замечательного лингвиста Анны Вежицкой: «Это иллюзия – думать, что мы достигнем лучшего понимания культур, если отвергнем *сепиоровское фундаментальное прозрение* насчет того, что «лексика – очень чувствительный показатель культуры народа». Напротив того: мы лучше поймем культуры, если будем основываться на этом прозрении и научимся исследовать словарь более глубоко, более строго и в более широкой теоретической перспективе» [Вежицкая 2001: 61].

Главное назначение культуры – быть средством духовного обогащения личности. Человек погружается в «мир культуры», осваивая множество языков, специфичных для материальной и духовной культуры. Национальный характер культуры предполагает взаимодействие языков и культур разных народов, их взаимное обогащение до целостного «фундаментального основания» – мировой культуры, достижения всего человечества. Культура как творение народа является единством национального (специфичного) и общего (интернационального). В свете сказанного следует подчеркнуть, что история словарного состава языка в целом, история лексического гнезда и каждого отдельного слова связаны не только с внешней историей народа, но и с историей его мышления. Язык как непосредственная действительность мысли хранит увлекательную повесть многовековых усилий человека – познать, осмыслить и подчинить окружающую среду, окружающую действительность.

Так мы подходим к пониманию языковой картины мира не как отдельного, удобного для анализа фрагмента лексикона, а как картины в целом, как целостного изображения языком всего того, что существует в нас и вокруг нас. К такому пониманию обязывает сам термин, за которым стоит мысль о способности языка своими собственными средствами представить все сущее как нечто целостное, вмещаемое в единое изобразительное пространство и этим пространством объединяемое.

В качестве конкретного примера применения современных лингвистических исследований в школьной практике предлагаем вниманию читателей конспект урока русского языка «Язык как миропонимание», разработанный студенткой 5 курса национального отделения филологического факультета Стерлитамакского госпединститута Идельбаковой Лилией под руководством доц., к.п.н. Линецкой Л.М.

и доц., к.ф.н. Пятаевой Н.В. Урок по этому конспекту, данный студенткой в декабре 2003 г. на III Международном студенческом фестивале «Учитель русской словесности» в Московском педагогическом госуниверситете, занял I место.

Литература:

1. Афанасьев А.Н. 1995 – Поэтические воззрения славян на природу. М., 1995.
2. Бабенко Л.Г. 2001 – Когнитивная структура текста (модель анализа) // Русский язык на рубеже тысячелетий: В 3 т. Т. 1. Актуальные проблемы лингвистической теории и практики и преподавания русского языка и культуры речи. СПб., 2001. С. 24-35.
3. Бенвенист Э. 2002 – Общая лингвистика. М., 2002.
4. Богин Г.И. 1984 – Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов. Автореферат дис. на соискание уч. звания д.ф.н. Л., 1984.
5. Бодуэн де Куртене И.А. 1963 – Избранные труды по общему языкознанию: В 2-х т. М., 1963.
6. Бок Ф.К. 1999 – Структура общества и структура языка // Зарубежная лингвистика: В 3 ч. Ч. 1. М., 1999. С. 115-129.
7. Брутян Г.А. 1976 – Языковая картина мира и ее роль в познании // Методологические проблемы анализа языка. Ереван, 1976. С. 220-229.
8. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. 1997 – Языковая концептуализация мира: На материале русской грамматики. М., 1997.
9. Буславев Ф.И. 1977 – Историческая этимология. Leipzig, 1977. (Репринтное издание).
10. Буславев Ф.И. 1992 – Преподавание отечественного языка. М., 1992.
11. Вайсгербер Й.Л. 1993 – Родной язык и формирование духа. М., 1993.
12. Вежицкая А. 2001 – Понимание культур через посредство ключевых слов. М., 2001.
13. Витгенштейн Л. 2001 – Логико-философский трактат // <http://www.philosophy.ru/library>
14. Воркачев С.Г. 1997 – Безразличие как этносемантическая характеристика личности: опыт сопоставительной паремииологии // ВЯ. 1997. № 4. С. 115-124.
15. Воркачев С.Г. 2001 – Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. № 1. С. 64-72.
16. Воробьев В.В. 1997 – Лингвокультурология (теория и методы). М., 1997.
17. Гачев Г.Д. 1995 – Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. М., 1995.
18. Гердер И.Г. 1959 – Избранные сочинения. М.-Л., 1959.
19. Гумбольдт В. фон. 1984 – Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
20. Гумбольдт В. фон. 1985 – Язык и философия культуры. М., 1985.
21. Даль В.И. 1995 – Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1995.
22. Кант И. 2001 – Сочинения: В 4 т. Т. 4. Критика способности суждения. М., 2001.
23. Карасик В.И. 1994 – Оценочная мотивировка, статус лица и словарная личность // Филология. Краснодар, 1994. С. 2-7.
24. Караулов Ю.Н. 1987 – Русский язык и языковая личность. М., 1987.
25. Кьеркегор С. 1993 – Страх и трепет. М., 1993.
26. Лихачев Д.С. 1997 – Концептосфера русского языка // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997. С. 280-287.

27. Мечковская Н.Б. 1983 – Язык и общество // Общее языкознание / Под ред. А.Е. Супруна. Минск, 1983.
28. Ницше Ф. 1991 – Утренняя заря (Morgenröthe): Мысли о моральных предрассудках. Свердловск, 1991.
29. Потебня А.А. 1989 – Слово и миф. М., 1989.
30. Потебня А.А. 1990 – Теоретическая поэтика. М., 1990.
31. Потебня А.А. 1993 – Мысль и язык. Киев, 1993.
32. Сухих С.А., Зеленская В.В. 1997 – Репрезентативная сущность личности в коммуникативном аспекте реализаций. Краснодар, 1997.
33. Уорф Б.Л. 1999 – Наука и языкознание: о двух ошибочных воззрениях на речь и мышление, характеризующих систему естественной логики, и о том, как слова и обычаи влияют на мышление // Зарубежная лингвистика: В 3 ч. Ч. 1. М., 1999. С. 92-105.
34. Фейербах Л. 1995 – Избранные философские произведения: В 2 т. М., 1995.
35. Хёйзинга Й. 1997 – Homo Ludens: Статьи по истории культуры. М., 1997.
-

Л.Ш. Идельбакова, Л.М. Линецкая, Н.В. Пятаева

ЯЗЫК КАК СИСТЕМА МИРОПОНИМАНИЯ (УРОК РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ В 10-11 КЛАССАХ)

ЦЕЛИ УРОКА:

I. Образовательные:

1. Дать понятие о картине мира, языковой картине мира, национальной языковой картине мира и новой лингвистической дисциплине — лингвокультурологии.
2. Показать структуру языковой картины мира.
3. Научить анализировать тексты художественной литературы с точки зрения лингвокультурологии.

II. Развивающие:

1. Сформировать умение толковать понятия «картина мира», «языковая картина мира», «лингвокультурология».
2. Сформировать умение определять структуру языковой картины мира.
3. Сформировать умение анализировать тексты художественной литературы с точки зрения лингвокультурологии.

III. Воспитательная:

Воспитать отношение к каждому национальному языку и каждой национальной культуре как явлениям уникальным и представляющим ценность для изучения «духовной жизни народа» (Ф.И. Буслаев).

ОБОРУДОВАНИЕ:

1. Эпиграф: «Язык есть система понимания, то есть, в конце концов, миропонимания; язык и есть само миропонимание» (А.Ф. Лосев).
2. Терминологический словарь по теме урока.
3. Таблица «Внутренняя форма слова».

Урок «Язык как миропонимание» был дан студенткой филологического факультета Стерлитамакского госпединститута Идельбаковой Л.Ш. в декабре 2003 года на III Международном студенческом фестивале «Учитель русской словесности» в Московском педагогическом государственном университете и занял 1 место.

Лариса Марковна Линецкая — кандидат педагогических наук, доцент кафедры методики преподавания русского языка Стерлитамакского государственного педагогического института.

Наталья Вячеславаовна Пятаева — кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания Стерлитамакского государственного педагогического института.

4. Материалы для составления на доске схемы «Структура языковой картины мира».

5. Раздаточный материал: фрагмент текста для анализа.

6. Фотоиллюстрации к анализируемому тексту.

7. Уголок башкирской культуры.

ПЛАН УРОКА:

I. Вступительное слово учителя:

- 1) определение целей и задач урока;
- 2) анализ эпиграфа.

II. Введение понятий по теме урока:

- 1) картина мира,
- 2) языковая картина мира,
- 3) национальная языковая картина мира,
- 4) структура языковой картины мира.

III. Анализ художественного текста с точки зрения лингвокультурологии:

- 1) восприятие текста (зрительно-слуховое);
- 2) анализ текста на лексическом уровне;
- 3) анализ текста на культурологическом уровне.

IV. Подведение итогов урока.

ХОД УРОКА

I. Вступительное слово учителя:

1) Определение целей и задач урока:

— Ребята, я хочу, чтобы вы сегодня на уроке выступили в роли исследователей, в качестве первооткрывателей новой науки. Как мы ее назовем? На этот вопрос мы ответим в конце нашего урока.

2) Анализ эпиграфа:

— А для начала обратимся к словам академика Алексея Федоровича Лосева, известного философа и лингвиста, которые мы взяли эпиграфом к нашему уроку:

«Язык есть система понимания, то есть, в конце концов, миропонимания; язык и есть само миропонимание» (Лосев А.Ф. Вещь и имя // Имя. СПб., 1997. С. 190).

— Как вы понимаете эти слова А.Ф. Лосева о сущности языка?

— ...

II. Введение понятий по теме урока:

— В высказывании академика А.Ф. Лосева вы встретились с термином *миропонимание*. Этот термин можно заменить синонимом *картина мира*, который пришел из физики. Вы его могли использовать

на этих уроках в словосочетании «физическая картина мира». Попробуйте определить, из чего складывается «картина мира» современного человека или, например, ваша картина мира как учеников 10-го (11-го) класса, живущих в XXI веке.

По мере определения терминов на доску вывешиваются карточки с их наглядными обозначениями, постепенно складывающиеся в терминологический словарь по теме урока.

В случае затруднений напомнить ученикам систему дисциплин, изучаемых в школе.

— Итак, мы выяснили, что **картина мира** — это знание человека о мире в целом: знание физических законов, химического состава веществ и материалов, строения Вселенной, географии планеты Земля, истории человеческой цивилизации, истории культуры и т.д. А формирование всех этих знаний и картины мира в целом, как отмечает А.Ф. Лосев, **невозможно без языка**, так как именно язык является носителем социальной памяти народа, именно в языке сосредоточена вся сумма его знаний о мире. Поэтому в современной науке о языке, помимо понятия «картина мира», существует понятие **языковая картина мира**.

— А что, на ваш взгляд, представляет собой «языковая картина мира»? Какое бы вы дали определение этому понятию.

— ...

— **Языковая картина мира** — это не только научные знания, закрепленные в языке, но и особенности культуры данного народа, его психологическое своеобразие, отразившееся в языке. Что увидел народ в данном предмете, как он его назвал, каким символическим значением наделил?

У каждого слова есть признак, положенный в основу образования его имени, который в лингвистике называют **внутренней формой слова**, например:

Земляника названа так потому ..., голубика, так как ..., вишня — ..., смородина —

Очень интересным показателем особенностей языка того или иного народа является наличие в них синонимов для обозначения наиболее важных понятий. Так, у народов севера (чукчи, якуты, буряты) существует до 80 наименований снега (отражены все малейшие оттенки). Как вы думаете, почему? В русском языке таких слов меньше — **метель, пурга, буран, вьюга, снегопад, поземка, пороша, изморозь**. Как это можно объяснить?

— Как вы думаете, у южных народов также будет множество определений снега?

Обратить внимание на то, что имеющиеся слова, обозначающие снег, в таких языках будут заимствованы из языков северных народов.

На доску вывешивается таблица «Внутренняя форма слова».

в русском	искусство	от старославянского искусство «опытность, верность, умение, ловкость»
в немецком	Kunst	«мочь, быть в состоянии, уметь»
в латинском	art	«прикреплять, приделывать, сплачивать, строить»
в греческом	τεχνη	«рождаю»

— А.Ф. Лосев приводит в качестве примера такие слова: русское — **искусство**, немецкое — **Kunst**, латинское — **art**, греческое — **τεχνη**, которые указывают на одно и то же понятие, однако внутренние формы этих слов разные. В чем же между ними разница? Посмотрите на таблицу и скажите, что понимают под искусством названные народы?

— ...

— Так, немецкий язык понимает искусство в смысле творческого напряжения, латинский — в смысле «деланности, сготовленности», греческий язык — в смысле «порожденности», а русский — в смысле опытности, ловкости. Все это — различные словесные обозначения одного и того же понятия в разных национальных картинах мира.

Итак, в структуре языковой картины мира выделяются **концептуальная, национальная и индивидуальная** картины мира.

Концептуальная картина мира или **общечеловеческая картина мира** сближает все существующие языки и культуры, в нее входит всеобщее достояние человечества — накопленные знания и ценности за всю историю существования человека разумного.

На доску постепенно (по деталям) прикрепляется схема «Структура языковой картины мира».

— Как показала нам внутренняя форма, языки могут по-разному отражать мир, это и есть **национальный компонент картины мира**. Особенности **национальной картины мира** определяются различными условиями жизни того или иного народа: географическими, природными, культурными и т.д. Национальное своеобразие и составляет фундамент любой культуры. Национальная картина мира — картина мира какого-то определенного народа, какой-то нации (русская национальная картина мира, английская национальная картина мира, немецкая национальная картина мира).

Какие бы понятия, ключевые слова вы отнесли к русской национальной картине мира, отличающие ее от других национальных культур, подчеркивающие ее своеобразие?

— ...

Береза, самовар, блины, квас, русские народные песни, лапти, валенки, горшок, русский «авось», дорожная тоска, Волга, совесть, правда — кривда, душа, горе, участь, доля.

— Как вы думаете, есть ли что-то общее между национальными картинами мира народов, например, живущих по соседству?

— ...

— Действительно, национальные картины мира имеют общие точки соприкосновения в результате сотрудничества народов, длительное время живущих в тесном соприкосновении: русские и башкиры, англичане и немцы, итальянцы и

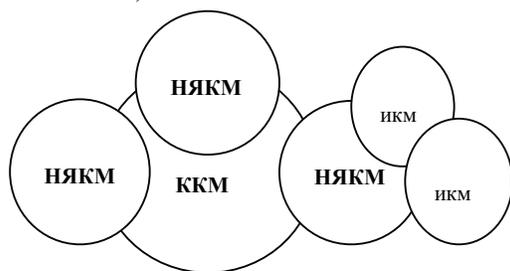
— А как быть с отдельными людьми? Можно ли сказать, что все люди, говорящие на одном языке, имеют абсолютно одинаковые представления о мире, одинаковые картины мира?

— ...

— Действительно, опыт отдельного человека, индивида, его знания о мире составляют **индивидуальную картину мира**, которая зависит от его пси-

хического склада, уровня образования, возраста, от интересов и склонностей.

— Таким образом, соотношение между разными типами картин мира можно показать в виде схемы (схема на доске).



Примечание к схеме:

ККМ — концептуальная картина мира,

НЯКМ — национальная языковая картина мира,

ИКМ — индивидуальная картина мира.

Если взять отдельную личность, то в индивидуальной картине мира будет присутствовать что-то уникальное, особенное для данного человека — *индивидуальная картина мира*, которая включается в структуру *национальной картины мира* и, в свою очередь, содержит основные элементы *концептуальной картины мира*.

III. Анализ художественного текста с точки зрения лингвокультурологии

— Выявить и описать элементы национальных картин мира можно при изучении языка, быта и культуры народа, а также при внимательном чтении текстов художественной литературы. По образному выражению академика Николая Максимовича Шанского, при чтении под «лингвистическим микроскопом».

Мы живем в Башкирии, для некоторых из нас, и в том числе для меня, родными языками являются башкирский и русский языки, и мне бы хотелось немного познакомиться вас с некоторыми особенностями башкирской культуры и башкирской национальной картины мира на основе небольшого отрывка из повести «Детские годы Багрова-внука» известного русского писателя Сергея Тимофеевича Аксакова, который родился в 1791 году в г. Уфе — столице Республики Башкортостан.

На доске вывешены фотоиллюстрации с видами г. Уфы и природы края.

— Имя этого писателя вам знакомо, вы все, наверняка, читали сказку «Аленький цветочек». А нам — жителям Башкирии — это имя особенно дорого, потому что С.Т. Аксаков долгое время жил среди башкир и хорошо знал быт, культуру, обычаи и язык этого народа, что не могло не отразиться в его произведениях.

Раздать тексты ученикам.

— В данном отрывке отражена индивидуальная аксаковская картина мира, включающая элементы башкирской национальной картины мира.

Ребята, обратите внимание на культурные пласты, отраженные в тексте, характерные для башкирского народа (слова их обозначающие выделены жирным шрифтом). Такого типа лексика и фразеология для вас является *экзотизмами-тюркизмами*,

потому что башкирский язык по происхождению является одним из тюркских языков.

— А знакомы ли вам хоть какие-то слова из тюркских языков?

— ...

— Тюркские и славянские народы уже более десяти веков живут в очень близком соседстве, которое не могло не сказаться на языках этих народов. Так, в русский язык очень давно вошли слова из тюркских языков, которые нам, современным носителям русского языка, очень трудно считать заимствованными словами, — так мы с ними сроднились: *арбуз, карандаш* (кара «черный», таш/даш «камень, графит»), *сарай, сундук, сарафан, халат, чай* и др. пришли в русский язык из тюркских языков.

А теперь обратимся к тексту.

Началось длительное устройство нашей *полукочевой жизни*, а главное — устройство особенного приготовления и правильного употребления *кумыса*. Для этого надобно было повидаться с башкирским кантонным старшиной Мавлютом Исеичем (так звали его в глаза, а за глаза — Мавлюткой), который был один из вотчинников, продавших нам Сергиевскую пустошь...

Едва мы успели выпить *чаю*, как перед нашими воротами показалась какая-то странная громада, верхом на лошади. Громада подъехала к забору, весьма свободно сошла с лошади, привязала ее к плетню и ввалилась к нам на двор. Мы сидели на своем крыльце; отец пошел навстречу гостю, протянул ему руку и сказал: «*Саям маликум*, Мавлют Исеич». Я разинул рот от изумления. Передо мной стоял великан необыкновенной толщины: в нем было двенадцать *вершков* роста и двенадцать *пудов* веса, как я после узнал; он был одет в *казакин* и в широчайшие плисовые *шалвары*; на макушке толстой головы чуть держалась вышитая золотом запачканная *тюбетейка*; шея у него не было; голова с подборком плотно лежала на широких плечах; огромная саблицца тащила по земле — и я почувствовал невольный страх...

Мавлютке принесли скамейку, на которой он с трудом уселся; ему подали *чаю*, и он *выпил множество чаяшек*. Дело о приготовлении кумыса для матери, о чем она сама просила, устроилось весьма удобно и легко. *Одна из семи жен* Мавлютки была тут же заочно назначена в эту должность: она всякий день должна была приходиться к нам и приводить с собой кобылу, чтоб, надоив нужное количество молока, заквасить его в нашей посуде, на глазах у моей матери, которая имела непреодолимое отвращение к нечистоте и неопрятности в приготовлении кумыса.

(С.Т. Аксаков)

— Давайте воспользуемся «лингвистическим микроскопом», еще раз обратимся к тексту и попробуем расшифровать информацию, заключенную в выделенных словах. Это и поможет нам чуть-чуть проникнуть в башкирскую картину мира XIX века.

— Как вы можете объяснить значение словосочетания «*полукочевая жизнь*»? На уроках истории вы об этом говорили.

— ...

Башкиры почти до середины XIX века вели полукочевую образ жизни: одна часть семьи, в основном женщины, дети и пожилые люди жили оседло, вели домашнее хозяйство, занимались огородничеством (лошадей, овец, отчасти коров) и в летнее время кочевали по степи в поисках пастбищ.

Понятие башкирской картины мира «полукочевая жизнь» С.Т. Аксаков применил к описанию жизни

помещицкой семьи, которая на лето перебиралась в свое степное имение.

— Знаете ли вы, что такое *кумыс*?

— ...

— *Кумыс* — перебродившее кобылье молоко. *Кумыс* — очень целебный, лечебный напиток.

Обратить внимание на заранее оформленный уголок башкирской культуры (кукла в национальной одежде, накрытый стол с национальным чайным прибором, *кумыс*, чай) и фотоиллюстрации на доске.

— Еще одним национальным напитком в Башкортостане является чай. Вы можете мне возразить, сказав, что чай — исконно русский напиток. Споры об этом ведутся до сих пор. Но родиной чая все же считается Восток.

Проследите по тексту описание того, как пьет чай Мавлют Исеич. С.Т. Аксаков очень хорошо изобразил церемонию чаепития башкир.

Башкиры любили и любят пить чай, который утоляет жажду, поэтому пьют очень много чашек (пиалушек) чая.

— Обратите внимание на то, как приветствует отец героя своего гостя.

— ...

— *Саям маликум* в переводе с башкирского значит «мир вам». А какие еще народы приветствуют друг друга так же?

— ...

— В тексте представлена упрощенная форма этого приветствия, а правильно звучит это так «Эссэ-лэмэгэлэйкум!»

— На каком еще языке вы знаете приветствия? Что они означают?

— ...

— Раскроем внутреннюю форму слов-приветствий, т.е. признак, положенный в основу номинации, наименования слова.

— Что обозначает русское «Здравствуйте»? Что это значит? Слово «здравствуйте» образовано от слова «здоровье», поэтому приветствие в русском языке означает пожелание здоровья.

Итальянец приветствовал бы вас так: Come sta? = «Как стоишь?»

Француз поинтересовался бы: Comment ca va? = «Как это (нечто) идет?» Подобно и немец: Wie geht's? = «Как идет?»

Иудей сказал бы: «Шалом!», что значит «Мир!»

Англичанин (и американец) бы спросил: How do you do? = «Как вы это делаете?», т.е. «Как идут дела?»

Уже в самом акте приветствия люди разных народов выражают свои «символы веры», подчеркивают, что ценно для них в существовании. Для русских — здоровье, целостность, для англичан и американцев — работа, труд, для евреев — мир, для итальянцев — стабильность, статика, вертикальное измерение бытия, для французов и немцев — движение, динамика. Для башкир (и всех тюркоязычных народов) — «Мир вам! Я пришел с миром, без оружия».

— Как зовут башкирского старшину? (Мавлют Исеич)

Что положено в основу имени? Имя Мавлют, или Мәүләт, образовано от названия священного месяца. В этом месяце родился Пророк Мухаммад. На-

пример, в 2003 году этот праздник пришелся на 13-14 мая.

— А какова внутренняя форма славянских (русских) имен?

Вячеслав — большой, более славный; Святослав — святая слава; Ярослав — ярая, яркая слава и т.п.

Очень много имен в современных европейских языках образовано от древнегреческих и латинских слов, например:

Александр значит «мужественный», *Андрей* — храбрый, *Валентин* — сильный, здоровый, *Василий* — царственный, *Виктор* — победитель, *Евгений* — благородный, *Анастасия* — воскресшая, *Галина* — спокойная, безмятежная, *Елена* — сверкающая.

— Ребята, прочитайте описание внешнего вида Мавлюты Исеича. Каким вы представляете себе героя?

Слово «*вершок*» заимствовано из тюркских языков — старинная русская мера длины в 4,4 см; *пуд* — мера веса в 16,38 кг.

— Мавлют Исеич небольшого роста, очень толстый, чтобы это подчеркнуть С.К. Аксаков несколько гиперболически описывает его параметры: 52,8 см высотой и 196 кг весом!

— Во что был одет Мавлют Исеич? Вам знакомы слова, называющие детали его одежды?

Обратите внимание на куклу в национальном наряде.

— *Казакин* — мужское верхнее платье в виде кафтана на крючках.

Шальвары, *шаровары* — широкие плисовые штаны (*плис* — хлопчатобумажный бархат).

Тюбетейка — ермолка, круглая или остроко- нечная шапочка без полей и козырька.

Это элементы летней национальной одежды башкирского народа, которые в настоящее время используются только как сценический национальный костюм, поэтому названные слова представляют собой историзмы.

Еще одна характерная деталь уклада старинной башкирской семьи — многоженство. Чем больше жен было у башкира, тем он был богаче. Это явление тоже осталось в прошлом.

IV. Подведение итогов урока

— Итак, сегодня на уроке мы попытались взглянуть на художественный текст через «лингвистический микроскоп», чтобы познакомиться с башкирской национальной картиной мира. Какие же элементы этой картины мира мы рассмотрели?

— Традиции, обычаи, одежду, напитки, имена.

— Так получилось, что, исследуя значения слов из текста, мы вдруг сумели проникнуть в совершенно незнакомый мир — мир башкирского народа XIX века! В этом помогли нам методы новой науки, о которой я упомянула в начале урока. Давайте же вместе попробуем назвать эту науку.

Как называется наука о духовной культуре народа?

— Культурология.

— В чем воплощается история, обычаи, культура народа?

— В языке.

— Как называется наука о языке?

— Лингвистика.

— Являясь хранителем культуры, язык способствует познанию мира, хранению и передаче информации от поколения к поколению. Таким образом, мы с вами познакомились с новой комплексной научной дисциплиной — лингвокультурологией, исследующей проявления культуры народа, которые отразились и закрепились в языке. Лингвокультурология изучает взаимосвязь и взаимодействие языка и культуры. Основными категориями лингвокультурологии как самостоятельной научной дисциплины являются те новые понятия, которые мы с вами рассмотрели на уроке. На доске у нас постепенно сложился небольшой терминологический словарик, в первой графе которого приведены основные понятия лингвокультурологии, а во второй — обозначения лингвистических явлений, необходимых для лингвокультурологического анализа:

картина мира	
языковая картина мира	
концептуальная (общечеловеческая) картина мира	
национальная языковая картина мира	внутренняя форма слова экзотизмы-тюркизмы
индивидуальная картина мира	
лингвокультурология	

— В заключение хочу привести слова известного русского ученого-лингвиста и педагога XIX века Федора Ивановича Буслаева:

Разумную цель лингвист имеет тогда, когда не ограничиваясь исследованием букв, приставок, окончаний, стремится в изучении языка изучать духовную жизнь самого народа.

Литература:

1. Аксаков С.Т. Избранные произведения. Уфа, 1989.

2. Башкортостан: Энциклопедия / Гл. ред. Р.З. Шакуров. Уфа, 1996.

3. Буслаев Ф.И. Преподавание отечественного языка: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.». М., 1992.

4. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. М., 2001.

5. Глушко Е., Медведев Ю. Словарь имен. Н. Новгород, 1996.

6. Исаев М.И. Словарь этнолингвистических понятий и терминов. М., 2001.

7. Камчатнов А.М., Николина Н.А. Введение в языкознание: Учеб. пособие для филологических факультетов университетов и педагогических вузов. М., 1999.

8. Лосев А.Ф. Имя. СПб., 1997.

9. Народы мира: Историко-этнографический справочник. М., 1988.

10. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. М., 1988.

11. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская АН; Российский фонд культуры. М., 1995.

12. Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология / Под ред. В.П. Нерознака. М., 1997.

13. Современный словарь иностранных слов. М., 1992.

14. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2001.

15. Тихонов А.Н. и др. Словарь русских личных имен. М., 1995.

16. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. СПб., 1996.

17. Шанский Н.М. Художественный текст под лингвистическим микроскопом: Кн. для внеклассного чтения уч-ся 8-10 кл. ср. шк. М., 1986.

18. Шанский Н.М., Боброва Т.А. Этимологический словарь русского языка. М., 1994.

А.А. Алексеев

ОТ ЗАМЫСЛА К ВОПЛОЩЕНИЮ: ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Первый шаг, который следует сделать на пути к действительному постижению романа, — это начать с начала, то есть с появления замысла, и проследить его развитие.

Как утверждает современное литературоведение, истоки этого замысла относятся еще ко времени пребывания Ф.М. Достоевского на каторге. Уже после завершения ссылки, в конце 1859 года он писал брату: «В декабре я начну роман... Не помнишь ли, я тебе говорил про одну исповедь — роман, который я хотел писать после всех, говоря, что еще самому надо пережить... Все сердце мое с кровью положится в этот роман. Я задумал его на каторге, лежа на нарах, в тяжелую минуту грусти и саморазложения (то есть самоанализа – А.А.)»¹.

Прототипом Родиона Раскольникова в какой-то степени явился сам великий писатель. Уже находясь на каторге, Достоевский так же, как и его будущий герой, долго не признавал себя преступником. Правда, в отличие от уголовного преступника Раскольникова, его создатель был преступником политическим. Но в момент написания «Преступления и наказания» великий художник уже не видел какого-либо принципиального отличия уголовника от революционера, поскольку и тут и там в основание будущего счастья кладется чужое несчастье или чужая кровь.

Спустя почти шесть лет после этого первого, еще смутного упоминания Достоевский предлагает в письме редактору журнала М.Н. Каткову приобрести у него новую, еще не законченную повесть объемом 5-6 печатных листов. Для того чтобы редакция знала, о каком произведении идет речь, автор тут же пересказывает свой замысел:

«Это психологический отчет одного преступления.

Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключенный из студентов университета, мешанин по происхождению и живущий в крайней бедности, по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшись некоторым странным “недоконченным” идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решил убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты. Старуха глупа, глуха, больна, жадна, берет жидовские проценты, зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру. “Она никуда не годна”, “для чего она живет?”, “полезна ли она хоть кому-нибудь?” и т.п. Эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить её, обобрать; с тем, чтоб сделать счастливою свою мать, жи-

вущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства — притязаний, грозящих ей гибелью, докончить курс, ехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твердым, неуклонным в исполнении “гуманного долга к человечеству”, чем, уже конечно, “загладится преступление”, если только может назваться преступлением этот поступок над старухой глухой, глупой, злой и больной, которая сама не знает, для чего живет на свете, и которая через месяц, может, сама собой померла бы.

Несмотря на то, что подобные преступления ужасно трудно совершаются — то есть почти всегда до грубости выставляют наружу концы, улики, и проч. и страшно много оставляют на долю случая, который всегда почти выдает виновных, ему — совершенно случайным образом — удаётся совершить свое предприятие и скоро и удачно.

Почти месяц он проводит после того до окончательной катастрофы. Никаких на него подозрений нет и не может быть. Тут-то и разворачивается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он — кончает тем, что *принужден* (выделено самим автором – А.А.) сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединённости с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли своё, убеждение внутреннее даже без сопротивления. Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить своё дело...

В повести моей есть, кроме того, намек на ту мысль, что налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устраивает преступника, чем думают законодатели, отчасти и потому, что он и сам его нравственно требует... Выразить мне это хотелось именно на развитом, на нового поколения человеке, чтоб была ярче и осязательнее видна мысль...

Само собой разумеется, что я пропустил в этом теперешнем изложении идеи моей повести — весь сюжет» (28, 2; 136-138).

Не подлежит сомнению, что Достоевский излагает в этом письме замысел «Преступления и наказания» и что всякий желающий разобраться в романе должен внимательно изучить письмо. Но при этом необходимо помнить, что замысел, изложенный здесь, далеко не идентичен самому произведению. Причина этого скрывается в его углублении и изменении в процессе работы над романом.

Первое существенное отличие предлагавшегося Каткову произведения от известного нам — его жанр. «Преступление и наказание» — роман, в письме же речь идёт о повести. А эти два жанра различаются как объемом (вместо предполагавшихся 5-6 печатных листов было написано в 5 раз больше), так и глубиной проблематики. Повесть обычно сосредоточена на одной, центральной проблеме, роман — многопроблемен. Вследствие этого в романе резко

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 28, кн. 1. С. 351. Далее ссылки на это издание даются прямо в тексте с указанием тома (книги) и страницы.

возрастает количество сюжетных линий и персонажей. Для пересказанного писателем замысла совершенно излишни Мармеладовы (в том числе и Соня), Лизавета, Лужин, Лебезятников, Заметов, Порфирий Петрович и ещё ряд второстепенных персонажей. Нравственная и общественная проблематика «Преступления и наказания» значительно шире и глубже, чем у первоначально рождавшейся повести. На это же указывает и отсутствие в первоначальном плане эпилога, без которого понимание романа невозможно.

В то же время мы видим, что в центре авторского замысла с самого начала стоял образованный молодой человек, представитель поколения, сформировавшегося в период отмены крепостного права и сопровождавших её реформ. Это Родион Раскольников — порождение идеологического и нравственного кризиса русского общества времен кардинальной перестройки социально-экономических отношений, когда ломались старые представления о жизни и мучительно рождались новые. Новая эпоха открывала новые пути самоутверждения, но ответить на вопрос, насколько они нравственны, часто была не в состоянии.

Тот факт, что писатель взял в качестве героя человека образованного, тоже не был случайностью. Во-первых, такой герой скорее сталкивается с новейшими философскими идеями (в данном случае — с наполеонизмом, проникшим из Франции), во-вторых, он обладает развитым самосознанием, и поиск им новых форм жизни выглядит в художественном произведении значительно нагляднее. Великий писатель вообще предпочитал «брать на ведущие роли» людей образованных, хорошо владеющих философскими категориями и умеющих выпукло изложить свою позицию.

Следует отметить, что социально-бытовая характеристика главного героя в последующем не изменилась. Мещанское, то есть разночинное происхождение, и крайняя бедность были сохранены. Автор изменил только причину, по которой герой оставил университет. Если первоначально он был исключен (возможно, по аналогии с Белинским), то в окончательном варианте учебное заведение он бросает сам. Как человек болезненно гордый и мнительный, он не мог вынести того чувства унижения, что возникло у него при сопоставлении своего бедственного материального положения с положением окружающих его там людей.

Поправка эта не столь незначительна, как кажется на первый взгляд. Гипертрофированное самолюбие Раскольникова (его «амбиция», если воспользоваться терминологией Достоевского) — одна из причин преступления. Только такой человек мог поставить себя над человечеством и самозванно принять роль Мессии, то есть Бога. В разговоре с Соней он сам признается, что вполне мог справиться с своей бедностью с помощью домашних уроков и переводов и продолжать учебу. Но такой человек может согласиться лишь на первое место, а если первое не дается, то пусть уж лучше будет последнее: все-таки не как у всех. Место учителя «за медные деньги» пугает его своей обыкновенностью, «пошлостью». А

поскольку самолюбие все же требует первого места, он и ищет, как бы получить «сразу весь капитал».²

В процессе углубления образа Раскольникова в нём происходили и другие изменения. Так, в письме Каткову упоминалось, что преступник определенным образом оправдывает своё преступление тем, что хочет материально помочь себе и родным, чтобы в будущем уже никогда не совершать преступлений. И тогда убийство злой и вредной старухи загладится как бы само собой. Таким образом, в первом варианте произведения речь шла о единичном бытовом преступлении, имевшем весьма слабую философскую подоплеку. Но с углублением образа в рассуждения Раскольникова входит совершенно новый элемент, который В.Я. Кирпотин назвал «идеей Мессии».³ В результате преступление из бытового превратилось в идеологическое и утратило единичный характер (показывается вторая жертва — Лизавета и пророческие сны на каторге).

Как известно, Мессия — это Бог, Спаситель человечества, являющийся в определенный момент в мир, дабы окончательно покарать зло и его представителей и ввести тех, за кем он признает соответствующее достоинство, в царство Божие. Родион Раскольников отказывается ждать Бога и решает принять эту роль на себя. Он считает, что великие представители человечества, к которым он относит и себя, имеют на это право. Дело в том, что по его теории человечество в основном состоит из кишачей и плодящейся человеческой массы. Это — «твари дрожащие», не способные ни к чему, кроме биологической жизни. «Тварями» повелевают немногие гении, «пророки». Именно они придают смысл существованию масс, заставляя их решать поставленные перед ними великие задачи. «Пророки» творят историю и сами становятся ее вехами. «Твари» всегда остаются за кадром. Раскольников не пожелал оставаться с «тварями», несмотря на искреннее желание дать большинству из них «рай», и его теория двух разрядов стала по существу моральным самооправданием, позволяющим выйти в «Наполеоны», в «пророки».⁴

Великих людей Родиона Раскольникова объединяет одна общая черта — убеждение, что цель оправдывает средства («Прав, прав “пророк”, когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-ро-шую батарею и дует в правого и виноватого, не устаивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и — не жалай, потому — не твое это дело!..» (6, 212)). Родион несколько корректирует эту формулу: *благая* цель оправдывает средства. Ему кажется, что такая поправка превращает безнравственное правило предшественников в нравственное. Однако определять, какая же цель является благой, он берется сам, что открывает врата любому самообману. Более того, Достоевский настаивает на том, что высокая цель требует таких же достойных средств, и доказывает

² Смотри разговор Раскольникова с Настасьей — 6; 27.

³ Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова // Кирпотин В.Я. Избранные работы: В 3 т. М., 1978. Т. 3. С. 116-129.

⁴ Раскрытию механизма самообмана Раскольникова посвящена следующая работа: Карякин Ю. Самообман Раскольникова. М., 1976 — или в кн.: Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. М., 1989.

это всем сюжетом. Достигнутый героем результат (каторга, гибель Лизаветы и матери, страдания Сони, Дуни, Разумихина и Миколки-маляра) соответствует его средствам, а вовсе не цели. Вывод из этой ситуации можно сформулировать словами: «Цель, для которой требуются неправые средства, не есть правая цель...». По этой причине главной задачей Ф.М. Достоевского становится не психологический отчет о переживаниях преступника, а разоблачение философского оправдания преступления, борьба с раскольниковской идеологией.

Теперь переместим свое внимание на фабулу. Многие фрагменты ее, намеченные в письме, сохранились и в окончательной редакции. Это и факт убийства старухи-процентщицы, и роль случайностей в успешности затеянного героем «предприятия», и подробности бедственного положения сестры и матери, и факт внутреннего конфликта натуры убийцы с его преступлением. Не была упущена автором и возможность указания на то, что внутренне, бессознательно преступник сам себе требует наказания: «(На каторге – А.А.) он даже рад был работе: измучившись на работе физически, он, по крайней мере, добывал себе несколько часов спокойного сна» (6, 416). Внутренний конфликт убеждений и человеческой природы, говорящей: «Не убивай!», оказывается для героя страшнее материальных тягот.

В то же время, углубляя свою концепцию, великий художник внёс целый ряд изменений и дополнений. Если время действия повести составляло около месяца, то время действия написанного романа с учётом эпилога — около года, а с учетом постоянных упоминаний о том, что произошло в последние полгода перед убийством (полгода назад написана статья Раскольникова), — около полутора лет. В первоначальном варианте убийца должен был пережить за этот месяц тяжелый нравственный кризис, раскаяться и добровольно явиться в полицию. Наказание юридическое почти совпадало с нравственным самонаказанием (несколько запаздывая). Но гениальный провидец души человеческой, усложнив образ убийцы и сделав его убийцей-идеологом, ощутил, что для перерождения подобного человека нужен значительно больший срок. Ставя себя над добром и злом, видя в себе судью человечества, подобный идеологизированный преступник заранее имеет на все оправдывающие его ответы. Поэтому в окончательном варианте романа момент юридического возмездия, наступающего Раскольникова, далеко не совпадает с его самонаказанием. Его явка в полицию является всего лишь уступкой «внутреннему закону» и Соне. Но уже находясь на каторге, «он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенной ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого *промаху* (выделено автором – А.А.), который со всяким мог случиться... И хотя бы судьба послала ему раскаяние — гжучее раскаяние, разбивающее сердце, отгоняющее сон, такое раскаяние, от ужасных мук которого мерещится петля и омут! О, он бы обрадовался ему! Муки и слёзы — ведь это тоже жизнь. Но он не раскаивался в своем преступлении... Вот в чём одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинной». (6, 417)

Убийство по теории, или «по совести», как выражается герой, куда страшнее, чем убийство из бедности, потому что ложная философия поностью оправдывает преступление. Причину своих мучений Раскольников видит только в том, что он оказался велик лишь в теории, но не в практике. Если явится вдруг его идеологический преемник, он передаст ему свою идею и благословит на её осуществление. Преступление Родиона не только в том, что он убил, но прежде всего в том, что он создал философию, оправдывающую убийство. Не случайно болезнь его начинается ещё до совершения им юридического преступления.

Следующее, что понял Достоевский — это то, что возродиться в одиночку Раскольников не сможет, потому что *никогда* не осознает ложности своей философии, если будет искать ошибку чисто рациональным, логическим путем, предполагающим уединение. Это привело к появлению в романе Сони Мармеладовой, которая, находясь в столь же критической ситуации, что и Родион, сделала иной моральный выбор, чем он. Там, где он решил пожертвовать другим человеком, она пожертвовала собой.

Христианская мораль, которой так же как и автор, следует Соня Мармеладова, не мыслит блага, достигаемого ценой чужой жизни, «рая на крови». Она признает лишь одну кровь, положенную в основание счастья — свою собственную.

Раскольников не мог не признать Соню равной себе. Они равны по степени бедности и униженности: главный герой живет в комнате-«гробу», комнате-«шкафу», героиня снимает комнату «от жильцов». Они оба преступают общественную мораль и потому не могут рассчитывать на доброжелательное отношение общества: Раскольников – убийца, Мармеладова — проститутка. Оба они стремятся как-то помочь своим родным. И — самое главное — оба они не смирились с тем трагическим положением, в котором находятся. Но если Родион видит спасение в социальном бунте (сначала убийство богатой старухи и получение образования, а там: «Сломать что надо, раз и навсегда, да и только... Свобода и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!..» (6, 253), то героиня идет другим путём. Вот как характеризует его советский ученый В.Я. Кирпотин: «Самоотверженность Сони носит социально-активный характер. Соня для Раскольникова не только пример несправедливости мира сего, но и пример активной борьбы за спасение погибающих... Инстинктивно, неосознанно, может быть, но очень последовательно придает она первенствующее значение практике, добрым делам, нравственной поддержке, немедленной помощи нуждающимся...».⁵ Путь героини — милосердие, каждодневное деятельное добро, не обещающее быстрого построения рая, но не дающее несчастным погибнуть, а значит, каждый день предоставляющее им еще один шанс. Раскольникову не удалось помочь никому, самоотверженность Сони достигла большего успеха, хотя спасти отца и мачеху ей тоже оказалось не по силам.

⁵ Кирпотин В.Я. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. С. 148, 168.

Оба героя бессознательно чувствуют, что по одиночке им не выстоять, что спастись они могут только вместе. И потому, не желая делить свои муки ни с кем из, казалось бы, самых близких людей (мать, сестра, Разумихин), герой тем не менее исповедуется Соне. Она — единственное существо, которому он может открыться и суд которого может принять (пусть даже и не согласившись с ним вплоть до последних страниц романа). Более того, раз одиночество и отгороженность от окружающих в комнате «шкафу» привели его к преступной идее, значит и возродить его должна не головная, теоретическая любовь ко всему человечеству, а выход (в распахнутые двери) в живую любовь к живому человеку.

Впрочем, взаимоотношения героев далеко не безоблачны. Родион поначалу ужасно боится, что, узнав о его преступлении, Соня станет его презирать или ощущать свое превосходство над ним. С точки зрения теории двух разрядов так и должно случиться. И потому монологи Раскольникова в комнате героини то и дело окрашиваются раздражением и вызовом. Здесь же кроется разгадка его грубого и досадливого отношения к Соне во время каторги. Поскольку Соня находится на свободе и — более того — смогла оставить ремесло проститутки, а Раскольников пребывает в заключении и нуждается в ее помощи и сочувствии, то на роль Мессии тут может претендовать только она, а он годится лишь в «гвари». Амбиция Родиона снова бунтует. И лишь после снов о трихинах и болезни героини, когда он резко ощущает невозможность жизни без нее, рушатся все деления на разряды и представления о том, кто выше и кто ниже. Исчезает само понятие о превосходстве-униженности как единственной модели человеческих взаимоотношений, и только теперь оказывается возможным счастье. И если до явки с повинной герой пытался приобщить Соню к своей идеологии, то в финале он думает: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями?» (6, 422).

Тут следует задержаться на своеобразии изображения Достоевским отказа героя от ложной идеологии. Писатель считал, что одна теория не может быть просто побеждена другой, как более логичной и стройной. В основе понимания мира, — считал он, — лежит не логика, не разум, а вера. Человек сначала эмоционально настраивается на определенное отношение к миру и другим людям, а потом находит или формирует теорию, оправдывающую и растолковывающую это отношение. По этой причине Соня Мармеладова не пытается ниспровергнуть философию Раскольникова простым чтением или цитированием Нового Завета. До тех пор, пока герой не поверит в то, что добро способно бороться со злом, он неминуемо должен приходиться к «наполеонизму», пытаться бороться со злом его же методами, то есть творить зло. Что касается Сони, то она обладает такой верой. Кроме того, она верит в конечную целесообразность мира, в то, что страдания и добро не напрасны, то есть в промысел Божий. Родион же ощущает себя одинокой мыслящей песчинкой в равнодушном и опасном мироздании. И меняет героя не Евангелие само по себе (Достоевский подчеркивает, что за все время каторги Родион ни разу не заговорил

о нем с Соней и ни разу не читал его), а чувство единения с другим человеком, чувство соборности.

Этот момент мировоззрения писателя получил свое воплощение и в полифонизме его романов, то есть в такой форме произведения, когда автор не выражает свою точку зрения непосредственно в виде прямого авторского комментария или посредством введения героя-«рупора». Она рождается из столкновения и взаимодействия многочисленных героев, каждый из которых обладает своим голосом, своим цельным представлением о Боге, о мире, добре и зле, своими прорывами к истине и собственными заблуждениями. Читатель должен самостоятельно сориентироваться в этой разноголосице «идей-страстей» и учитывая результаты их воплощения в жизнь, выйти к авторской позиции.⁶

Такой подход исключал возможность завершения «Преступления и наказания» обширным авторским комментарием или прямолинейным обращением героя в авторскую веру. По этой причине нравственное перерождение Раскольникова происходит следующим образом.

Раскольников на каторге заболевает и, прежде всего, от уязвленной гордости. Во время болезни ему снятся об особой эпидемии, поразившей вдруг человечество. Ее причиной стали особые «трихины», вызывавшие у пораженных не физическое, а душевное заболевание. Заболевшим казалось, что только им ведомо, как надо жить и во что верить. Вполне естественно, что каждый из них пытался научить этому других, но никто не хотел слушать друг друга, а верили только себе. Видя тщетность своих усилий, всякий из них ужасно мучился и страдал, считая, что все вокруг погибает в неправде и лжи. Заболевшие бросали свои ремесла и начинали споры, от которых быстро переходили к междоусобным войнам, причем вчерашние союзники сегодня истребляли уже друг друга. «Все и все погибло. Язва росла и подвигалась дальше и дальше» (6; 420).

Именно эти болезненные сны становятся катализатором духовного перелома. Ведь сам он сродни этим больным: его «самодельная правда» (как называл ее В.С. Соловьев⁷) так же отделила его от человечества и так же представляется ему единственно верной и непогрешимой. А главное, если бы все ее приняли, самоистребление человечества стало бы неизбежно. Всякий считал бы себя наполеоном и был полностью подобен существу, пораженному трихиной.

Но по уже упоминавшейся причине Родион не совершает подобных теоретических выкладок. Он просто ощущает вдруг тягостность и ненормальность такого положения вещей. Рождается внутренняя потребность разорвать заколдованный круг «теории-трихины». Именно после выздоровления героя меняется его отношение к Соне Мармеладовой. При этом автор отмечает следующее: «Он, впрочем, не мог в этот вечер долго и постоянно о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно: он только

⁶ Смотри более подробно в кн.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. Гл. 1.

⁷ Соловьев В.С. Три встречи в память Достоевского // Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990. С. 41.

чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое» (6; 422). Герой прикоснулся к источнику жизни, ощутил свое родство с ним и утратил потребность в искусственных логических конструкциях. Здесь и скрывается тайна перерождения Родиона Раскольникова.

Впрочем, это не означает, что приобщение Родиона к тайнам жизни сразу же подняло его на уровень нравственности, присущий Соне Мармеладовой. Достаточно перечитать завершающие роман строки: «Он (Раскольников – А.А.) даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом... Но тут уж начинается новая история, история *постепенного обновления* человека, история *постепенного перерождения* его, *постепенного* перехода из одного мира в другой...» (выделено мной – А.А.).

Именно через последующее постепенное преобразование подойдет Раскольников к раскаянию в совершенном, и состоится его внутреннее преображение, которого читатели пока что так и не увидели. Гениальный писатель и тончайший психолог раскрыл перед нами всю трудность, постепенность и медленность этого процесса.

Причину этой трудности Ф.М. Достоевский видел в особенностях человеческой природы. Размышляя о соотношении реального человека с христианским идеалом, он однажды сделал в своей тетради запись, которая многое объясняет: «Возлюбить человека *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я (то есть личное начало в человеке – А.А.) препятствует... Между тем после появления Христа, как *идеала человека во плоти*, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того..., чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности... — это как бы уничтожить это Я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это высочайшее счастье...»

Итак, человек стремится на земле к идеалу, *противуположному* его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил *любвью* в жертву своего Я людям или другому существу..., он чувствует страдание и назвал это состояние грехом. Итак, человек непрерывно должен чувствовать страдание, которое уравновешивается райским наслаждением исполнения закона, то есть жертвой. Тут-то и равновесие земное» (20; 172, 175).

Из этой записи следует, что Ф.М. Достоевский воспринял человека как живое противоречие двух начал: личностного («Я») (отсюда любовь к себе) и общественного, соборного (любовь к Богу и людям). Эти начала борются между собой, и то одно из них, то другое берет верх. Именно здесь кроются истоки так называемой двойственности Родиона Раскольникова. В нем то преобладает начало личное, заботящееся лишь о себе и своем (родные) — именно это начало призвана «освятить» теория двух разрядов, то прорывается начало соборное, которое не может

принять «счастья в одиночку» и требует счастья для всех. Совершенно очевидно, что объяснение двойственности героя противоречивостью его теории, характерное для ряда исследований, путает причину со следствием.⁸ Теория лишь оправдывает стремление героя к самовозвышению и самоутверждению якобы высокими моральными целями. На ее достаточную цельность указывает хотя бы то, что все свои благие поступки и порывы Родион совершает *вопреки логике и рассудку*. Когда он пытается спасти пьяную девочку на бульваре или отдает последние деньги Мармеладовым, то поступает бессознательно, под воздействием непосредственного чувства. Сознательно он только раскаивается в этих поступках, поскольку с точки зрения его идеологии единичные акты добра и милосердия не могут спасти и только обманывают несчастных надеждой.

Та же самая идея внутренней двойственности человека лежит в основании и других персонажей романа (за исключением Сони Мармеладовой, своеобразного представителя будущего в настоящем). Запись Достоевского прекрасно объясняет чиновника Мармеладова, в котором низость морального падения сочетается с высокостью сознания собственного греха. Она помогает понять Порфирия Петровича, в котором глубоко осознанная ответственность защитника общества от преступлений сочетается с азартом охотника, «загоняющего зайца» и обладающего некоторыми «наполеоновскими» чертами. Размышления Достоевского о природе человека позволяют проникнуть и в сложный характер Свидригайлова, попеременно творящего то добро, то зло, что в конце концов и приводит его к самоистреблению.

Эта запись помогает понять и образ Лебезятникова. Недалекий Лебезятников поначалу оказывается в одной компании с негодяем Лужиным, в котором безраздельно господствует эгоистическое начало. Причина этого кроется в его стремлении во всех случаях жизни опираться на рассудок, логику, отбрасывая тем самым нравственный Критерий, который опирается на веру. Автор то и дело откровенно смеется над ним. Но когда Лебезятников помогает Соне разрушить гадкий замысел Лужина, то есть совершает единственно верный нравственный выбор, он начинает вызывать сочувствие как у автора, так и у читателя. Великий художник хотел еще раз сказать этим образом, что нравственность, основанная только на разуме, невозможна. Как известно, этот образ был полемически заострен против этики «разумного эгоизма» Н.Г. Чернышевского.

Носителем идеального начала в романе является Соня Мармеладова. Она сочетает в себе высокую нравственность, основанную на христианской вере, и красоту. Ее представления о мире по большому счету истинны, поскольку только ей удастся спасти других. Идеалом писателя и был человек, в котором воедино слиты добро, красота и истина. Этот идеал цельного, высоконравственного, гармоничного человека он противопоставлял как эгоистическому идеалу, где признавалось только личное начало (Лужин),

⁸ См., например: Белов В.С. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. М., 1984. С. 25. В то же время эта книга обладает несомненными достоинствами и заслуживает внимания.

так и идеалу «безличности», где признавалось только массовое, стадное (наиболее яркое изображение такого типа людей он дал в романе «Бесы», но некоторые его черты есть в Лебезятникове до его конфликта с Лужиным). Достоевский видел, что ни нравственность, ни красота, ни истинность убеждений невозможны без органического сочетания личного начала с соборным. И образ Христа в его православном варианте и есть такое гармоничное сочетание перечисленных свойств.

Героиня Достоевского не менее сложна и многогранна, чем Раскольников. Перед нами не просто авторский идеал, но идеал униженный и поруганный, то есть трагический. Соня сама находится на краю гибели, и автор вплоть до эпилога не дает никаких гарантий того, что она не погибнет вместе со спасаемыми ей людьми. Кроме того, она слишком далеко отходит от трафарета непогрешимого героя и бывает порой беспомощна или слишком наивна в своей надежде на силу добра. Вот что пишет о ней автор сразу после скандала со ста рублями: «Соня ... и прежде знала, что её легче погубить, чем кого бы то ни было, а уж обидеть ее всякий мог почти безнаказанно. Но все-таки, до самой этой минуты, ей казалось, что можно как-нибудь избежать беды — осторожно, кротостию, покорностию перед всем и каждым. Разочарование ее было слишком тяжело» (6, 310). Соня Мармеладова — существо живое, развивающееся, взростающее. В ней нет ничего схематичного, если взглянуть на нее непредвзято.

То же самое можно сказать и об её внешнем облике. Несмотря на привлекательность героини, автор значительно чаще говорит не об этом, а подчеркивает её бледность и болезненность, а также сравнивает впечатление, производимое ею, с впечатлением, производимым ребёнком. Отсутствует не просто эстетизация, а уж тем более эротизация внешности героини, но и намерение отождествить физическую красоту с духовной. Достоевский — один из первых художников новейшего времени, воплотивших свой идеал человеческой гармонии и красоты в образе, не соответствующем классическому пониманию прекрасного, восходящему к европейскому Возрождению. Эта красота как бы просвечивает сквозь истощенную лишениями и страданиями телесную оболочку героини. Великий художник продолжил здесь традиции христианского искусства. И как Христос прошел через глумление над ним и распятие, так и Соня Мармеладова должна пройти в романе через поругание и унижение, чтобы явить лик красоты и славы.

Идеологический уровень романа Достоевского органически взаимодействует с уровнем художественным. Говоря об авторской позиции в этом романе, нельзя не сказать и о способах ее выражения в нём.

Одним из важнейших таких способов является прием «двойничества». Суть его в том, что все персонажи романа группируются вокруг Раскольникова. Они не просто сталкиваются с ним сюжетно, а как бы разгадывают его загадку, пытаются найти в нем что-то родственное себе. И, действительно, отдельные стороны личности героя, отражаясь в них, как в зеркалах, в чем-то совпадают с ними. Это соответственно характеризует его: положительно (если мы так же

оцениваем «двойника») или отрицательно (в противном случае).

Обычно выделяется несколько основных «двойников»: Лужин, Свидригайлов, Лебезятников, Соня Мармеладова, Разумихин. С Лужиным Раскольников сближает стремление создать теорию, оправдывающую свою внутреннюю потребность предельного удовлетворения личного начала, своего Я. Родиона бесит родство их теорий, его нравственное чувство оскорблено, и это — авторский приговор его философии! Со Свидригайловым Раскольников роднит потеря веры, приводящая к утрате нравственного критерия. У Свидригайлова она выражена сильнее, и потому он гибнет. Он не может «жить подлецом», но и не быть им тоже не может, что окончательно раскрывает перед ним поединок с Дуней и сон о пятилетней «камелии».

С Соней Родиона объединяет тяга к идеалу и глущее желание помочь униженным и поруганным, спасти их, с Лебезятниковым — отказ от «старой морали», то есть морали, существовавшей до социально-экономического перелома начала шестидесятых годов, и интерес к новейшим идеологическим течениям, объяснявшим мир рационалистически. Что касается Разумихина, то для него характерно искреннее желание благодетельствовать другим и остаться честным в нечестном мире, сочетающееся с неверием в Бога. Разумихин — это Родион Раскольников до «идеи». Оба героя не имеют того непоколебимого нравственного стержня, который присущ Соне, и потому друг Родиона бессилён помочь ему в борьбе с главным злом — его теорией. Он герой частной добродетели, которая может спасти материально, но не может — духовно.

Другой способ выражения авторской позиции в романе — это сюжетная критика. Идеи героев проходят проверку их поступками, а также реакцией на эти поступки окружающих и самих деятелей. Так, мысль Раскольникова, что, убив ростовщицу, он уничтожает только «вошь», паразита и, таким образом, совершает не столько преступление, сколько благодеяние, опровергается рядом обстоятельств. Во-первых, в дополнение к «убийству-благодеянию» он вынужден совершить еще ряд злодеяний (убийство Лизаветы; внутреннее согласие на то, чтобы вместо него был осужден другой человек; вина за сумасшествие и смерть матери и т.п.). Во-вторых, сам герой находится в состоянии особого нервного расстройств, обусловленного бессознательной внутренней потребностью наказания, и почти физически ощущает свою духовную отверженность как преступника от людей. Что касается финала романа, то такие детали, как изменение отношения к Родиону каторжников и исчезновение у Сони безотчетного страха перед ним, выражают положительную авторскую оценку внутренней перемены, происшедшей в его личности.

Судьба каждого из персонажей Достоевского является выражением его отношения к ним. Фиаско Лужина, самоубийство Свидригайлова — несомненное проявление авторского суда. Но не надо понимать этот прием слишком прямолинейно, иначе жизненный путь Сони Мармеладовой был бы усеян розами, а не невзгодами и унижениями, которых требовала евангельская правда жизни.

Еще один способ внесения авторского отношения — эстетическая критика персонажей. Р.Г. Назиров, подробно рассмотревший его в своих исследованиях, отмечает: «Катастрофы его (Достоевского — А.А.) героев кошмарны потому, что они постыдны, унижительны, и герои корчатся от стыда, осознавая эстетическую несостоятельность своих «дерзаний». Достоевский не творит этического суда над героями, а развенчивает их эстетически»⁹ (исследователь имеет в виду отсутствие прямого авторского комментария по вопросам нравственности — А.А.). Не случайно Раскольников так терзается неэстетичностью своего преступления, ядовито именуя себя «эстетической вошью». Именно поэтому подробности этого убийства так непривлекательны. Более того, автор часто дает прямую эстетическую оценку теории и поступков Родиона. Так уже с первых страниц появляются в применении к идее героя эпитеты «соблазнительная» и «безобразная». Именно эстетические, то есть обычно характеризующие внешний облик и форму, категории, а не чисто этические, выявляют нравственное безобразие раскольниковской идеологии. Великий русский писатель был убежден, что безнравственное не может быть красиво, оно безобразно и с эстетической точки зрения.

Завершение Ф.М. Достоевским романа не означало завершения его размышлений над поставленными в произведении проблемами. В его знаменитой речи о Пушкине 1880 года есть строки, вновь заставляющие нас вернуться к центральной идее «Преступления и наказания»: «... представьте, что вы сами возводите здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им наконец мир и покой. И вот представьте себе тоже, что для этого необходимо и неминуемо надо замучить всего только лишь одно человеческое существо, мало того — пусть даже не столь достойное... Согласитесь ли вы быть архитектором такого здания на этом условии? Вот вопрос. И можете ли вы допустить хоть на минуту идею, что люди, для которых вы строили это здание, согласились бы сами принять от вас такое счастье, если в фундаменте его заложено страдание, положим, хоть и ничтожного существа, но безжалостно и несправедливо замученного и, приняв это счастье, остаться навеки счастливыми?» (26; 142).

Именно этот вопрос задает своим произведением Ф.М. Достоевский. И нам искать на него ответ, ибо история уже не раз показала, что, отмахнувшись от него, невозможно рассчитывать ни на звание человека, ни на уважение собственных потомков.

⁹ Назиров Р.Г. Проблема читателя в творческом сознании Достоевского // Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978. С. 227.

ТАЙНЫ ДЕТСКОЙ КНИГИ

С.А. Медведева

В ГОСТЯХ У САМУИЛА ЯКОВЛЕВИЧА МАРШАКА

(Вводный урок по теории драмы на примере пьесы «12 месяцев»)

Самые «сложные» писатели те, которых ученики знают и любят еще до урока. Открыть знакомого незнакомца — сложное, ответственное, но очень интересное занятие. Создавая урок о «самом главном детском писателе Советского Союза» (О. Брик), мы сами увлеклись театральной страничкой его биографии и создали урок-пьесу, который попытались разыграть по законам драмы.

Цели. Объяснить основные понятия драмы; познакомить с личностью и творчеством С.Я. Маршака; развивать творческую активность учащихся; воспитывать любовь к литературе как науке и искусству художественного слова.

Действие первое и единственное (Урок 1). В гостях у Самуила Яковлевича Маршака. Занавес открывается.

Ремарка к уроку (оборудование). На столе учителя стоит большая плетеная корзинка с огромными нарисованными и вырезанными из листа ватмана подснежниками, каждый из которых представляет визуализацию понятия по теории драмы (пьеса, драма, афиша, ремарка, реплика, речь); подснежники заманчиво свисают из корзинки, красиво поблескивая серебристыми лепестками. В корзинке спрятаны два Петрушки из кукольного театра, выход которых ожидается в свое время. На двери классной комнаты висит привлекательная афиша пьесы «Двенадцать месяцев». На доске (используются боковые доски) учителем написаны определения основных понятий драмы, но не указаны сами термины, по центру — тема и план урока, отражающий основные цели занятия. На каждой парте лежит подборка фотографий С.Я. Маршака разных лет, таблицы и памятки, описание которых будет приведено в ходе урока. Учитель заготавливает плакат с изображением великопленного корабля «Самуил Маршак» и видеокассету-мультфильм «Двенадцать месяцев». На партах учеников книги С.Я. Маршака, которые будут представлять живую выставку по творчеству детского писателя.

Картина первая. Знакомство с писателем.

Слово учителя, открывающее урок, настроит учеников на увлекательную творческую работу ума и воображения, поэтому в нем прозвучат и академические интонации, комментирующие план урока, вынесенный на доску:

1. Знакомство с писателем,
2. Театральная страничка,
3. Представление героев,

Светлана Александровна Медведева — зав. кафедрой русского языка и литературы МОУ СОШ № 18 г. Челябинска, аспирантка Челябинского государственного университета.

и интонации, метафорически окрашенные, призывающие к сотрудничеству и сотворчеству с писателем и учителем.

Учитель. Сегодня, ребята, мы побываем в гостях у Самуила Яковлевича Маршака, познакомимся (показываем на первый пункт плана) с этим удивительным человеком и знаменитым писателем и вместе с автором множества детских книжек напишем главу ненаписанной книги о русской литературе, посвященной театру (тему и план записываем в тетрадь по предмету).

Первая учебная ситуация. Портрет писателя.

? **Какие ассоциации возникают у вас при звучании этой фамилии — Мар-шак?** Есть так называемые «говорящие» фамилии, они говорят сами за себя: Молчанов — тот, который молчит; Плюшкин от слова — продолжите! — плюшка; село Неелово — там, где... сидят на диете. А Маршак?

В тетрадках записываем под пунктом плана № 1 ключевые слова, связанные с этой фамилией. Их оказывается немало: марш, шаг, что-то радостное, стремительное, волевое и т.п.

Задание 1 для класса. Корней Чуковский, другой детский писатель, очень точно сумел охарактеризовать своего друга по фамилии. Запишите, какие слова-ключики сумел найти Чуковский?

«В самом звуке этой фамилии, *коротком и резком, как выстрел*, я чувствовал что-то *завоевательное, боевое*».

— Маршак!

Когда мы проходили по улице, у меня было странное чувство, что, если бы сию минуту на него налетел грузовик, грузовик разлетелся бы вдребезги, а Маршак как ни в чем не бывало продолжал бы свой *стремительный* путь — прямо, грудью *вперед, напролом*... Какие бы трудности ни встретились на этом пути, Маршак преодолел бы их все до одной, потому что уже тогда в нем ощущался *силач*». Какие слова вы выписали?

Задание 2 для класса. Рассмотрите таблицу (таблица отмечена синим полукругом для скорости ориентации в раздаточном материале) «Знакомство с личностью и творчеством С.Я. Маршака» (см. Таблица 1).

Таблица 1. Знакомство с жизнью и творчеством Самуила Яковлевича Маршака (1887-1964).

№	Даты	События, факты биографии и литературной деятельности
1.	1887-1898	Родился в Воронеже. Уже в 4 года начал сочинять стихи, а к 11 годам сочинил несколько поэм.
2.	1899-1903	Обучение в лучшей петербургской гимназии.

3.	1912	Путешествие в Англию, учится в политехникуме, слушает лекции в Лондонском университете. Знакомство с английским фольклором и литературой. Занимается переводами на русский язык.
4.	1923-1930-е гг.	В Петрограде начинает работать в Театре юного зрителя. Маршак можно назвать создателем детского театра в России. Выпускает книжки «Сказка о глупом мышонке», «Вот такой рассеянный», «Мистер Твистер», «Кошкин дом» и др.
5.	1943	Пьеса «Двенадцать месяцев» написана во время Великой Отечественной войны.

? О каких чертах характера говорят факты биографии? Что за человек был С.Я. Маршак?
Отмечаем ключевые слова в тетраджах:

- талантливый;
- трудолюбивый;
- образованный;
- всегда в кругу книг и друзей.

Задание 3 для класса. На урок нам удалось получить достоверные фотографии писателя (материалы отмечены зеленым кружочком). Какие черты характера отражают снимки? Уточняются уже названные характеристики.

Делаем **выводы**. Прочитайте по тетради, **какие ассоциации в нашем представлении связаны с Маршаком?** Звучат ключевые слова: марш, шаг, что-то радостное, стремительное, волевое, талантливый, трудолюбивый, образованный, всегда в кругу книг и друзей, коротком и резком, завоевательное, боевое, выстрел, стремительный, вперед, напролом, силач и др.

Вторая учебная ситуация. Соавторы.

? По широким водным просторам нашей Родины ходит пароход «Самуил Маршак». Теперь вы с легкостью можете сказать, **почему пароход с гордостью носит это имя?**

Ответы иногда поражают точностью суждений: пароход такой же стремительный и мощный, как Маршак; Маршак — известный детский писатель, любой человек хотел бы прокатиться на пароходе с таким названием и др.

? Как вы думаете, почему Маршак начал писать для детей и написал столько книжек, что мы смогли организовать целую выставку? Покажите, какие книги вы принесли на урок. Класс представляет собой живую выставку, пестреющую яркими обложками книг. Предположения учащихся венчаются собственным признанием Маршака, по словам которого, его, словно магнитом, притягивала детская поэзия и игра.

Учитель. Если есть книжка, нужно читать, и лучше наизусть. Сыграем в поэтов с С.Я. Маршаком, вместе с ним сочиняя стихи?

Задание: ваша задача — продолжить стихотворение — хором, все вместе, кто узнал.

1. Жил человек рассеянный
...продолжить.....
(На улице Бассейной).
2. Кто стучится в дверь ко мне
С толстой сумкой на ремне,
С цифрой 5 на медной бляшке,
В синей форменной фуражке?
Это.....

3. Дама сдавала в багаж
диван,
.....
4. Вот дом,
который построил Джек.
А это пшеница,
которая в темном чулане хранится
в доме.....

Делаем **выводы**. **Учитель.** Молодцы! Не случайно Маршак говорил: «Ко мне приходят в гости как школьники, а уходят как равные». Маршак мечтал написать книгу о русской литературе. Теперь на равных мы поможем автору создать страничку в главе о театре.

Картина вторая. Театральная страничка.

Третья учебная ситуация. Основные понятия.

Учитель. Начнем главу с основных понятий (обсуждение материала в виде беседы). У вас на партах текст сказки «Двенадцать месяцев».

? Как вы думаете, для чего предназначалась эта сказка?

Учитель. Верно, сказка была предназначена для постановки на сцене. Мы достаем из корзинки с цветными первый подснежник-понятие. *Пьеса* — литературное произведение, предназначенное для постановки на сцене.

? Представьте, что вы в театре. Занавес открывается. Что и кого вы видите на сцене?

В процессе обсуждения выясняется, что на сцене действуют и говорят актеры. Автор скрыт от зрителей, но помогает актерам выбрать правильную интонацию во время исполнения роли своими комментариями. В процессе обсуждения вывешиваем понятия-подснежники:

Драма — один из трех родов литературы, в переводе с греч. «действие».

Речь — главное средство характеристики героев.

Реплика — слова героя.

Ремарка — авторский комментарий.

При работе с понятиями обращаем внимание на орфограммы в словах, активизируя орфографическую зоркость учащихся посредством вопроса:

? Какие орфограммы вы узнали в новых словах?

Учитель. — Как же нам узнать, стоит ли вообще смотреть пьесу?

Ответ: — Нам может подсказать *афиша*.

Переносим афишу на видное место на доску и достаем из корзинки последний подснежник:

Афиша — представление пьесы и действующих лиц.

Четвертая учебная ситуация. Театр Петрушки.

Учитель. Маршак очень любил устное творчество разных народов и сюжет сказки «Двенадцать месяцев» позаимствовал у чешского народа, но сумел передать русские характеры. А когда в Екатеринодаре, на юге нашей страны, Маршаку пришлось организовывать первый детский советский театр, чтобы занять беспризорных детей, которые в отличие от вас не умели читать и писать, Маршаку помогали представить пьесу Петрушка. И к нам на урок при-

шли два молодца из плетеного ларца, одинаковых с лица.

Но, пока по дороге бежали,
Все слова растеряли.

Задание классу. Помогите Петрушкам зазвать в театр-балаган публику и представить пьесу, иначе представление не состоится. Работаем с табличкой — желтым квадратом. Впишите недостающие по смыслу слова (работа в парах) (см. Таблица 2).

Таблица 2. Театр Петрушки.

Зазывание на представление.

*Допишите на месте пропусков подходящие по смыслу слова.

Петрушка-1.

Внимание, внимание!
Благородная публика,
Безо всякого бублика
Приглашаем вас на песнопение,
Замечательное представление.
Будет здесь действие удивительное,
восхитительное на показ —

Петрушка-2.

Как _____ издала указ
Об отмене _____ года
До весеннего прихода.

Петрушка-1.

Как под снежною перинкой
Отыскали _____ корзинку.

Петрушка-2.

А кто, как _____ лается,
В собаку и превращается.

Оба Петрушки.

Получили все по заслуге
Безо всякой на то поуги.

Учитель. Какие слова вписали? Королева, ного, подснежников, собака.

Внимание, внимание,
Начинаем зазывание.

Кто хотел бы попробовать исполнить роль младшего Петрушки-2? Текст афиши читается по ролям учителем и учеником.

Делаем **выводы**. Мы написали одну из самых сложных страниц в книге о театре — страничку, посвященную основным понятиям драмы, но не перепутали ли мы что-нибудь? Подснежники-термины снимаются с доски. На доске остаются только определения понятий.

Задание классу. Впишите термины в табличку понятий (желтый полукруг. См. Таблицу 3). А смелый знаток-цветовод вернет подснежники на свои места.

Таблица 3. Основные понятия драмы как рода литературы

Понятие	Определение
1.	литературное произведение, предназначенное для постановки на сцене театра.
2.	один из трех родов литературы, в переводе с греческого — «действие».
3.	представление пьесы и действующих лиц.
4.	главное средство характеристики героя в драме.
5.	слова героя.
6.	авторский комментарий.

Как показал опыт работы, с заданием учащиеся справляются легко, правильно распределяя термины по определениям.

Учитель. Мы представили пьесу, необходимо охарактеризовать и героев пьесы.

Картина третья. Представление героев.

Представление героев открывает необыкновенные горизонты интерпретации художественного слова. Оказывается, что о героях можно многое рассказать, открывая первые страницы книги, поэтому стоит знакомство с героями начать с первого действия пьесы, предложив учащимся дома дочитать сказку. Чтение между строк увлекает учащихся, активизируя фантазию, открывая пути к творчеству.

Пятая учебная ситуация. Между строк.

Учитель. Внимательно прочитаем афишу.

? Какую информацию о героях мы получаем? На какие группы можете разделить героев? Как вы догадались, что мачеха злая? Какие сказки, известные вам, подсказали это? Почему животные действуют наравне с людьми? и др.

Беседа настраивает на внимательное отношение к слову, смысл которого оказывается многозначным, и позволяет составить первое впечатление о героях.

Дополняет впечатление работа над ремаркой к картине первой первого действия.

? О чем рассказывает ремарка? Какие слова находит автор для характеристики сказочного леса? Какова роль олицетворений в тексте?

Неслучайным оказывается место действия — сказочный лес, который оживает на глазах изумленной публики, и время действия — канун Нового года, когда случаются чудеса. Волшебство подготавливает появление персонажей — волка, ворона, зайца и белок. Работа над речью героев как главным средством характеристики персонажей может быть организована через заполнение граф таблицы в процессе выборочного чтения (см. Таблица 3.).

Таблица 3. Представление героев

Герой	Характер героя	Особенности речи героя	Интонация, ритм
Волк			
Ворон			
Заяц и белки			
Падчерица			
Солдат			

Задание классу. Внимательно прочитаем реплики волка (ворона, белок, падчерицы, солдата) и заполним графы таблицы. Каким представляет себя герой? Какие особенности речи нам помогли определить характер героя? С какой интонацией мы будем произносить слова, чтобы передать характер персонажа?

Для того чтобы избежать пауз при работе над составлением характеристики персонажей, можно использовать памятки в помощь учащимся (см. Таблица 4.).

Таблица 4. NB! Памятка для учащихся

Особенности речи героя	Интонация, ритм речи
Употребление в речи пословиц; употребление в речи загадок; повторы слов;	Размеренный ритм речи;
построение речи как дразнилки;	быстрое, отчетливое произношение,

звукосоподражание (например, «МУ-у-у, му-у-у»); употребление грубой лексики; употребление слов, соответствующих роду деятельности (профессионализмов); употребление в речи считалок и др.	веселость, игривость речи; неторопливость речи; раздраженность в речи; недовольство в речи; уважительная интонация; доброжелательная интонация; приветливая интонация и др.
--	---

Заполнение таблицы ключевыми словами показывает, что у каждого героя свой, строго выдержанный характер, к примеру:

Герой	Характер героя	Особенности речи героя	Интонация, ритм.
Волк	Злой, потому что голодный; грубый.	Звукосоподражания, использование слов грубой лексики.	Сердитая, недовольная интонация.
Ворон	Мудрая птица.	Пословицы, загадки, звукосоподражания.	Размеренная, отчетливая, неторопливая

При работе над образами падчерицы и солдата интересно было бы вернуться к тому факту, что пьеса была создана Маршаком во время Великой Отечественной войны, в 1943 году.

? Почему солдат изображен таким мудрым, добрым и внимательным?

После того как составлено представление о героях, проработаны средства создания образов, желательно посмотреть фрагмент мультфильма «Двенадцать месяцев» с узнаваемыми комментариями учителя. Вопрос перед просмотром:

? Верно ли мы охарактеризовали персонажей и выбрали интонацию для исполнения роли?

Теперь, читая по ролям, учащиеся будут стараться вести себя как настоящие актеры.

Делаем **выводы**.

? А с кем бы ты хотел встретиться в сказочном лесу? Какого бы героя ты хотел сыграть?

Домашнее задание позволит выплеснуть полученный заряд эмоций на бумагу:

? Напиши, кто из героев тебе понравился и почему? Для закрепления знаний по теории – устное задание:

выучи термины.

Шестая учебная ситуация.

Учитель. Как вы думаете, удалось ли нам написать страничку о театре вместе с С.Я. Маршаком? Как сказал бы Маршак, «мы с вами провели настоящий литературный урок, не правда ли, голубчики?»

Оценка. Разыграв урок-пьесу, мы с ребятами получили огромное удовольствие. Знаменитый писатель стал нам ближе, понятнее, а главное, мы были его соавторами, творчески постигая сложные законы волшебного искусства слова.

И.В. Кашникова

ЕСЛИ ТЕМА СФОРМУЛИРОВАНА АФОРИЗМОМ... (ТЕКСТОВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ С АФОРИЗМАМИ)

В последнее время многие темы итоговых сочинений формулируются с помощью афоризмов. Написанное учеником сочинение по теме, сформулированной афоризмом, таким образом, становится показателем всей многолетней совместной работы учителя и ученика по изучению родного языка. Темы-афоризмы появляются не только в заданиях итогового тестирования по русскому языку, но и на вступительных экзаменах по литературе в вузы. По нашим подсчетам, среди тем выпускных сочинений 2002 года было использовано 34 афоризма, которые составляют 11% от всех 304 тем. Причем 25 тем — с указанием широкого круга литературного материала (по одному из произведений русской литературы), формулировки 9 тем имели ограничитель по автору и произведению, например, “Кто ничего не делает, с тем ничего не станется” (Тема житнетворчества в прозе М. Горького).

Темы вступительных сочинений формулируются афоризмами чаще, чем темы выпускных сочинений. Из 346 тем вступительных сочинений в вузах г. Екатеринбурга 63 (18 %) темы были сформулированы афоризмами.

Широкое распространение афоризмов, их легкая запоминаемость и в то же время семантическая сложность требуют проведения особой работы с темами этого вида.

Под афоризмом можно понимать “краткое, выразительное изречение, содержащее обобщение; крылатые фразы”, при широком понимании фразеологии афоризмы составляют одну из частей — фразеология, по определению В.Н. Телия. Уже в этом определении афоризма содержатся его сущностные признаки: 1) экспрессивность, оценочность; 2) краткость, лаконичность; 3) обобщенность содержания, широкая денотативная соотношенность. Стоит отметить также метафоричность афоризма и его привязанность к определенному автору.

К структурным признакам афоризма стоит отнести его “цитатный” характер, который предполагает воспроизводимость компонентного состава этой речевой единицы. Принадлежность конкретному автору является цементирующим началом афористического высказывания. Если мы знаем, что выражение “Свобода состоит в том, чтобы зависеть только от законов” принадлежит Вольтеру, то тем самым данный афоризм приобретает для нас больший авторитет и убедительность.

Структурно афоризм часто строится на основе антитезы разных видов. Многие афоризмы строятся на парадоксе, то есть на соединении несочетаемого,

противоречивого. Например: “Жадный беден всегда” (Петрарка), “Время — честный человек” (Бомарше), “Кто хочет сдвинуть мир, пусть сдвинет себя” (Сократ), “Свобода состоит в том, чтобы зависеть только от законов” (Вольтер), “Несправедливость, допущенная в отношении одного человека, является угрозой всем” (Монтескье) (подчеркнуты слова, имеющие противоположный или несоотносимый смысл - И.К.). В основе многих афоризмов лежит антитеза, в частности такие антонимические пары, как *совершенный — ничтожный, маленькие (люди) — великая (гордость), чтут — презирают, страшен (многим) — (должен) бояться, жить — не (значит) жить, наслаждаются — горюют, образованный — необразованный, живой — мертвый* и т.д.

Афоризм в силу своей парадоксальности действует и на чувства, и на разум школьника. Парадоксальность — одно из основных средств экспрессивности в афоризмах. Утверждение, которое содержится в афоризме, часто бывает алогичным, и чтобы понять его смысл, нужно провести определенную логическую работу. Поэтому упражнения с афоризмами становятся важным этапом работы при подготовке к сочинению.

Семантика афоризма еще более сложна и многослойна, чем его структура. Значение афоризма, как правило, метафорично, обобщенно и потому воспринимается прежде всего подсознанием, а не сознанием ребенка. Необходима особая работа по формированию у школьников навыков осознания семантики афоризма.

Темы-афоризмы обозначают какую-либо ситуацию. Но в отличие от обычных высказываний не дают ее конкретной пространственно-временной характеристики. Так, например, в формулировке темы “*Вся Русь явится в нем!*” (образ России в поэме Н. Гоголя “Мертвые души”) временная характеристика явно не выражена, она скрыта, имплицитна. На нее указывают существительные *Русь* (государство восточных славян 9-14 веков) и *Россия* (современное Гоголю общество 19 века). В формулировке “*Без имени нет человека*” (по пьесе М. Горького “На дне”), хотя и присутствует ограничитель по автору и произведению, на первое место выступает обобщенный афористический смысл — человек, утративший имя, вместе с ним теряет достоинство, честь, иные сущностные качества. В некоторых темах, сформулированных афоризмами, могут встречаться слова из тематической группы *время*, но они тем не менее не конкретизируют в достаточной степени хронотоп ситуации. Например: “*И ты, и я — мы все имели честь мир посетить в минуты роковые...*” (М. Волошин). Слово *минуты* указывает только на непродолжительность некоторого периода. На обобщенность ситуации, скрывающейся за афоризмом, ука-

зывает и глагольная форма времени, которая обычно используется в нем. Это настоящее расширенное время.

Метафоричность афоризмов предполагает способность расшифровать ее. Для этого необходимо переформулировать афоризм, чтобы его общий смысл и, в частности, оценка, которую он содержит, были ясны. Например, тема формулируется так: “Я не могу вообразить себе человека без мысли” (Б. Паскаль). В ней нет явного оценочного суждения, но, переформулировав афоризм, можно обнаружить скрытую оценку: “Если я не могу представить себе такого человека, то, очевидно, либо людей “без мысли” вообще нет, либо умение мыслить является существенным признаком любого человека”. Такая операция позволяет нам по-новому назвать, обозначить ситуацию, описанную афоризмом, глубже понять смысл последнего.

Семантическая и структурная неоднозначность, емкость афоризмов требуют продуманной и планомерной работы. Предлагаемые нами речевые упражнения выполняют несколько задач. Во-первых, они помогают осознать смысл любого предложения, даже не афоризма, через частичный смысловой анализ, выделение компонентов смысла — понятий и суждений, во-вторых, данные упражнения помогают совершенствовать логичность мышления школьников, в-третьих, формируют некоторые текстовые умения. Это такие умения, как определение объема темы сочинения, сформулированной афоризмом, формулирование основной мысли сочинения, логичное и последовательное изложение ее, подведение итога, формулирование вывода. Предлагаемые упражнения направлены на решение следующих задач:

- *формирование и совершенствование умения выделять компоненты смысла (понятия и суждения) в теме-афоризме (упражнения с 1 по 3),*

- *формирование и совершенствование умения выделять общие и отличительные компоненты смысла предложений-афоризмов сходной смысловой структуры и на этой основе формулировать основную мысль (идею) будущего текста (упражнения с 4 по 6),*

- *формирование и совершенствование умения перейти от формулировки темы сочинения (о чем говорится?) к основной мысли текста (что говорится в сочинении?) (упражнения 7-8),*

- *формирование и совершенствование умения и навыка последовательно, логично раскрывать основную мысль определенного суждения (упражнения 9-11),*

- *формирование и совершенствование умения устанавливать причинно-следственные связи в предложении и формулировать вывод (упражнение 12).*

Упражнения и задания по работе с афоризмами могут быть успешно использованы на уроках русского языка в старших классах, а также при подготовке к выпускным и вступительным экзаменам на подготовительных курсах.

Упражнения

1. Какие компоненты смысла (понятия и суждения) содержатся в данной теме, сформулированной в виде афоризма.

А) Тема: Те, кто жадны на похвалу, бедны заслугами (Плутарх).

- Люди, жадные на похвалу.
- Люди, бедные заслугами (то есть те, которые ничего ценного в своей жизни не сделали).
- Великих людей надо хвалить.
- Те, которые ничего ценного в своей жизни не сделали, не хвалят других.

Б) Тема: Предатели предают прежде всего себя самих (Плутарх).

- Предатели — это те, кто предаёт других.
- Честные люди предают своих врагов.
- Предатели — это те, кто предаёт себя.
- Предатели наносят вред сначала себе, а потом другим.

В) Тема: Природа дает достаточно, чтобы удовлетворить естественные потребности человека (Сенека).

- У человека есть естественные жизненные потребности.
- Природа может удовлетворить естественные потребности человека.
- Природа дает человеку все необходимое.
- Человек не может довольствоваться малым.

Г) Тема: Из двух красивей та, которая при нас не открывала рта (Корнель).

- Красивых (женщин) можно сравнивать.
- Женщины любят разговаривать.
- Редкие женщины не любят разговаривать (не открывают рта).
- Более красивой кажется молчаливая женщина.
- Некоторые женщины не умеют говорить.
- Разговорчивые женщины кажутся некрасивыми и непривлекательными.
- Более привлекательной кажется молчаливая женщина.

Д) Тема: Ничто не обходится нам так дешево и не ценится так дорого, как вежливость (Сервантес).

- Есть вещи, которые обходятся дешево.
- За все в жизни надо платить.
- Есть вещи, которые обходятся недешево.
- Есть вещи, которые ценятся дешево.
- Вежливый человек кажется мелочным и жадным.
- Есть вещи, которые ценятся дорого.
- Вежливость ценится дорого.
- Быть вежливым не составляет особого труда.

2. Какие компоненты смысла (понятия и суждения) не содержатся в данной теме, сформулированной в виде афоризма.

А) “Где не погибло слово, там и дело еще не погисло” (А. Герцен).

- Место, где не погисло слово.
- Место, где погисло дело.
- Место, где погисло слово.
- Место, где не погисло дело.

Б) “Для каждой мысли есть только одно выражение, и его нужно найти” (Флобер).

- Мысль может быть выражена.
- Найти выражение для мысли очень трудно.
- Мысль может быть выражена только одним способом.
- Мысль может быть выражена разными способами.

В) “Если у искусства и нет родины, то у художников она есть” (Сен-Санс).

- Искусство препятствует воспитанию патриотизма.

ма.

- b) Художник имеет родину.
- c) Художник не должен уезжать с родины.
- d) Искусство — это то, что принадлежит человечеству.

Г) “Много есть чудес на свете, человек их всех чудней” (Софокл).

- a) Чудеса происходят в реальной жизни.
- b) Человек — самое великое чудо.
- c) Человек — самое совершенное творение природы.

d) Жизнь состоит из чудес.

Д) “Писатель — это все персонажи, которым он дал жизнь” (С. Моэм).

a) Персонажи, созданные писателем, похожи друг на друга.

- b) Писатель дает жизнь своим персонажам.
- c) Писатель — это сумма его творений.
- d) Писатель — это такая же выдумка, как его персонажи.

Е) “Скажи, что ты читаешь, и я скажу, кто ты” (Ш. Блан).

- a) Ты имеешь обыкновение читать.
- b) Я не могу точно определить, кто ты.
- c) Ты должен сказать, какие книги ты читаешь.
- d) Выбор книг для чтения характеризует человека.

Ж) “Ад и рай — это две половинки души” (Омар Хайам).

a) Душа имеет две половинки.
b) Половинки души являются противоположностями.

- c) Ад — это часть души человека.
- d) Рай — это часть души человека.

3. Самостоятельно определите, какие компоненты смысла включают в себя данные афоризмы

1. Как человека можно распознать по обществу, в котором он вращается, так о нем можно судить и по языку, которым он выражается (Свифт).

2. Истинная любовь не может говорить, потому что истинное чувство выражается скорее делом, чем словами (Шекспир).

3. Если люди долго спорят, то это доказывает, что то, о чем они спорят, неясно для них самих (Вольтер).

4. Если ты хочешь понравиться людям, обращайся к чувствам, умей ослепить взгляды, усладить и смягчить слух, привлечь сердце. И пусть тогда разум их попробует сделать тебе что-нибудь во вред (Честерфилд).

5. Те, кто уверяет, что имеет в голове много мыслей, но выразить их не умеет из-за отсутствия красноречия, — не научились понимать самих себя (Монтень).

4. Ответьте на следующие вопросы. Попробуйте составить из ответов основную мысль, идею будущего сочинения.

1. “Единое счастье — работа...” (В. Брюсов).

Что такое работа?

Что такое счастье?

Может ли работа приносить счастье?

Может ли работа быть единственным счастьем человека?

Почему работа может (или не может) приносить счастье?

Почему именно работа может (или не может) быть единственным счастьем человека?

2. “Мыслить — это значит парить в бесконечном” (Лакордер).

Что значит мыслить?

Что значит парить (как об этом можно сказать по-другому)?

Что значит “бесконечное” (как об этом можно сказать

по-другому)?

Можно ли сравнить мысль с перемещением в безграничном пространстве и времени без надежной земной опоры? Почему?

3. “Вечность носит одежду времени” (Ю. Лотман).

Что такое вечность?

Что такое время?

Какие синонимы к слову одежда вы можете назвать?

Как вы понимаете выражение “одежда времени” (как об этом можно сказать по-другому)?

Вечность безгранична, время же, наоборот, ограничено. Можно совместить эти понятия? Почему?

4. “О, нашей мысли обольщение, ты, человеческое Я...” (Ф. Тютчев).

Что такое мысль?

Что такое обольщение?

Как вы понимаете выражение “обольщение мысли” (как об этом можно сказать по-другому)?

Что значит “человеческое Я”?

Можно ли назвать “человеческое Я” обольщением, то есть обманом, соблазном, “пленом” мысли? Почему?

5. “Надо много пережить, чтобы стать человеком” (А. Сент-Экзюпери).

Что такое человек?

Что значит стать человеком?

Что именно должен пережить человек в своей жизни?

Почему “человеком” надо стать, а не родиться?

Почему надо много пережить, чтобы стать “человеком”?

5. Определите общее содержание данных тем сочинений, которые сформулированы в виде афоризма (цитаты).

1. Праздный человек — точно часы без стрелок (Ф. Купер).

Всякий вид работы приятнее, чем покой (Демокрит).

- a) Труд — это самореализация человека.
- b) Работа — это обязанность человека.
- c) Труд отнимает свободу.

2. Если не исправишь зло, оно удвоится (Гюго).

Живут лишь те, кто творит добро (Л.Н. Толстой).

Делай великое, не обещая великого (Пифагор).

- a) Величие добра и зла несомненны.
- b) Со злом надо бороться.
- c) Борьба со злом и утверждение добра — великое предназначение человека.

3. Кто глуп и понял это, тот уже не глуп (Дидро).

Образованность и интеллектуальное развитие — это как раз суть, естественное состояние человека (Д. Лихачев).

Красавице никогда не удастся сделать того, чего добивается умница (Павленко).

- a) Глупость и невежество — пороки человека
- b) Интеллект помогает в борьбе
- c) Ум — главное достояние человека.

4. Уважай себя, если хочешь, чтобы тебя уважали (Джером).

Не делай другому того, чего себе не пожелаешь (Конфуций).

Человек, творящий зло, — враг самому себе, ведь к нему вернется зло его (мудрецы Древней Индии).

Кто для многих страшен, должен многих бояться (Солон).

- a) Добро и зло возвращаются к своему творцу.
- b) В своих поступках надо предвидеть их последствия
- c) Агрессивность — плохое качество

5. Скупость сушит душу (Дюма).

В этом мире богатыми нас делает не то, что мы полу-

чаем, а то, что мы отдаем (Бэкон).

Высшее богатство — отсутствие жадности (Биас).

Скупость дальше от бережливости, чем даже расточительность (Ларошфуко).

- a) Широта натуры — необходимое качество.
- b) Отсутствие скупости делает человека богатым.
- c) Бережливость экономит средства.

6. Найдите афоризм(ы), который(е) не соответствует(ют) общему содержанию данных суждений. (Суждения обозначены большими буквами, они являются основой идеи будущего сочинения).

- A). Дело человека отражает его сущность.
 - a) Важно не звание человека, а его дело (Мозм).
 - b) Безделье — не отдых (Ф. Купер).
 - c) Человек отражается в своих поступках (Дидро).
 - d) Труд есть жизнь человека (Вольтер).
- Б) Вера в свои способности и силы — главная вера человека.

a) Кто хочет сдвинуть мир, тот пусть сдвинет себя (Сократ).

b) Самое страшное неверие — это неверие в себя (Карлейль).

- c) Мелочи действуют на мелких людей (Дизраэли).
- d) Бог в нас самих (Платон).

В). Человек постоянно совершенствуется.

a) Если вы мыслите ясно, вы и писать будете ясно, если ваша мысль ценна, будет ценным и ваше сочинение (Д. Лондон).

b) Ценность идеала в том, что он удаляется по мере приближения к нему (Ганди).

c) Невежество и полужнаительство — это почти болезнь (Д. Лихачев).

d) Человек должен быть умен, прост, справедлив, смел и добр. Только тогда он имеет право носить это высокое звание — Человек (К. Паустовский).

Г). Чувство юмора помогает человеку.

a) Смех — это солнце: оно прогоняет зиму с человеческого лица (Гюго).

b) Жаловаться на неприятную вещь — это удваивать зло; смеяться над ней — это уничтожать его (Конфуций).

c) Человеческой природе свойственно обвинять кого угодно, только не себя (Карнеги).

d) Человек отличается от всех других созданий способностью смеяться (Аддисон).

Д). Взаимопонимание между людьми важнее всего.

a) Друг — это одна душа, живущая в двух телах (Аристотель).

b) Способность краснеть — самое характерное и самое человеческое из всех человеческих свойств (Моруа).

c) Слово, идущее от сердца, проникает в сердце (Низами).

d) Умение прощать — свойство сильных. Слабые никогда не прощают (Хэзлит).

7. Самостоятельно определите общее содержание данных афоризмов. Найдите лишний афоризм.

A)- ?

a) Чем проще человек выражается, тем легче его понимают (Ривароль).

b) Хочешь быть умным, научись разумно спрашивать, внимательно слушать, спокойно отвечать и переставать говорить, когда нечего больше сказать (Торо).

c) Хорошо говорить — значит просто хорошо думать вслух (Ренан).

d) Только глупцы и покойники никогда не меняют своих мнений (Т. Манн).

Б)-?

a) Полезно слушать слова других. (Г. Грин)

b) Хочешь уважения — не начинай с оскорбления

(Грасиан).

c) Тот, кто применяет свою силу, доказывает свою слабость (Тагор).

d) Мы любим того, о ком заботимся (Сент-Экзюпери).

В)- ?

a) Если хочешь, чтобы тебя ценили по заслугам, сам цени других людей. (Ронсар)

b) К родителям относись так, как ты желал бы, чтобы твои собственные дети относились к тебе (Пифагор).

c) Умей прощать, и мощь твоя умножится (Стивенсон).

d) От наших родителей мы получили величайший дар — жизнь. Они скормили и взрастили нас, не жалея ни сил, ни любви. И теперь, когда они стары и больны, наш долг — вылечить и выводить их (Ривароль).

Г) - ?

a) Истинное назначение человека — жить, а не существовать (Д. Лондон).

b) Единожды солгавши, кто тебе поверит? (К. Прутков).

c) Время — драгоценный подарок, данный нам, чтобы в нем стать умнее, лучше, зрелее и совершеннее (Т. Манн).

d) Жизнь — не те дни, что прошли, а те, что запомнились (Павленко).

Д) - ?

a) Книги обладают способностью бессмертия. Они самые долговечные плоды человеческой деятельности (Смайлс).

b) Верный способ судить о характере и уме человека по выбору им книг и друзей (Гельвеций).

c) Доброта — это то, что может услышать глухой и увидеть слепой (М. Твен).

d) Книги — корабли мысли, странствующие по волнам времени и бережно несущие свой драгоценный груз от поколения к поколению (Бэкон).

Е) - ?

a) Кто привык к труду, тому труд облегчен (Гельвеций).

b) Труд — это единственный титул истинного благородства (Роллан).

c) Книги на злобу дня умирают вместе со злободневностью (Вольтер).

d) От всякого труда есть прибыль, а от пустословия только ущерб (Притчи Соломона).

8. Какая основная мысль (обозначена маленькой буквой) соответствует теме сочинения, сформулированной афоризмом.

A). Тема: Где любовь да совет, там и горя нет (русская пословица).

a) Любовь — высшее проявление человеческого духа.

b) Гуманное отношение друг к другу, взаимопонимание являются основой жизни и деятельности людей.

c) Прежде чем делать что-нибудь, надо обязательно посоветоваться с другими.

d) В настоящий момент в жизни людей бывает много горя и невзгод.

Б). Тема: “История предков всегда любопытна для того, кто достоин иметь отечество” (Н.М. Карамзин)

a) Патриотизм, любовь к своей родине — истинное отличие настоящего человека.

b) Изучать историю необходимо, чтобы стать образованным человеком.

c) История своего народа очень интересна и поучительна, для молодого человека в особенности.

d) Истинный патриот, человек, любящий свое отечество, не может не проявлять интерес к истории своей

родины.

В). Тема: “Идеал — это путеводная звезда. Без нее нет твердого направления” (Л.Н. Толстой).

а) В жизни каждого человека есть определенное направление, которое он сам выбирает и которого придерживается всю свою жизнь.

б) Звезды влекут нас своим загадочным светом.

с) Стремление к идеалу, чему-то недостижимому, но зовущему нас, ведет людей к цели на протяжении всей их жизни.

д) Люди стремятся ввысь, к звездам, и это становится их смыслом жизни.

Г). Тема: “Стараясь о счастье других, мы находим свое собственное” (Платон).

а) Только делая добро людям, заботясь о них, можно обрести и собственное счастье.

б) Целью жизни каждого человека является его собственное счастье.

с) Человек должен, не думая о себе, отдавать все свои силы на благо других людей.

д) Счастье каждый понимает по-своему, поэтому невозможно точно узнать, как его можно найти.

Д). Тема: “Кто себе друзей не ищет, самому себе он враг” (Ш. Руставели).

а) Друзья всегда помогают, поэтому нужно иметь много друзей, чтобы не быть беззащитным и неуверенным в завтрашнем дне.

б) Найти настоящего друга очень непросто, некоторые люди посвящают этому всю свою жизнь.

с) Невозможно прожить без друзей, ведь человек проявляет себя только в общении с другими людьми, не имея друзей — это значит не реализовать себя в жизни.

д) Многие люди не знают, как надо по-настоящему правильно прожить свою жизнь, поэтому они становятся как бы врагами самому себе.

9. Постройте логическую цепочку, расположив варианты ответов (обозначены цифрами) в последовательности, соединив их словами хотя, если, то, но, и, а, так как, поэтому, потому что и т.п. Выберите варианты ответов (обозначены маленькими буквами).

А). Война будет продолжаться до тех пор, пока вопрос о ней будет решаться не теми, кто умирает на полях сражений (А Барбюс).

1. Войны развязываются теми, кому они кажутся игрой, развлечением.

2. Только воины, проливающие кровь в бою, осознают цену жизни, мирного труда.

3. Только тот, кто знает все тяготы войны, сможет остановить войну.

4. Люди, развязывающие войны, не видят крови и страданий тех, кто гибнет на полях сражений.

а) 1, потому что 4, но 2, и 3

б) 2, но 3, а 4, так как 1

с) 3, и 2, поэтому 1, но 4

Б). Есть два основополагающие закона: один общий, другой частный. Согласно общему, каждый может, если постарается, добиться того, чего хочет. Согласно же частному, каждый человек в отдельности является исключением из закона общего (Батлер).

1. Лишь некоторые люди не используют данных природой возможностей.

2. Некоторые люди не могут самореализоваться и выполнить свое предназначение.

3. Все мы можем добиться в жизни того, чего хотим.

4. Природа дала нам равные возможности.

5. Все мы имеем равные, вполне оптимистические возможности в жизни.

а) 2, и 1, но 5, поэтому 3, так как 4.

б) 5, и 3, так как 4, но 1, поэтому 2.

с) 4, поэтому 5, и 3, но 2, так как 2.

В). Человек ясно выражается, когда им владеет мысль, но еще яснее, когда он владеет мыслью (В. Белинский).

1. Человек знает, о чем говорит.

2. Он не может быть косноязычным.

3. Важно не только увлечься какой-либо идеей, но и разобраться в ее сущности.

4. Кто-то увлечен определенной идеей.

5. Кто-то может стать прекрасным оратором.

а) 5, так как 4, и 3, но 1, и 2.

б) 3, поэтому 1, и 2, но если 4, то 5.

с) 1, поэтому 2, но 3, если 4, то 5.

Г). Разум дан человеку для того, чтобы он разумно жил, а не для того, чтобы он видел, как неразумно он живет (В. Белинский).

1. Разум, интеллект должен помочь человеку поступать в соответствии с нравственными нормами.

2. Многие люди знают, что поступают плохо.

3. Многие люди не стараются изменить положение дел.

4. Люди разумные не всегда должным образом могут контролировать свое поведение и деятельность.

а) 4, но 1, поэтому 2, и 3.

б) 2, но 3, а 1, поэтому 4.

с) 4, но 2, и 3, но 1.

Д). Гораздо легче найти ошибку, нежели истину. Ошибка лежит на поверхности, и ее замечаешь сразу, а истина скрыта в глубине, и не всякий может отыскать ее (Гете).

1. Ошибки довольно часто встречаются в нашей жизни.

2. Ошибка не прячется в глубине.

3. Поиски истины — дело тяжелое.

4. Истина никогда не лежит на поверхности.

5. Ошибку легко не заметить.

а) 1, но 5, так как 2, а 3, потому что 4.

б) 1, и 5, но 1, поэтому 3, так как 4.

с) 4, а 1, и 2, поэтому 3, а 5.

Е). Все, что неожиданно изменяет нашу жизнь, — не случайность. Оно в нас самих и ждет лишь внешнего повода для выражения действием (А. Грин).

1. Наша жизнь отражена в нас самих.

2. Только мы сами вносим изменения в свою жизнь, иногда не осознавая этого.

3. Нам может показаться, что нашу жизнь меняют обстоятельства.

4. Нашу жизнь меняют не обстоятельства, а мы сами.

а) 2, хотя 3, и 1, поэтому 4.

б) 1, и 2, поэтому 3, хотя 4.

с) 3, но 1, и 2, поэтому 4.

Ж). Я все больше утверждаюсь в мысли о том, что наше счастье зависит куда более от того, как мы встречаем события нашей жизни, чем от природы самих событий (А. Гумбольдт).

1. В правильном отношении к внешним событиям заложено счастье человека.

2. Необходимо по-разному относиться к одним и тем же событиям.

3. В некоторых ситуациях проливной дождь — это благо, а когда-то он становится причиной стихийного бедствия.

4. Надо уметь правильно оценивать обстоятельства нашей жизни.

а) 2, потому что 4, и 1, а 3.

б) 2, ведь 3, поэтому 4, так как 1.

с) 3, и 4, хотя 1, и 2.

10. Продолжите логическую цепочку, добавив слова: следовательно, значит. Выберите один из указанных вариантов (обозначены маленькими буквами).

А). Различие между упорством и упрямством состоит в том, что первое имеет своим источником сильное желание, а второе, наоборот, сильное нежелание (Бичер), следовательно:

- а) Сильные чувства бывают похожи на свою противоположность.
- б) Упорство — это положительное качество, а упрямство — нет.
- в) Упорство и упрямство — вещи абсолютно противоположные.
- г) Желание и нежелание человека трудно различить, так как упорство и упрямство тоже очень похожи друг на друга.

Б). Я понял, что успех должен измеряться не столько положением, которого человек достиг в своей жизни, сколько теми препятствиями, которые ему пришлось преодолеть на пути к успеху (Вашингтон), значит:

- а) Важнее научиться преодолевать препятствия, чем достигать высокого положения в обществе.
- б) Чем больше человек преодолел препятствий, тем богаче он становится.
- в) Положение человека в обществе ни о чем не говорит.
- г) Оценивать человека нужно не только по его положению в обществе, но и по умению справляться с трудностями.

В). Всякий человек, превосходящий других по интеллекту и нравственным качествам, помимо своей воли отвечает за других (Ж. Верн), следовательно:

- а) Превосходить других по интеллекту и нравственным качествам не нужно, ведь это налагает дополнительную ответственность.
- б) Лидерами с повышенным чувством личной ответственности за все происходящее становятся те, кто превосходит других по интеллекту и нравственным качествам.
- в) Человек теряет свою волю и свободу, если он умнее и развитее других.

Г). Слушать — это вежливость, которую умный человек часто оказывает глупцу, но на которую этот последний никогда не отвечает тем же (А. Декурсель), значит:

- а) Глупый человек никогда с вежливостью не выслушивает умного.
- б) Умный человек всегда вынужден выслушивать глупца.
- в) Слушать других — это значит терять свое время зря, как того требуют правила приличия.
- г) Глупые люди способны только говорить, но не слушать.

Д). Как бы ни гордились люди величию своих деяний, последние часто бывают следствием не великих замыслов, а простой случайности (Ларошфуко), следовательно:

- а) Если ты совершил что-то великое, то гордиться особо-то нечем.
- б) Все великие деяния бывают делом случая, заслуг самого человека в этом нет.
- в) Иногда неожиданное стечение обстоятельств помогает человеку совершить что-то грандиозное.
- г) Великие замыслы всегда остаются неосуществленными.

Е). Глупец тот, кто бросает дело на половине дороги и смотрит, разинув рот, со стороны, что из всего этого выйдет (Шиллер), следовательно:

- а) Умные люди никогда не бросают дело на половине.
- б) Со стороны на происходящее смотрят только глупые люди.

с) Если дело брошено на половине дороги, то на него можно только смотреть со стороны.

д) Брошенное на половине дороги дело всегда вызывает чувство растерянности.

Ж). Учителя, которым мы обязаны воспитанием, почтеннее, чем родители: одни дарят нам только жизнь, другие — хорошую жизнь (Аристотель), следовательно:

- а) Родители никогда не могут подарить ребенку хорошую жизнь.
- б) Те, кто учит нас добру, делают нашу жизнь богаче и лучше.
- в) Все учителя дарят людям хорошую жизнь.
- г) Учителей всегда надо почитать больше, чем родителей.

З). Кто рассчитывает обеспечить себе здоровье, пребывая в лени, поступает так же глупо, как и человек, думающий молчанием усовершенствовать свой голос (Плутарх), значит:

- а) Молчанием нельзя усовершенствовать свой голос.
- б) Нельзя рассчитывать на то, что здоровье можно улучшить.
- в) Ленивые и молчаливые люди не могут сделать в жизни ничего хорошего.
- г) Трудолюбивые люди, как правило, не отличаются отменным здоровьем.

И). Людей охватила такая страсть к наживе, что, по видимому, они больше находятся под властью своего имущества, чем сами владеют им (Плиний Младший), следовательно:

- а) Желание быть богаче — это чувство унижающее человека.
- б) Страсть к наживе делает людей рабами вещей, а не наоборот.
- в) Если у тебя много вещей, то ты невольно начинаешь им служить.

К). Политика — искусство создавать факты, шутя подчинять себе события и людей. Выгода — ее цель, интриги — средство... Повредить ей может только порядочность (Бомарше), значит:

- а) Чтобы сделать политику хорошим делом, надо ему вредить.
- б) Если один человек подчиняет себе другого, то этот первый становится политиком.
- в) Порядочность может превратить грязное политиканство в благое дело.

11. Продолжите афоризм, добавив сначала слово «потому что», а затем — «поэтому». Чем отличаются оба варианта?

1. Милостыня развращает подающего и берущего и сверх того не достигает цели (Достоевский).

Потому что...

Поэтому...

2. Человек по-настоящему мыслящий, из своих ошибок черпает не меньше познания, чем из своих успехов (Дьюи).

Потому что...

Поэтому...

3. Характер человека никогда не раскрывается так ярко, как тогда, когда он пытается описать характер другого человека (Золя).

Потому что...

Поэтому...

4. Парадокс воспитания состоит в том, что хорошо поддаются воспитанию как раз те, которые не нуждаются в воспитании (Ф. Искандер).

Потому что...

Поэтому...

12. Определите, что из этого следует? Выберите один из вариантов ответа.

А). Не следует говорить всей правды, но следует говорить только правду (Ренар).

- а) Следует говорить часть правды.
- б) Следует говорить то, что хочется.
- в) Не следует говорить неправду.

Б). Герой — это самая короткая профессия на свете (Роджерс)

- а) Самая длинная профессия — не герой.
- б) Героизм не есть профессия.
- в) Время героя скоротечно.

В). Все забавно, пока это касается другого (Роджерс).

- а) Все грустно, если это касается нас.
- б) Все забавно, если это касается не нас.
- в) Не все забавно, если это касается нас.

Г). Мир питается крупичками истины и большим количеством лжи (Роллан).

- а) Мир не питается правдой.
- б) Неправда — основная духовная пища человечества.
- в) Ложь есть самая необходимая пища человечества.

Д). Не беда появиться на свет в утином гнезде, если выплывешь из лебединого гнезда (Андерсен).

- а) Появиться на свет в чужом гнезде — завидная доля.
- б) Если ты лебедь, то тебе нужно появиться на свет в утином гнезде.
- в) Если ты появился на свет в чужом гнезде, то ты лебедь.
- г) Не важно, где ты находишься, важно, кто ты есть.

Е). Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда (А. Ахматова).

- а) Стихи появляются, если автор описывает мерзости жизни.
- б) Если поэзия рождается из темных сторон, то это заслуживает уважения.
- в) Поэзия часто находит свои основы в обыденной жизни простых людей.

Ж). Где любят нас, лишь там очаг родимый (Байрон).

- а) Наш родной очаг находится только там, где мы

встречаем искреннюю любовь.

- б) Наш родной дом всюду, где нас любят.
- в) Любят нас только в нашем родном доме.

З). Клевета равнодушна к ничтожествам (О. де Бальзак).

- а) Клевета никогда не коснется людей, не отмеченных никаким талантом.
- б) Ложная молва любит талантливых людей.
- в) Ничтожества всегда купаются в славе.

И). Любовь — удивительный фальшивомонетчик, постоянно превращающий не только медяки в золото, но нередко и золото в медяки (О. де Бальзак).

- а) Любовь всегда искажает сущность людей и явлений.
- б) Если любят, то не видят реальной сущности людей и явлений.
- в) Любовь обесценивает то, что является дорогим и желанным.
- г) Любовь — вредное чувство, так как оно искажает объективную реальность.

К). Если не верить в самого себя, нельзя быть гением (О. де Бальзак.).

- а) Гением может быть только тот, кто верит в самого себя.
- б) Если поверишь в себя, обязательно станешь гением.
- в) Если не поверишь в себя, то станешь идиотом.

Ключи к упражнениям-тестам.

1.	A ab	Б acd	В abc	Г abd	Д acdfgh
2.	A bc	Б bd	В ac	Г cd	Д ad
	Е ab	Ж b			
5.	1a	2c	3 c	4a	5b
6.	A b	Б c	В b	Г c	Д b
7.	A d	Б c	В c	Г b	Д c Е c
8.	A b	Б d	В c	Г a	Д c
9.	A a	Б c	В a	Г c	Д a
	Е c	Ж b			
10.	A b	Бd	Вb	Гa	Дc
	Е a	Ж b	За	Иb	Кc
12.	A c	Б b	В c	Г a	Д d
	Е c	Ж c	З ab	И b	К a

ИДЕТ УРОК

Т.Е. Бородина

«БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ...»

(По рассказам А. Платонова «По небу полуночи...» и «Мусорный ветер»)

Интерес, выказываемый сегодня к творчеству А. Платонова, его социально-нравственным исканиям, вызван духовным состоянием современного общества.

Проза Платонова проникнута страстным, глубоко сокровенным поиском «смысла отдельного и общего человеческого существования». Его произведения помогают глубже понять, постичь самого себя, а значит, и окружающих. А ведь это то, к чему стремится в жизни каждый. Вот почему многим старшеклассникам интересен этот необычный человек. Писатель, поэт, литературный критик, «рабочий-философ», инженер-конструктор и изобретатель, он говорит с ними о самом главном: «немом горе Вселенной», «о душе мира», о том, что значит *быть человеком*.

Урок на тему «Быть человеком...» по рассказам Платонова «По небу полуночи...» и «Мусорный ветер» целесообразно начать с обсуждения двух высказываний А. Платонова:

1) «Я *человеком* только *хочу быть*. Для вас быть человеком привычка, для меня редкость и праздник». («Голубая глубина»)

2) «Он с малолетства *полный человек*, а у него еще все впереди». («Корова»)

Обращение к этим цитатам придаст уроку проблемный характер, смотивирует учащихся на активную познавательную деятельность.

— Как вы понимаете эти слова Платонова?

— Что значит «быть человеком»?

— Почему одни с малолетства «полные» люди, а другие за всю жизнь так и не «вырабатываются» в истинных людей? Ответы одиннадцатиклассников обычно отличаются глубиной и искренностью:

— Быть человеком — значит обладать сердцем и умом...

— Быть живым, думать, развиваться...

— Быть творцом, создателем, «окультуривать» этот мир...

— Проявлять человечность...

— Испытывать чувства, эмоции...

— Быть свободным...

— Уметь делать выбор...

— Отвечать за свои поступки...

Уместно записать ответы детей на доске, приняв их за рабочие гипотезы, и вместе с детьми сформулировать основной вопрос (и задачу) урока:

Что значит для Платонова «быть человеком»?

Рассказы, предлагаемые вниманию учащихся, не включены в школьную программу, но именно в них наиболее ярко освещена исследуемая проблема.

Рассказ А. Платонова «По небу полуночи» был написан в 1938 г. и в том же году напечатан в журнале «Индустрия социализма». В истории этот год отмечен началом второй мировой войны. И война неминуемо отразилась на творчестве Платонова. Главные темы этого периода — жизнь и смерть — осмыслиются писателем на кровавом, жестоком до непереносимости материале.

Рассказ «По небу полуночи» имеет антифашистскую направленность и повествует о немецком летчике Эрихе Зуммере, перешедшем на сторону Испанской республики, вопреки воинской принадлежности к идеологии фашизма. В этом повторном решении состоит сюжет рассказа, оно же является и его кульминацией. Эрих «в небе полуночи» разворачивает свой истребитель против немецких машин, предварительно застрелив штурмана Фридриха Кенига.

Именно с этой сцены целесообразно начать анализ рассказа.

Глядя на Кенига, который «не нуждается ни в свободе, ни в душе», Зуммер решается на убийство. «Вот человек, — подумал Зуммер. — Нет, мне пора быть ангелом, человеком надоело».

— Что в человеке не принимает Зуммер, от чего отказывается?

Человек представляет собой существо земное, «униженное до своего счастливого идиотизма». Но душа его стремится ввысь, в небо, к звездам, к свету. Зуммер хочет подняться над самим собой — это самое необходимое для того, чтобы «*чувствовать друга друга*», чтобы быть *живым*. «Но чтобы приобрести это необходимое, следует перестать быть привычным к самому себе, постоянным, смиренным человеком...».

Для того чтобы «стать ангелом», Эрих «быстро вынул револьвер из кобуры и ... всадил в чужое тело по пять пуль одной струею». Его путь к ангелу лежит через смерть. Убивая штурмана, Зуммер убивает в себе «человека», т.е. существо по сути мертвое, бездуховное, и рождается заново (как зерно), рождается для новой настоящей жизни.

Зерно у Платонова становится философским символом бесконечности жизни, соединяет в себе прошлое, настоящее и будущее. В природе нет страха смерти, потому что факт смерти одновременно предполагает рождение в новом качестве. Эта «задумчивая», «серьезная», «глубокая» жизнь природы показана Платоновым как жизнь-служение, жизнь-отдача, жизнь-жертвование, в ней свой, особый смысл в отличие от суетного существования людей.

Жизнь природы и жизнь человека противопоставлены, лишь «общее солнце» «соединяет» их судьбу. В природе свои законы, «чуждые» и непонятные людям, свое представление о жизни и смерти, заклю-

ченное автором в метафорическом образе хлебных зерен.

«Рожь и деревья живут серьезно и по своей необходимости, и им нет дела то того, что люди употребляют их плоды и их тело, чтобы жить за чужой, за их счет. Хлебным зернам нет дела до этого потому, что, когда их хотят уничтожить, они уже созрели и почти мертвы, они готовы пасть в землю, чтобы, разродившись, умереть там, и оттого действия людей для них незаметны».

В Зуммере сразу угадывается платоновский герой: человек, сосредоточенный на своем внутреннем мире, привыкший глубоко и серьезно анализировать все происходящее вокруг.

Он не может позволить себе превратиться в послушно марширующее и рукоплещущее фюреру человекоподобное животное, как многие из тех, кто окружает его. Зуммер не принимает ни «радостного идиотизма» приверженцев фашизма, ни прирожденной и естественной преданности рабству, «покорного дрожания смилившейся согбенной жизни, которая даже свои бедствия ощущает как благо, как свою единственно возможную судьбу». Для него люди, сами роющие себе могилы, строящие концентрационный лагерь, — мертвые люди, их глаза, «побледневшие и выцветшие от постоянной тоски, испуганно и робко смотрели на постороннего, свободного человека». Он осознает, что «жизнь проходит в суете, но без действий, в заботе, но в бессмысленности», что он и живет «как умирает». «Отчего в меня ... природа сеет свои семена, а из меня ничего не происходит, не возрастает обратно в ответ, в оплату и в благодарность, точно я та нерожавшая мертвая земля, в которой посеянные семена, не оживая в зачатке, лишь распадаются в прах и отравляют почву ядом погибшей, неисчерпанной силы, чтобы земля стала еще более бесплодной, чтобы она окаменела». Прокомментируйте этот отрывок. Раскройте суть метафоры «человек-земля», Это центральная метафора, организующая все повествование. В чем смысл человеческой жизни по Платонову?

Смысл человеческой жизни, по Платонову, — впитать, вобрать в себя все лучшее, что есть в мире, в природе, и «разродиться» цветком ли, деревом, хлебным колосом...

Но человеку трудно уловить истинную жизнь природы. Окружающий мир для него хаотичен, непостижим. «Эрих ехал и удивлялся: где росло раньше дерево, оно было теперь срублено, где ничего не росло, теперь кое-что появилось: не то трава, не то темная каменная одежда, хранящая землю от размывания». В сознании человека «мертвое» (каменная одежда) и «живое» (трава) соединены, равнозначны. Он воспринимает явления и предметы окружающего мира лишь функционально, с точки зрения их пользы, их назначения — они «хранят землю от размывания». Человеку не важна их сущность, и это делает его «ослепшим», «мертвым», делает его «не-человеком».

Зуммер отчаянно пытается «вдохнуть жизнь» во все, что окружает его. Машины представляются ему «мчащимися тяжелыми птицами», а циферблаты приборов глядят «разными выражениями своих лиц».

Но все его попытки тщетны. Ведь даже любить для Зуммера стало невозможно.

— В чем для Зуммера заключается сущность любви?

Сущность любви, считает он, — всепрощение, работа для «спасения женщины-ребенка, наивной и неопытной». Люди же чаще всего эгоистичны в своей любви, заботятся только о «своем наслаждении». Твоя любовь должна *вдохнуть жизнь* в другого человека, жизнь в глубинном ее понимании, *а не в смысле существования*, «грустной доли постоянного робкого напряжения, где жалкий ум будет способен только *молчать и слушаться, но не думать*, и где сердце будет биться, чтобы происходило кровообращение в теле, но не сможет превратиться в душу». Именно настоящая любовь, любовь-труд, любовь-самоотдача, делает человека свободным, живым, способным думать и чувствовать, делает его Человеком.

Но в современном жестоком мире «внутренние сдавленные переживания» человека никому не интересны, ни для кого не заметны, «безопасны и бесполезны». А ведь *переживания, жизнь души* и составляют истинную сущность человека, его ценность, и поэтому в любви «каждому *необходимо удостоверить перед другими свою ценность*, чтобы укрепиться в его сердце...».

Зуммер понимает, что то, чем он занимается сейчас — усовершенствование моторов, «занятие творческой техникой» — лишь игра, в которую человек играет, если хочет «утолить и растратить свою жизнь». И он решает начать жизнь всерьез и без всякой игры. («Пусть спят спокойно и вечно все завоеватели мира — они жизнь хотели превратить в игру и в этой игре выиграть; они предполагали в своем жалком сознании, что действительность — лишь шутка, и у них не достало ни скромности, ни благородства, ни привязанности к людям, — так пусть же они спят мертвыми».)

Название рассказа связано со стихотворением М.Ю. Лермонтова «Ангел», и смысл произведения также близок к его содержанию.

«Ангел»

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел;
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.
Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов,
О бже великом он пел, и хвала
Его непритворна была.
Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез,
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слез, но живой.
И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Как и в стихотворении, в рассказе противопоставляются Небо и Земля, высокое и низменное.

— Убивая, становиться ангелом ... Возможно ли такое?

Видимо, в философии Платонова возможно.

Ангелы — «вестники Бога», посредники между Богом и миром. Они обладают телом особого рода — «духовным телом». Природа ангелов обычно описывается через уподобление огню, ветру и особенно свету (мотив света — один из центральных в рассказе). Отмечается их сродство с огнем молнии и с очистительным огнем жертвоприношения. Они ответственные перед единым Богом, от него и для него получают свое бытие, достоинство, место в мире, они уже не живут сами по себе и для себя.

— Так что же такое Зуммер? Действительно исполнитель «божьей воли», а может быть, Ангел мщения, смерти или Люцифер (лат. «утренняя звезда»), взбунтовавшийся против подобного мироустройства?

Трудно до конца понять мысль Платонова. Ясно одно: как художник и мыслитель он увидел в европейском фашизме чудовищное извращение смысла жизни, отступление вспять от идеалов, выработанных многовековыми усилиями мировой культуры.

Гармонический человек с его верой в разум и добро, грезившийся передовым умам 19 века, исчез — процесс духовного распада порождал усовершенствованных уродов. Именно таким «человеком» и не желает быть Эрих Зуммер.

Эрих вырывается из пелены тумана, поднявшейся «с возделанных полей, надышанной влажными устами культурных растений», поднимается из темноты, небытия, отрывается от земли, где «глухо и сумрачно», где «шла ночь и продолжается сон народа, животных и растений...».

«Зуммер увидел слабый свет. Он вышел туда, где светился свет, и увидел море, занимающееся расцветом нового дня, первоначальной зарею нового времени». Для него начинается отсчет времени как бы с нуля, прошлое, где он сознавал себя «человеком», перестало существовать. И даже само пространство не имеет известных координат.

— Случайно ли то, что одному из своих героев — мальчику-сироте из рассказа «Глиняный дом в уездном саду» — Платонов дает имя Ангел?

— Случайно ли то, что Эрих Зуммер спасает испанского ребенка, найденного им в пустом доме и потерявшего родителей? Прокомментируем эти строки.

Его «большие глаза ... были широко открыты, как утренний рассвет, но они глядели пусто, точно в них было безоблачное, равнодушное небо». Ребенок не может понять и принять жестокости этого мира. Он «вынужден забыть всю природу и всех людей, чтобы сжаться в жалость своего безумия, как в единственную самозащиту своей жизни». Безумный ребенок — еще одна метафора, позволяющая понять глубинный смысл рассказа. Только безумие или смерть может спасти человека от трагедии бездуховного, бессмысленного существования.

Ребенок есть мера жизни взрослых. Он влетел во взрослую жизнь, осознает и оценивает ее. «Поговорив, мальчик умолкал, как бы вслушиваясь, что ему говорит что-то изнутри его души, и опять начал быстро говорить в ответ кому-то». Так раскрывается философия жизни Платонова: «внешняя» жизнь — лишь видимость жизни. Истинная жизнь проходит внутри нас — это диалог с самой собой, вслушива-

ние в то, что нам «говорит что-то изнутри души». Из этого следует, что если нет работы души, то все бессмысленно: «глаза опустели», «были как ослепшие», человек ничего не чувствует, только «равнодушно жует» этот мир, лишь отражая его явления, как этот ребенок, переставший «понимать звезды». Жизнь внешняя представляется как сновидение, а истинная жизнь каждого скрыта и недоступна другим. И ничто не поможет человеку, если в нем нет священной сущности — души («неизвестно в точности, что это такое, но известно, что без нее общая жизнь человечества не состоится»). Труд человека и продукты его труда, по мысли писателя, какими бы совершенными они ни были, бессмысленны, безжизненны и бесполезны для бездушного, «мертвого» человека.

— Какая антитеза организует смысл рассказа? Как она помогает ответить на основной вопрос урока?

Это, несомненно, антитеза «жизнь — смерть», «живой — мертвый». Быть человеком — значит быть **живым**: «чувствовать друг друга», быть свободным, «зрячим», думающим, «понимающим звезды», способным вдохнуть жизнь в другого человека, «разродиться» мыслью, чувством, поступком, быть существом, имеющим душу.

Антитеза «жизнь — смерть», выраженная в основных метафорических образах, придает рассказу философское звучание, раскрывая взгляды писателя на сущность человеческой природы и на смысл жизни.

Эта же антитеза является центральной и в рассказе «Мусорный ветер».

Рассказ «Мусорный ветер» (1935 г.) затрагивает проблему существования человека и человеческого в человеке, которая в 30-е г. XX в., с распространением фашизма по европейскому континенту, приобрела особенную остроту.

В основе сюжета — духовная деградация физика Лихтенберга, «задохнувшегося мусорным ветром эпохи».

Лихтенберг понял, что с приходом Гитлера к власти минуло «время теплого, любимого, цельного тела человека: каждому необходимо быть **увечным инвалидом**». Народ, из которого 20 лет вытравляли **душу**, становится послушным **рабом**, обезличивается, истощается в «ужасе и остервенелой радости, а не **в творчестве**, и ограждает себя частоколом идиологов», «духовно изнашивается», вымирает.

Итак, обращаемся к тексту рассказа. Мотив «расчеловечения», «мертвенности», «вырождения», «одичания» появляется на самых первых страницах. Просим учащихся найти этому подтверждение:

— «Спящий человек был не стар, но обыкновенное лицо его давно посерело от **напряжения**, с которым уснувший **добывал себе жизнь...**»

— «Он не мог сразу вспомнить, что он существует и что ему **надо продолжать жить дальше...**»

— «Альберт Лихтенберг увидел с ожесточением, что его жена стала **животным**: пух на ее щеках превратился в шерсть, глаза сверкали бешенством, и рот был наполнен слюной жадности и сладострастия; она произносила над его лицом возгласы своего **мертвого безумия...**»

— «Теперь она *зверь*, сволочь безумного сознания...»

— «Люди сами затамят и растерзают себя, и лучшие упадут *мертвыми* в борьбе, а худшие обратятся в животных...»

— «Призыв к томлению, к замедлению, к *уничтожению жизни* все более усиливался...»

— «Я не нахожу *следа* простого *человека*, я вижу *происхождение животных из людей*... Но что же остается делать мне? Мне — вот что!»

— Куда же пропал человек? Что с ним стало? В чем причины одичания и вырождения народа?

Фашистская Германия показывается Платоновым как «царство мнимости», где «миллионы могли теперь *не работать*, а лишь приветствовать», где «ни приветствующие, ни безмолвные *не добывали даже черного хлеба*, но ели масло, пили виноградное вино, кормили по одной верной жене». «Лихтенберг тоже *не трудился*, он «сам лишь с трудом чувствовал свое существование, напрягаясь для каждого *воспоминания о самом себе*; обычно же *он себя постоянно забывал*», «*чуждый* всякому *соображению, равнодушный, как несуществующий*...»

Платонов показывает, что духовная жизнь «человека» низведена до элементарных материальных запросов. Священный смысл жизни искажен, ведущая цель бытия утрачена. Человек в таких условиях может потерять себя и «истереться», задохнуться «мусорным ветром» ложных идей.

Что же делать, чтобы не исказить своей прекрасной человеческой сущности, чтобы остаться *живым*, быть *человеком*?

По мысли Платонова, надо посеять в своей душе семена любви и добра к людям, ко всему миру, пройти мучительный путь в «поисках своего сердца». Ничто не может появиться на пустом месте. Для всего в этом мире необходимы трудолюбие и упорство. Человеком нельзя сделаться сразу, из одного желания или по закону обществу.

Но Лихтенберг, «физик космических пространств», как он сам себя называет, написавший когда-то брошюру под названием «Вселенная — безлюдное пространство», не в силах пройти этот путь. Он постепенно утрачивает человеческий облик.

— Найдите в тексте подтверждение этой мысли.

— «... Это — *едва ли человек*...»

— «Лихтенберг вырыл под корнем дерева небольшую *пещеру* и поселился в ней для неопределенного продолжения своей жизни...»

— «... Он мог лишь *ползти* по земле...»

— «Лихтенберг *зарылся* в теплую *сырость житейских отходов*, съел что-то невидимое и мягкое...»

— «По телу его — от увечных ран и от загрязнения — пошла сплошная темная зараза, похожая на волчанку, а поверх ее *выросла густая шерсть*...»

— И все-таки, что-то человеческое еще остается в нем? Что?

Лихтенберг понимает, что живым человека делает в первую очередь *мысль* и *чувство*. Но он утратил надежду, «никогда не увидит прохладной ржаной равнины, над которой проходят белые горы облаков», не будет никому другом или возлюбленным.

Последняя его попытка стать человеком — это стремление накормить «собственным телом» мертвых детей, возродить их к жизни, ценой жизни своей. «В кухне Лихтенберг как можно сильнее разжег огонь, взял косарь и начал рубить ... свою левую, более здоровую ногу ... наскоро срезал свое мясо вдоль кости, отделив его «большим пластом до самого колена» и бросил его вариться в кипящую кастрюлю».

Но эта попытка бесполезна: «Обильная жизнь уходила из него горячим ручьем, и он слышал, как впитывалась его кровь в ближнюю сухую почву».

Даже жена не узнает его, думая, что это «незнакомое убитое животное» или «первобытный человек».

— Как мы видим, в рассказах много общего, но самое главное — они пронизаны авторской мыслью о том, что каждодневный труд, способность и готовность любить, дарить, отдавать себя людям, забота друг о друге, постоянное стремление понять себя и мир, стремление думать, чувствовать, понимать — вот те животворные начала, благодаря которым чудо жизни становится возможным, чудо, которое человек творит сам.

В конце урока целесообразно обратиться к рабочим гипотезам детей, чтобы подвести итоги совместных размышлений.

«Ты кто?» — этот вопрос, считает Платонов, должен всю жизнь задавать себе человек. Обретение душевной гармонии всегда сопровождается преодолением внутренней смуты, многие платоновские герои с трудом, постепенно «вырабатываются» в истинных, «полных» людей. Но путь указан, и, только пройдя его, мы можем надеяться на то, что успеем стать людьми.

Литература:

I. Художественные тексты:

1. Платонов А. Избранное. М., 1977.
2. Платонов А.П. Цветок на земле. М., 1983.
3. Платонов А.П. Государственный житель. М., 1988.

II. Критическая литература:

1. Бочаров С.Г. «Вещество существования» // А. Платонов. Мир творчества. М., 1994. С. 10-46.
2. Вартаньянц А.Д., Якубовская М.Д. Поэтика. Комплексный анализ художественного текста. М., 1994.
3. Васильев В.В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. М., 1990.
4. Орлов Ю.И. Усомнившийся Платонов // Литература в школе. 1998. № 7. С. 125.
5. Малыгина Н. Идеино-эстетические искания А. Платонова в начале 20-х годов // Русская литература. 1977. № 4.
6. Тарасов А.Б. «Найти исход в себе». Новый человек в творчестве Платонова // Литература в школе. 1998. № 7. С. 129.
7. Терентьева Н.П. Формула жизни Андрея Платонова // Литература в школе. 1995. № 2. С. 72.
8. Токарева Г.А. «Братство звезд, зверей и людей» // Литература в школе. 1997. № 7. С. 121.
9. Тулаева Е.Б. «Я тоже всему свету нужен» // Литература в школе. 1988. № 7. С. 129.
10. Хрящева Н.П. «Кипящая вселенная А. Платонова: Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов. Екатеринбург, Стерлитамак, 1998.
11. Чалмаев В. Андрей Платонов. (К современному человеку). М., 1989.

М.Н. Липовецкий

«ПРОРОК» ЕРЕМЕНКО, ИЛИ ПОВТОРЯЕМОСТЬ НЕПРЕДСКАЗУЕМОГО (АНАЛИЗ ОДНОГО СОНЕТА)

О, Господи, води меня в кино,
корми меня малиновым вареньем.
Все наши мысли сказаны давно,
и всё, что будет, — будет повтореньем.

Как говорил, мешая домино,
один поэт, забытый поколеньем,
мы рушимся по правилам деленья,
так вырви мой язык — мне всё равно!

Над толчей твоих стихотворений
расставит дождик знаки ударений,
окно откроешь — а за ним темно.

Здесь каждый ген, рассчитанный, как гений,
зависит от числа соударений,
но это тоже сказано давно.¹

Это стихотворение московского поэта Александра Еременко было написано в начале 1980-х (впервые опубликовано в 1982-м) и включено в цикл «Невенки сонетов». Сонет Еременко посвящен предсказуемости непредсказуемого и неповторимости повторимого, представляя собой парадоксальную авторефлексию на темы постмодернистского миромоделирования. Парадоксальную, потому что данный текст был написан до того, как постмодернистские теории получили широкое распространение в России, следовательно, особенности его поэтики невозможно объяснить какими-либо прямыми влияниями: поэтическая авторефлексия в данном случае возникает до собственно интеллектуальной рефлексии (в российском контексте) на темы постмодернизма, чем особенно интересна.

Форма сонета с перекрестной (АВАВ) и охватной (АВВА) рифмовкой катренов и двумя терцинами на две рифмы (ССА ССА), разумеется, очень близка к классической рифмовке итальянского сонета (АВАВ АВВА CDC DCD), но при этом заметно отличается от нее, во-первых, присутствием сквозной рифмы (кино — давно — домино — равно — темно — давно), сохраняющейся и в терцинах, во-вторых, тем, что эта рифма слишком, нарочито «примитивна», а в одном случае и тавтологична, и, в-третьих, тем, что терцин на две рифмы в классическом сонете предполагает конфигурацию «креста» (CDC DCD), у Еременко же схема рифм повторяется не варьируясь — эффект от этого повторения опять-таки усилен тавтологическими рифмами (ударений-соударений). Кроме того, практически невозможно проследить в этом сонете традиционную для классического сонета соотношенность катренов и терцетов с тезисом, анти-

тезисом и синтезом философской мысли. Философский пафос сонетной формы снижается простейшими, «детскими» рифмами и тавтологиями, «крест», намекающий на присутствие высшего порядка, распадается на монотонные повторы. «Почти точное» повторение сонетной формы незаметным образом искажает канон, подчеркивая тем самым невозможность строгой и гармоничной философии, предполагаемой «твердой формой» (аналогично строится и весь цикл, к которому это стихотворение принадлежит — «невенки» из четырнадцати сонетов, не образующих магистрала). Более того, «тезис» сонета Еременко, варьируемый на всем его протяжении, отвергает возможность самостоятельного поэтического (и не только поэтического) высказывания: «Все наши мысли сказаны давно, и всё, что будет, — будет повтореньем».

Сама эта фраза, центральная для всего сонета в целом, «рифмуется» благодаря своей синтаксической структуре с двумя другими фразами, также звучащими в «ударной» позиции — в конце катрена или терцина: «так вырви мой язык — мне всё равно!», «окно откроешь — а за ним темно». По наблюдениям комментаторов Еременко², все три фразы содержат интертекстуальные отсылки. Первые две — к Мандельштаму: «и всё, что будет, — будет повтореньем» перекликается со строкой «И то, что будет, — только обещанье» из «<Стихов к Н. Штемпель>» («Есть женщины сырой земле родные...») (1937); «так вырви мой язык — мне всё равно» вызывает ассоциацию со строками: «Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада / Иль вырви мой язык — он мне не нужен» из стихотворения «К немецкой речи» (1932). Наконец, интертекстом к строке «окно откроешь — а за ним темно», по мнению комментаторов, является «А в наши дни и воздух пахнет смертью: открыть окно — что жили отворить» из заключительного стихотворения цикла Пастернака «Разрыв» (1918). Последний, возможно, не слишком очевидный интертекст подкрепляется дополнительной перекличкой с ранним Пастернаком, возникающим в той же строфе: еременковское «Над толчей твоих стихотворений / расставит дождик знаки ударений» явственно напоминает известные строки из книги «Сестра моя жизнь»: «Отростки ливня грязнут в гроздях / И долго, долго до зари / Кропают с кровель своей акротих, / Пуская в рифму пузыри» («Поэзия», 1922)³.

Однако парадоксальность всех этих интертекстов состоит в том, что видимое повторение, с незначительными отличиями, — как и в случае с сонетной формой — на самом деле значительно смещает семантику цитируемого мотива. Так, например, «и все, что будет, — только обещанье», по существу, противоположно строке Мандельштама: «и все, что будет,

¹ Еременко Александр. *Opus Magnum*. М., 2001. С. 167.

Липовецкий Марк Наумович — доктор филологических наук. В 1990-1996 годах работал на кафедре современной русской литературы Уральского педуниверситета, в настоящее время — профессор русистики и сравнительного литературоведения кафедры германских и славянских языков и литератур университета штата Колорадо (г. Болдер, США).

² См. комментарий Е.П. Касимова и В.Н. Курицына в указанном издании Еременко. С. 445-448.

³ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1989. С. 220.

— будет повтореньем». Мандельштамовская строка *размыкает* будущее в бесконечность жизни после смерти («Сегодня — ангел, завтра — червь могильный, а послезавтра — только очертанье...»); строка Еременко, напротив, усиливает замкнутость бесконечных повторений тавтологией: «...будет, — будет повтореньем». Впрочем, эта ассоциация работает в обе стороны, и за еременковской тавтологией *прочесывает* мандельштамовское «обещанье».

Точно так же столкновение в одном терцине двух пастернаковских мотивов порождает результат, прямо противоположный пастернаковской философии: если у Пастернака поэзия дождя (или дождь поэзии) противостоит истории, заставляющей «воздух пахнуть смертью», то у Еременко темнота (синоним смерти в ряду мифологем хаоса) и дождь / поэзия — это, по сути, одно и то же. Хотя и эта тавтология «помнит» об оппозиции, которую она снимает (иначе бы этот интертекст «не работал»).

Соотношение между строкой «так вырви мой язык — мне всё равно!» и мандельштамовским «Иль вырви мой язык — он мне не нужен» придает дополнительный оттенок игре повторений и смещений. Очевидно, что сам Мандельштам в «цитируемых» стихах ведет интертекстуальную полемику с пушкинским «Пророком»:

Когда я спал без облика и склада,
Я дружкой был, как выстрелом, разбужен.
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мой язык — он мне не нужен.⁴

Мандельштам придает жесту пушкинского серафима значение противоположное оригиналу: стихотворение Мандельштама сосредоточено на попытках уйти от *своего* к *чужому* — к чужому языку («мне хочется уйти из нашей речи...»), чужой культуре («поучимся серьезности и чести на западе у чуждого семейства...»), к чуждому сознанию («Я книгой был, которая вам снится...»); оно посвящено поискам выхода в измерение Другого — миссия пушкинского поэта-пророка отвергается, если она не выводит за пределы Своего.

Еременко, в сущности, повторяет операцию, проделанную Мандельштамом по отношению к Пушкину, оборачивая ее на самого Мандельштама. Логически рассуждая, Еременко должен таким образом вернуть пушкинскому образу его первоначальный смысл — вырванный язык должен вновь предстать в качестве парадоксального, «наоборотного», по сакральной логике, знака поэтического предназначения. Недаром у Еременко слова о вырванном языке принадлежат «поэту, забытому поколеньем». Но при этом сохраняется и мандельштамовский жест отвергнутого дара — «мне всё равно!» Кроме того, как мы увидим ниже, совершенно невозможно однозначно определить, *кому* принадлежат слова «так вырви мой язык — мне все равно!» — *другому* поэту («забытому поколеньем») или лирическому герою. Еременковский образ помнит об обоих, строго говоря, несовместимых интертекстах и потому предполагаемый возврат в исходную (пушкинскую) точку замещается сложной и по существу неопределенной игрой повторений и смещений.

Однако ассоциация с «Пророком» оказывается важной для всего сонета Еременко в целом. Допол-

нительно она опосредована — что опять-таки весьма примечательно — заданной в первом катрене перекличкой с мандельштамовскими стихами к Н. Штемпель. Эти стихи с пушкинским «Пророком» роднит мифологема смерти-возрождения, но пушкинский возвышенно-сакральный и, разумеется, единичный акт временной смерти человека и воскрешения поэта-пророка у Мандельштама заменен повторяющимся, почти будничным пересечением границы между жизнью и смертью: «Есть женщины сырой земле родные, / И каждый шаг их — гулкое рыданье, / Сопровождать умерших и впервые / Приветствовать воскресших — их призванье»⁵. Еременко усиливает эту будничную ноту в первых строках своего сонета «О Господи, води меня в кино, / корми меня малиновым вареньем», — которые в контексте, заданном пушкинско-мандельштамовским интертекстом, прочитываются как саркастический жест, указывающий на отношения между Богом и поэтом *после* перерождения в пророка, то есть после смерти и воскресения. Поэт-пророк, по Еременко, попадает в *детскую* зависимость от Бога, соглашаясь повторять, а точнее, оглашать мысли Господа, как пророку и положено. Причем то, что переход через границу смерти уже совершен поэтом, не отменяет повторения этой операции на будничном уровне. Возникающие во втором катрене мотивы разрушения («мы рушимся по правилам деления») и забвения при жизни подчеркнута прозаизированы: «Как говорил, *мешая домино*, один поэт, *забытый поколеньем*». Напомним и о том, что завершается этот катрен той самой двойной отсылкой к Мандельштаму и Пушкину, о которой мы говорили выше: «так вырви мой язык, — мне все равно!» Акцент в данном случае переносится на «мне все равно» — в ситуации *после* символической смерти, *после* превращения в поэта в пророка язык не нужен, так как по определению все, что будет с его помощью произнесено, «будет повтореньем», тавтологией божественного глагола.

В этой связи и пастернаковский смещенный интертекст в первом терците приобретает совершенно новое значение. Сталкивая в одной строфе пастернаковские образы поэзии-жизни и воздуха смерти, Еременко создает ситуацию *неразличимости* жизни и смерти: «окно откроешь — а за ним темно», — за окном — и дождь/жизнь, и смерть одновременно! Еременковский (постмодернистский) поэт осознает свою миссию как обреченность на существование в пограничной зоне между смертью и жизнью, лишаящее способности отличать одно от другого. Но именно отсутствие различий и манифестировано мотивом *повторения*, обостренного формальными тавтологиями.

Эта принципиальная неразличимость выражена на синтаксическом уровне сонета как *неразличимость своего и чужого*. Невозможность разграничить «Я» и «Не-Я» выражена у Еременко через «скользящую» местоименную форму. В первом катрене сначала преобладают формы первого лица единственного числа («води меня в кино, корми меня малиновым вареньем»), которые затем, в третьей строке, сменяются формой первого лица множественного числа («все наши мысли»), а последняя строка оказывается безличной («все, что будет, — будет повтореньем»). Во втором катрене первые две

⁴ Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1989. С. 191.

⁵ Мандельштам О. Стихотворения. Свердловск, 1990. С. 368

строки предполагают третье лицо («Как говорил ... один поэт»). В третьей строке вновь появляется первое лицо множественного числа («мы рушимся»), а в четвертой опять появляется первое лицо единственного числа («так вырви мой язык — мне все равно!»). Показательно при этом, что третья и четвертая строки, подготовленные как прямая речь «поэта, забытого поколением», не выделены кавычками — эти (да и последующие) строки могут быть прочитаны и как слова неназванного (и вряд ли угадываемого) поэта, и как лирический дискурс. Наконец, в первом терцине появляется второе лицо единственного числа («твоих стихотворений... окно откроешь»), а в последнем терцине личные местоимения исчезают вовсе. Заключительные и рифмующиеся строки каждого из терцинов подчеркнута безличны: «за ним темно ... но это тоже сказано давно».

Коллизия, материализованная этой синтаксической неправильностью, прямо противоположна той, которой посвящено стихотворение Мандельштама «К немецкой речи», что делает интертекстуальную отсылку к последнему по-новому важной. Если Мандельштам мечтает пересечь границу между своим сознанием, культурой, языком и обрести *друга* — *в другом*, Еременко — как и в случае с пушкинским «Пророком» — фиксирует ситуацию *после* разрешения мандельштамовской коллизии, когда граница между своим и чужим сознанием, словом, мыслью, по существу, исчезла, когда «я» без труда и, главное, незаметно переходит в «мы», «он» и «ты», образуя в своей неразличимой совокупности некий безличный, ничей или божеский голос. Если Мандельштам обостряет ощущение границы между своим и чужим, то Еременко констатирует отсутствие различий, которые могли бы конституировать эту границу, что и становится главной причиной повторений и тавтологий. Разумеется, в этой констатации нельзя не увидеть отражение типично постмодернистского тезиса о невозможности принципиально нового слова и о замкнутости сознания внутри готовых, уже-созданных сетей означающих. Однако независимо от Деррида и других теоретиков постструктурализма Еременко в своем сонете не логически, не рационально, а суггестивно и наглядно-зримо демонстрирует, что повторение в культуре неизбежно оказывается способом производства неповторимых, *других* значений и что симметричное воспроизведение чего бы то ни было на самом деле отбрасывает сознание в непредсказуемом направлении. Именно поэтому цитирование Пушкина, Мандельштама и Пастернака уводит Еременко в сторону, *отличную* от каждого из них, деформируя при этом как восприятие классических текстов, так и устанавливая новые отношения между ними благодаря «тесноте стихового ряда». Именно на эту неопределимую и неизбежную новизну, рождающуюся из повторений и одновременно из невозможности повторить чужое — в силу невозможности определить границу чужого и своего (как, впрочем, и личного-безличного, жизни и смерти, и т.д., и т.п.) — именно на нее, нарочито неясно и тавтологично, указывает последняя строфа сонета:

Здесь каждый ген, рассчитанный, как гений,
зависит от числа соударений,
но это тоже сказано давно.

Соударения так же относятся к ударениям из предыдущей строфы, как ген — к гению, и оба, доба-

вим мы, как различие относится к различию (так Н. Автономова перевела термин Деррида *différance*) или ралишению (в переводе А. Гараджи): незначительный, казалось бы, сдвиг словесной формы трансформирует разрушение в согласие, а потенциально — в наивысшую степень реализации. Однако последней строкой Еременко как бы снимает новизну — не только семантически, но и ритмически возвращая стихотворение к началу, к первой и сквозной рифме, тем самым превращая стихотворение в бесконечно повторяющийся, а следовательно, и бесконечно смещающий сам себя дискурс о повторении и новизне. Самозамыкание этого поэтического дискурса наглядно свидетельствует о том, что в буквальном смысле *больше нечего сказать*, иначе говоря, бесконечное повторение и самоповторение и есть самый мощный и единственно возможный механизм производства новых смыслов и значений. Отсутствие «нового слова», невозможность разрешить философский вопрос (о повторениях и новизне) в некоей эстетической формуле, «синтезе» сонета становится одновременно воплощением нехватки и потенциалом предельной полноты смысла.

Очевидно, что в основании этого текста лежит неразрешимое противоречие (паралогия), повторяющееся на всех уровнях его организации. Сонет Еременко строит конфликтный компромисс между различием, повторением и неразличимостью; между тавтологией и новизной, между своим и чужим, между верностью традиции и ее выворачиванием наизнанку. Однако что скрепляет эту паралогю, что удерживает противоположные смыслы в едином семантическом поле? А главное, что придает сонету Еременко — вопреки отсутствию «разрешающей» мысли, образа, символа и т.п. — явственно ощутимое эмоциональное разрешение?

Ответом на этот вопрос становится особый ритм, возникающий и на уровне формальной организации, и на уровне интертекстов, и на уровне мотивной и синтаксической структур — и соотносящий их между собой. На всех уровнях сонета Еременко в разных вариантах возникает одна и та же *иррегулярность* — всякое повторение (верность традиции) оборачивается тавтологией, а тавтология, осознанная и утрированная, в свою очередь производит новый смысл, который оказывается продуктом «соударений» старых, чужих, известных слов и значений. Так сказать, двойной сдвиг — от традиционности к тавтологии, и от тавтологии к новизне — создает *ритм смещений*, и именно эта скрытая семантическая ритмичность создает центробежный вектор внутри паралогического компромисса⁶, казалось бы, разрываемого изнутри его конфликтующими составляющими.

⁶ Подробнее о концепции «паралогического компромисса» — неразрешимого сосуществования противоположных концепций, интерпретаций, образов в едином смысловом пространстве — см.: Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. 1998. Т. 30: 285-304.

ИЗ МЕТОДИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Яков Аронович Роткович (1909– 1975)

Представляем статью о Я.А. Ротковиче, написанную и опубликованную в Куйбышевской областной молодежной газете «Волжский комсомолец» в феврале 1969 года. Автор статьи — тогда студент третьего курса филологического факультета Куйбышевского педагогического института им. В.В. Куйбышева, Ленинский стипендиат, а ныне — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета Сергей Голубков.

Перед ним первокурсники. Лектор вынимает из портфеля записи и с интересом, даже несколько загадочно, смотрит на сидящих перед ним. Какие они — новенькие? Затем он начинает мягко, спокойно, сдержанно говорить. Лектор постепенно увлекается, подыскивает красочные сравнения, оперирует массой знакомых и незнакомых студентам имен, названий. Очень просто и легко, не усложняя лекцию, вводит необходимые термины. Почти каждый, не зная его профессии, по одному виду определяет: «Настоящий профессор, ученый». А когда услышит его лекции, увидит его в общении с коллегами и со студентами, он повторит уже со значением: «Настоящий профессор!» Его зовут Яков Аронович Роткович.

Полдень. На лестничных площадках Дома специалистов тихо. Осторожно стучу в дверь. Открывает сам Яков Аронович, гостеприимно улыбается, приглашает в кабинет. Здесь тот неповторимый уют, который создают книги, торжественно выстроенные на темно-коричневых стеллажах. Большой письменный стол. На нем кипа листов, свидетельствующих об утренней работе профессора. Создается книга...

Я оглядываю книжное царство и невольно спрашиваю: «Вы — библиофил?» — «Есть библиофилы, собирающие книги ради книг. Дома у них настоящая лавка древностей. Таких людей я не понимаю. Все книги, которые вы здесь видите, так или иначе связаны с моей работой. Есть, конечно, и «следы» былых интересов, увлечений. Вот, например, книги по философии. Здесь и Аристотель, и Платон, и Декарт, и Робинз, и Гегель. Я действительно очень увлекался философией, упорно ею занимался. Нередко обращаюсь к этим книгам и сейчас».

На одной из полок я вижу редкие ныне издания 20-х годов: Луначарский, Сакулин, Тьянянов... Выпущенные в скромных бумажных переплетах, книги первых наших критиков и литературоведов по прошествии стольких лет уже обветшали. Яков Аронович выравнивает их на полке, проводит рукой по их корешкам: «Они свидетели моих студенческих лет». Профессор достает из стола книгу в коричневом переплете. На обложке стоит: Я.А. Роткович. «В.Я. Стоюнин. Жизнь и творчество». «Во всем Советском Союзе это единственный экземпляр». Яков Аронович рассказывает, как в 1940 году по каким-то издательским соображениям его книгу о педагоге В.Я. Стоюнине было решено печатать не в Москве, а в смоленской типографии. Книгу издали. Но вдруг грянула война. Смоленск оккупировали гитлеровцы. Восемьтысячный тираж вывезти не удалось, и он был сожжен. На руках автора остался один сигнальный экземпляр.

Я внимательно слушаю Якова Ароновича и еще раз убеждаюсь в его большом мастерстве рассказчика. Не случайно поэтому он желанный гость повсюду — и на зональных научных конференциях, и, скажем, в школе юных филологов. Кстати, об этой школе. Яков Аронович часто там выступает. Его лекции становятся для старшеклассников настоящим праздником, событием. Он редактирует и сборники сочинений школьников, выпускаемые филологической школой. Подумать только! Дома письменный стол буквально завален присланными для рецензирования работами, собственными рукописями, а он находит время, чтобы внимательно прочитать неумелые школьные сочинения и заметить в них все, вплоть до мельчайших стилистических неточностей.

Время профессора расписано по минутам в полном смысле этого слова. С каждым годом дневной распорядок становится все более плотным. Если раньше можно было больше заниматься собственной работой, то теперь много часов уходит на руководство аспирантами. Прошлым годом он доволен — его ученики защитили четыре кандидатских диссертации. «К науке нельзя относиться легкомысленно, — говорит ученый. — Среди учителей есть «урокодатели» и есть Учителя. То же и в науке. Есть ремесленники от науки, есть ученые. Необходимо терпение, большая внутренняя дисциплинированность. Ученый должен быть принципиален, честен. И кроме всего, ученый — это в известной мере и общественный деятель. Нельзя жить только узкопрофессиональными интересами».

Сам Яков Аронович много сил отдает общественной работе...

Он очень внимателен к студентам, самостоятельно занимающимся научной работой. Когда приходишь к нему за советом, то воздается впечатление, что чтение твоей работы — самое важное его дело, так увлеченно и заинтересованно он анализирует ее. Это очень требовательный и в то же время тепло и радушно относящийся к студенту руководитель.

Я прощаюсь с профессором. А человек, с которым я только что разговаривал, садится к столу и продолжает работать. Этот человек живет большими творческими радостями, большими заботами, большими надеждами. И встреча с ним оставляет в памяти и сердце очень большой, четко различимый след.

Яков Аронович Роткович (1909-1975)

29 июня 1975 года после непродолжительной болезни скончался крупнейший специалист в области истории преподавания литературы, заслуженный деятель науки РСФСР, доктор педагогических наук, профессор Яков Аронович Роткович. Свою плодотворную научную деятельность учёный сочетал с многолетней работой в высшей школе. Он был превосходным лектором и педагогом, воспитателем студенчества и научной молодёжи. Его жизнь является примером самоотверженного служения науке и воспитанию подрастающих поколений.

Я.А. Роткович родился 2 февраля 1909 года в г. Вильно (Вильнюс) в семье служащего. В 1915 году в связи с наступлением немецкой армии семья эвакуировалась в Воронеж. Здесь будущий учёный получил среднее образование, окончив в 1924 году школу-девятилетку. Из школьных предметов его особенно интересовали история и литература.

В конце 1924 года Я.А. Роткович вместе с семьёй переехал в Москву, где в 1925/1926 учебном году обучался на третьем курсе педагогического техникума имени Профинтерна под руководством многих замечательных педагогов: П.Н. Шимбирева, В.А. Вейкшана, Е.Н. Медынского, П.О. Афанасьева, М.А. Рыбниковой. Этот год сыграл решающую роль в профессиональном определении Я.А. Ротковича. Решив стать педагогом-словесником, он поступил в 1926 году во 2-ой Московский государственный университет, который закончил в 1930 году по отделению русского языка и литературы педагогического факультета. Из профессоров и преподавателей 2-го МГУ особое влияние оказали на него руководители специальных семинариев, в которых он участвовал: Б.М. Соколов («Русские былины»), Н.П. Сидоров («Проблемы поэтики»), Н.К. Пиксанов («Творчество И.С. Тургенева»), В.С. Нечаева («Русская лирика XVIII-XX веков»), В.П. Переверзев («Творчество В.М. Гаршина»), И.И. Анисимов («Современная зарубежная литература»), М.А. Рыбникова («Методика преподавания литературы»), А.М. Пешковский («Методика преподавания русского языка»). Почти со всеми своими руководителями Я.А. Роткович сохранял отношения и после окончания университета. Особенно тесными и длительными были его связи с членом-корреспондентом АН РСФСР Н.К. Пиксановым. Некоторые из семинарских работ Я.А. Ротковича были рекомендованы к печати, а две из них (о Тургеневе и по методике литературы) были опубликованы.

По окончании университета Я.А. Роткович поехал на работу в Оренбург. В течение полутора лет он работал в Оренбургском Казахском рабфаке, где преподавал литературу и возглавлял предметную комиссию по русскому языку и литературе. Весьма полезным было для него общение с талантливыми словесниками рабфака К.К. Березиным и Н.С. Прянишниковым (последний опубликовал в дальнейшем содержательные книги о Толстом и по литературно-краеведению). В Оренбурге Я.А. Роткович также

работал (в июне-августе 1930 г.) инспектором профобра в ОкрОНО. С сентября 1931 года, после открытия Оренбургского педагогического института, он был приглашён туда на работу по совместительству.

Начав свою работу в вузе в должности ассистента, Я.А. Роткович уже тогда фактически проводил работу, выполняемую доцентами. Он прочитал лекционный курс «Введение в литературоведение». Вскоре после своего приезда в Оренбург Я.А. Роткович был избран председателем городского объединения словесников и стал работать как методист. Здесь же им были написаны две научные работы: «Методическая система М.А. Рыбниковой» и «Лишние люди» в произведениях И.С. Тургенева», опубликованные в журнале «Литература и язык в политехнической школе».

В начале 1932 года оренбургские организации направили Я.А. Ротковича по развёрстке, полученной из Наркомпроса, в одногодичную аспирантуру Центрального научно-исследовательского программно-методического института. Через полгода за успехи в учебной и научной работе он был переведён на второй год обучения в трёхгодичную аспирантуру. Во время пребывания в московской аспирантуре Я.А. Роткович решил работать над диссертацией, посвящённой изучению методического наследия В.Я. Стоюнина, и сделал по этой теме первое сообщение. Так определилось направление всей его последующей исследовательской работы, в которой доминирующее место заняли труды по истории преподавания литературы. Во время пребывания в аспирантуре Я.А. Роткович принял участие в создании первых стабильных программ по литературе для средней школы и стабильного учебного пособия. В 1932 году вышла в свет составленная вместе с А.Я. Цинговатовым и М.П. Николаевым «Хрестоматия по литературе для ФЭС-ШКМ». Через год она была переиздана в несколько переработанном виде под названием «Хрестоматия по литературе XIX века» (чч. I и II, составители А.Я. Цинговатов и Я.А. Роткович) и выдержала семь изданий.

Пройти нормальный курс трёхгодичной аспирантуры Я.А. Ротковичу не удалось. По семейным обстоятельствам он должен был прервать обучение и направиться на работу в Куйбышевский (тогда Самарский) пединститут, куда его пригласил на работу профессор В.А. Малаховский. Кандидатский минимум был сдан в Москве к концу 1932-1933 учебного года.

Более сорока лет — с марта 1933 года и до конца жизни — Я.А. Роткович работал в Куйбышевском педагогическом институте. Являясь одним из старейших работников этого института, Я.А. Роткович внёс весьма существенный вклад в дело развития и укрепления одного из крупнейших педвузов страны. Сам же Я.А. Роткович с признательностью отмечал впоследствии, что уже в 30-е годы ему посчастливилось работать в Куйбышеве с такими учёными-филологами, как А.Н. Гвоздев, В.А. Малаховский,

И.М. Машбиц-Веров, А.И. Метченко, а также погибшими в годы Великой Отечественной войны Л.А. Жуковым и М.Д. Заблудовским.

Работу в Куйбышевском педагогическом институте Я.А. Роткович в первые 15 лет сочетал со службой по совместительству в учреждениях по повышению квалификации учителей — краевом научно-исследовательском институте педагогики, научно-педагогической лаборатории, институте усовершенствования учителей. Сотрудничество в этих учреждениях давало возможность сохранить тесную связь со школой и непосредственно участвовать в её работе.

Вернувшись из Москвы, где он находился в центре подготовки новых стабильных программ и учебников, Я.А. Роткович совместно с группой учителей — О.Е. Иофиной, М.П. Макаровой, В.П. Финкельштейном — развернул серию экспериментальных работ по методике. Его статья «Опыт экспериментального исследования методики преподавания литературы в средней школе», опубликованная в журнале «Русский язык и литература в средней школе» (1934. № 3), представляет собой «первое в советской методике экспериментальное исследование эффективности основных методов преподавания литературы» («Педагогическая энциклопедия», т. III, 1966. столб. 728).

В 1937 году Я.А. Роткович защитил при Высшем коммунистическом институте просвещения кандидатскую диссертацию («В.Я. Стоюнин. Жизнь и творчество»), по которой в качестве официальных оппонентов выступали профессор В.В. Голубков и профессор Ф.М. Головенченко. Диссертация была рекомендована к печати и издана Учпедгизом в 1941 году. Но её тираж остался на складе Смоленской типографии при захвате города немецко-фашистскими войсками и был сожжён. Один экземпляр книги (сигнальный) сохранился у её автора. Вскоре после защиты диссертации Я.А. Ротковичу были присуждены учёная степень кандидата педагогических наук и учёное звание доцента. В конце 1937 года он был назначен заведующим кафедрой литературы.

Одновременно с научно-методической деятельностью Я.А. Ротковича развёртывалась и его деятельность в качестве педагога высшей школы. За время работы в Куйбышевском педагогическом институте Я.А. Роткович читал разнообразные лекционные курсы, ярко продемонстрировавшие его широкую эрудицию и лекторский талант. Он читал курсы «Устное народное творчество», «Введение в литературоведение», «Теория литературы», «Методика преподавания литературы», «Советская литература», «Литература народов СССР». В течение ряда лет он с успехом руководил работой студенческих научных семинаров по творчеству А.М. Горького, А.В. Кольцова, по теме «Литература и фольклор». Как лектора его характеризовала глубина и ясность изложения, стройность и последовательность в развёртывании мысли и аргументации, сдержанная эмоциональность, красноречие.

В разные периоды своей жизни Я.А. Роткович обращался к писанию работ на историко-литератур-

ные темы. Эти обращения учёного к историко-литературной тематике пересекались с его педагогической деятельностью в области изучения русской литературы (статьи о Тургеневе, о Кольцове) и литературы народов СССР (статьи о Е. Чаренце и Лордкипанидзе). Задумав большую работу о Кольцове, Я.А. Роткович напечатал в «Учёных записках» Куйбышевского педагогического института (вып.6, 1942) историографический очерк о творчестве поэта, получивший высокую оценку в специальной литературе, и вчерне набросал две другие главы. Однако эта работа не получила продолжения и завершения. Возвратившись к историко-методической тематике, Я.А. Роткович приступил к созданию фундаментального исследования, посвящённого истории преподавания литературы в русской школе. Он решил исследовать истоки русской методической науки и дать портреты её первооткрывателей — великих русских просветителей М.В. Ломоносова, В.К. Тредиаковского, А.Н. Радищева, Н.И. Новикова. Итогом этой работы была докторская диссертация «История преподавания литературы в русской средней школе (с середины XVIII века до 60-х годов XIX века включительно)», которую он защитил в 1951 году.

В 1953 году в «Известиях Академии педагогических наук РСФСР» отдельным выпуском вышел капитальный труд Я.А. Ротковича «Очерки по истории преподавания литературы в русской школе». Автор исследования нарисовал целостную картину истории методики преподавания литературы, начиная с её истоков до середины XIX века. Поражает громадность работы, проделанной Яковом Ароновичем. Он привлёк огромный архивный материал, до него никем не тронутый, многие вопросы поставил и разработал заново.

Я.А. Роткович по существу закончил работу, начатую Д.К. Мотольской, А.П. Скафтымовым, В.В. Голубковым, М.А. Рыбниковой по изучению опыта преподавания литературы в дореволюционной русской школе, создав новую самостоятельную отрасль педагогической науки — историю преподавания словесности.

История русской методики рассматривается исследователем как история зарождения и развития в России передовой, материалистической и демократической теории преподавания литературы, как органическая часть истории отечественного просвещения и культуры.

Обращаясь к преподаванию словесности в прошлом, автор особое внимание уделил анализу «Риторики» М.В. Ломоносова и показал значение этого выдающегося труда не только для формирования методики литературы, но и для развития философии, эстетики и филологии. Как высшее достижение русской методической мысли XVIII века рассматриваются автором суждения А.Н. Радищева о воспитании юношества и роли художественной литературы в формировании личности человека-гражданина. Серьёзному исследованию подверглись высказывания М.М. Щербатова, М.М. Сперанского, Н.И. Новикова и многих других выдающихся деятелей культуры и

просвещения XVIII века. Автор монографии нарисовал законченную картину преподавания литературы в учебных заведениях России XVIII века, показал систему домашнего воспитания и место литературы в этой системе.

С такой же тщательностью Я.А. Роткович исследует состояние преподавания словесности в России XIX века. Он анализирует учебные пособия и программы по литературе, рассказывает о практике наиболее выдающихся педагогов-словесников. Впервые так основательно и интересно рассказано в монографии Я.А. Ротковича о талантливых преподавателях П.П. Ершове, авторе известной сказки «Конёк-горбунок», В.В. Авдееве, В.П. Скопине и многих других. Специальные главы посвящены известному педагогу, поэту и критику А.Ф. Мерзлякову и выдающемуся методисту и филологу Ф.И. Буслаеву.

Автор вывел из забвения имена многих учителей и методистов, показав значение их деятельности для дальнейшего формирования методической науки и практики.

В специальной главе Я.А. Роткович рассматривает деятельность В.Г. Белинского и показывает непреходящее значение деятельности гениального критика не только для школы XIX века, но и для нашего времени. Подвергнув сокрушительной критике догматическую систему преподавания, Белинский по существу дал в своих работах развёрнутый курс теории и истории литературы для школы.

В 1956 году Я.А. Роткович завершает своё исследование преподавания словесности в дореволюционной русской школе выпуском «Хрестоматии по истории методики преподавания литературы», в которую вошли лучшие образцы методических сочинений XVIII-XIX веков.

Всё, о чём писал Я.А. Роткович, так или иначе было обращено к школе, к сегодняшнему дню, к учителю-словеснику нашего времени. В 1969 году издаётся книга «Вопросы преподавания литературы. Историко-методические очерки», основанная на материалах докторской диссертации и предназначенная для учителей.

Автор ставил задачей познакомить учительство с передовыми традициями русской методики. Он обстоятельно рассматривает теоретические проблемы методической науки, но преимущественное внимание уделяет практическим вопросам преподавания, выдвигая на первый план те плодотворные идеи методистов прошлого, которые близки современной школе.

Рассматривая методические воззрения В.Г. Белинского, автор убедительно показывает огромное влияние критики Белинского на теорию и практику школьного преподавания литературы. Главную задачу учителя-словесника Белинский-критик видел в изучении конкретных художественных произведений, в первую очередь, произведений современных авторов, а преподавание литературы связывал с воспитанием человека-гражданина.

Я.А. Роткович показывает, каким поучительным для учителя является умение критика рассматривать

художественные произведения в тесной связи с жизнью, с общественными проблемами современности. На большом фактическом материале в книге Я.А. Ротковича развёртывается гражданская целеустремлённость методики Чернышевского и Добролюбова, её активный характер. Самое значительное место в книге занимают главы, в которых даётся анализ методических работ В.И. Водовозова, В.Я. Стоюнина, В.П. Острогорского.

В 1965 году вышла новая фундаментальная работа профессора Я.А. Ротковича «Очерки по истории преподавания литературы в советской школе», являющаяся прямым продолжением его исследований, посвящённых истории дореволюционной методики. Книга открывается главой о А.М. Горьком. Обширные и тщательные исследования, в том числе и архивные, позволили ему представить методические взгляды великого пролетарского писателя в виде определённой системы. А.М. Горький живо интересовался вопросами детского чтения, предъявлял большие требования к созданию детской литературы. Весьма актуальны мысли А.М. Горького о создании детской высокохудожественной научно-популярной книги для детей.

Поучителен горьковский принцип анализа произведений в тесной связи с жизнью. А.М. Горький дополнил метод «реальной критики» Н.А. Добролюбова конкретно-историческим рассмотрением эпохи.

Методическое наследие великого писателя, как справедливо пишет Я.А. Роткович, должно быть тщательно изучено и использовано учительством.

Одной из наиболее интересных глав этой книги является глава о выдающейся методистке М.А. Рыбниковой. Автор раскрывает сложный путь её педагогических поисков. Особенно интересен для учителя разбор самого значительного труда М.А. Рыбниковой — «Очерков по методике литературного чтения». Я.А. Роткович показывает, какое значение придавала М.А. Рыбникова эмоциональному восприятию художественного текста, целостному анализу произведения. Говоря о практике выразительного чтения, системе письменных работ, предложенной выдающейся методисткой, Я.А. Роткович показывает полезность и поучительность её методов и приёмов для современного учителя литературы.

Я.А. Роткович впервые исследовал творчество крупнейшего методиста нашего времени В.В. Голубкова и показал непреходящую значимость выдвинутых и разработанных им методических проблем.

В последней, заключительной главе автор обзревает современное состояние методической науки, выделяет наиболее плодотворные направления методических поисков. И здесь автор руководствуется стремлением поддержать новое в методике и сделать это новое достоянием всех учителей-словесников. В книге отчётливо видны свойственные Я.А. Ротковичу широта взглядов, отличающая истинно большого учёного, умение заметить и вовремя оценить новые методические идеи.

Естественным продолжением «Очерков по истории преподавания литературы в советской школе»

явилась хрестоматия по советскому периоду, которая вышла в издательстве «Просвещение» в 1969 году. Обе эти книги отличаются единством в отборе, трактовке и расположении материала.

Наибольшая ценность хрестоматии заключается в том, что читатель имеет возможность познакомиться не только с важнейшими работами современных ему методистов, но и получить краткий, но содержательный очерк о жизни и деятельности каждого. Кроме того, в книге приводятся воспоминания, помогающие глубже осмыслить их жизнь и методические воззрения.

Основные педагогические установки автора сказались в его «примечаниях и комментариях». В этом разделе книги мы не только находим множество важных сведений, различные ссылки, объяснения трудных мест, смысла педагогической позиции методиста, но и полемику, критическую оценку отдельных работ.

Составлением хрестоматии Я.А. Роткович закончил изучение истории становления и развития отечественной методики, проследив её путь более чем за двухсотлетний период, начиная с XVIII века и кончая сегодняшним днём. Одним человеком проделана работа целого научного коллектива.

По образцу его диссертации созданы докторские диссертации по истории методических идей на Украине и в Азербайджане. Трудно указать хотя бы на одну диссертацию по методике преподавания литературы, которая бы в своей историографической, экспериментальной или проблемной части не опиралась на труды Я.А. Ротковича. Определённое влияние историографические исследования Я.А. Ротковича оказали на методики других специальных дисциплин. Много сил и энергии Я.А. Роткович отдавал благородному делу подготовки научных кадров. Более двадцати его аспирантов, ставших кандидатами наук, трудились и трудятся во многих педвузах страны.

Я.А. Роткович вёл большую организаторскую научно-методическую работу. Он выступал с докладами на многих всесоюзных, республиканских и зональных конференциях и участвовал в их организации в г. Куйбышеве. Он являлся председателем научно-методического совета на историко-филологическом факультете Куйбышевского педагогического института, членом президиума Куйбышевского отделения педагогического общества РСФСР, председателем бюро Поволжского зонального научного объединения литературоведов и методистов педвузов, членом Учёной комиссии по литературе ГУВУЗа Министерства просвещения РСФСР, членом Головного совета по литературоведческим наукам Министерства высшего и среднего образования РСФСР. Особо нужно выделить высокополезную деятельность Я.А. Ротковича в качестве члена Учёной комиссии ГУВУЗа, для которой им составлен ряд весьма содержательных записок и методических писем по различным вопросам изучения и преподавания

литературы в вузе, а также на посту председателя зонального объединения литературоведов Поволжья. Это последнее было создано по инициативе Я.А. Ротковича и с честью возглавлялось им в течение многих лет. Объединение это продолжает функционировать и по настоящее время уже под руководством его учеников и последователей.

Большую научную и научно-организаторскую деятельность профессор Я.А. Роткович совмещал с энергичной и кропотливой работой в качестве научного редактора. Он являлся редактором и соредактором многих выходивших в Куйбышеве изданий по литературоведению и методике литературы. Несколько работ, написанных им или вышедших под его редакцией, указаны как обязательные или рекомендуемые в учебных программах, пособиях и методических изданиях и по сей день. Автор более двухсот работ, Я.А. Роткович вошёл в историю методики как её историограф, как автор двух монографий о преподавании литературы в отечественной школе и составитель двух хрестоматий к ним.

Наряду с научно-педагогической и научно-организаторской работой Я.А. Роткович выполнял и руководящую административную работу в высшей школе. В 1954-1957 годах он работал заместителем ректора института по научной работе. Все последующие годы он руководил общей кафедрой литературы, а потом, до самой кончины, организованной им кафедрой советской литературы и методики.

За многолетнюю плодотворную деятельность Я.А. Роткович был награждён орденом Трудового Красного Знамени, медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне», значком «Отличник народного просвещения». В 1968 году ему было присвоено почётное звание заслуженного деятеля науки РСФСР. За успешную разработку вопросов преподавания литературы в средней общеобразовательной школе Я.А. Роткович награждён в 1974 году медалью К.Д. Ушинского.

Яков Аронович поддерживал самую тесную связь с учительством, проявлял постоянное внимание к нуждам школы, стремился как можно больше учителей приобщить к активному участию в научно-методической жизни.

Яков Аронович был не только выдающимся учёным, но и замечательным человеком, великодушным и терпимым по отношению к своим ученикам, интересным собеседником и превосходным оратором.

Все, кто соприкасался с Яковом Ароновичем при его жизни, хранят о нём самую светлую и благодарную память.

Н.А. Бодрова, бывшая аспирантка Я.А. Роткович, ныне профессор кафедры русской литературы XX века и методики преподавания литературы Самарского государственного педагогического университета.

Свердловский период жизни М.А. Рыбниковой (1941-1942)¹

В июне 1941 года Мария Александровна эвакуировалась из Москвы [...]. Из Наркомпроса она получила направление на кафедру в Тюменский пединститут, куда после ряда мытарств и выехала 19 июня, то есть за три дня до первой бомбардировки [...]. До Тюмени она не доехала, так как её спутницы в дороге расхворались. Вот как М.А. описывает свой приезд в Свердловск: «Приехав, сошли, взяли телегу, погрузились и поехали к М.Ф. Парамоновой. Она приютила нас. От неё мы узнали, что Свердловский пединститут ждёт меня и даёт мне помещение. Точас же по телефону все эти факты были подтверждены. Наутро я была у начальства, которое было со мной очень любезно. Пошли на квартиру, оказалось даже две комнаты, куда мы через день и выехали. Трудности начались дальше. Доставать продукты, стоять в очереди, даже готовить пришлось мне, так как Юлия Влад. Слегла, а потом и Лида². Затем выяснилось, что в этой милой квартире зимой жить нельзя, ужасающий холод.

Понемногу люди встали. С большим трудом нашли домработницу, у нас теперь очень милая домработница Елена Платоновна (Лена) — сестра дворника нашего общежития — мы живём в студенческом общежитии».

«Мы почувствовали облегчение тогда, когда стали ко мне являться представители учительства. Один из них делегат Горсовета, обещала помочь насчёт жилища. Она же принесла подушку и чашек (их здесь купить нельзя). Другая принесла бутылки для керосину, полку для книг и блюдо. Одним словом, — пишет М.А., — я беру «борзыми щенками».

Так радушно встретило свердловское начальство и пединститут Марию Александровну. В институте ей предложили читать целый ряд предметов: методику преподавания литературы, фольклор и стилистику. Каждый из этих курсов повторялся несколько раз, так что лекционная нагрузка получилась изрядная. Но всё это предметы, в области которых М.А. по преимуществу работала. «Всё это мои предметы, — пишет она, — и я с удовольствием готовлюсь к лекциям. Правда, здесь плоховато с книгами, но кое-что находится, и все охотно помогают в поисках книг. Здесь, между прочим, хранится библиотека Царскосельского лицея. Но я её ещё не видела». Как и другие пединституты, Свердловский пединститут перешёл на трёхлетний курс, и М.А. пришлось читать почти на всех курсах. Кроме педагогического института, она читает и в учительском институте.

Таким образом, педагогическая работа в Свердловске скоро развернулась довольно широко. Но работа в институте была лишь частью нагрузки М.А. Идёт усиленная работа по подготовке лермонтовского, короленковского вечеров. Вот что М.А. пишет о лермонтовском вечере: «Вчера у нас был торжественный Лермонтовский вечер. Выступали Нейман, Рыбникова, Гроссман. Зал был переполнен, все докладчики имели успех. Я развивала свою любимую тему, что «Песня о купце Калашникове» — это отклик на дуэль и смерть Пушкина».

Выступала М.А. и на вечере, посвящённом памяти В.Г. Короленко. Но особенно много времени уделялось на работу со свердловским учительством. Это видно из того, как характеризует М.А. свой типичный рабочий день, свой бюджет времени (письмо от 12/XII 1941 года): «Встаю я рано и иду на лекции к половине девятого. На улице темно, бегут освещённые трамваи. Скрипит снег, спешат люди. Направо от тебя месяц серпом — молодой, с правой стороны. Думаю: хорошо, верю в своё счастье. Читая лекции по методике, увлекаюсь, рассказываю студентам о наших музеях, о Ясной Поляне, о Толстом, которого я видела девочкой. В аудитории люди из разных краёв. Я заставляю несколько человек рассказать об исполнении частушек, как где поют и пляшут. И мы путешествуем: Мурманск, Донская область, Рязанский и Смоленский край, Алтай, Свердловская область...»

К двум часам я кончаю. За мной приехала учительница, и я еду к словесникам-железнодорожникам, на их конференцию. В трамвае давка, попасть трудно, Однако доехала. Меня ждут. Сперва кормят обедом, правда немудрёным, но всё-таки еда. Потом занимаемся. Домой я попадаю часам к 6-7» [...].

В последнем письме М.А. пишет (16/IV 1942 года): «[...] Работа научная и педагогическая сложилась почти нормально. Веду работу по школьно-вузовской и фольклорно-живописной линиям³. С Короленкой выступали недавно, в школе имени Короленко, где до сих пор ничего о нём не знали, даже портрета писателя не было. А тут вдруг и дочь Влад. Галакт. в собственном виде, и выставка, и портреты, и статьи, и доклады, и чтение произведений. Уж и хлопали нам — и долго, и громко! Ребята пережили настоящий праздник.

Недавно дала три трёхчасовых урока в VIII классе по «Евгению Онегину», сейчас готовлю такую же порцию в IX классе по «Воине и миру». Учатся и учителя и ученики. Нравятся тщательные разборы этих уроков, словесники и студенты повторяют их, я буду писать на их основе второй том методики (литература в старших классах). В институте меня произвели в звание ударника за образцовую академическую и общественную работу» [...].

«На педагогической кафедре, — пишет в другом письме М.А., — я делала доклад для методистов всех специальностей пединститута «Построение урока». Прошло хорошо, намечается связь педагогики и методики — показатель хороший. Материал — данные мною в городе открытые уроки, которые имели исключительный успех». Об этом исключительном успехе говорят и сообщения со стороны. Слава о них пошла далеко за пределы Свердловска. Видимо, М.А. как педагог-мастер достигла выдающихся успехов, которые удовлетворяли и её, и тех, кто бывал на этих уроках, был свидетелем этого необыкновенного мастерства [...].

И в Свердловске М.А. продолжала начатую работу по иллюстрированию «Слова о полку Игореве». Осенью, в связи с отъездом студентов на уборочные работы, у М.А. оказалось больше свободного времени, и она усиленно занялась рисованием. «Я сильно двинула работу, сейчас у меня здесь почти полная серия «Слова о полку Игореве», и я сегодня давала урок в VIII классе по «Слову» с демонстрацией картин»...

¹ Здесь с сокращениями воспроизведена последняя часть «Биографии М.А. Рыбниковой», составленной её братом профессором Н.А. Рыбниковым // Методика преподавания литературы в советской школе. Хрестоматия / Сост. Я.А. Роткович. — М., 1969. С. 261-263.

² Речь идёт об известной в 20-30-е годы учительнице Лидии Евлампиевны Случевской и её матери Юлии Владимировне, с которыми в течение многих лет жила вместе М.А. Рыбникова.

³ Как известно, М.А. Рыбникова была крупным фольклористом, создателем сборников «Загадка» (1932) и «Русские пословицы и поговорки» (1961). Собираем и популяризацией фольклора она занималась и в Свердловске. Талантливый рисовальщик, Рыбникова много внимания уделяла живописи. В Свердловске была организована выставка её рисунков.

КРУГЛЫЙ СТОЛ

ИТОГИ ЛИТЕРАТУРНОГО ГОДА - 2003

16 апреля в Областной научной библиотеке им. В.Г. Белинского состоялся Круглый стол «Итоги литературного года – 2003», организованный Институтом филологических исследований и образовательных стратегий Уральского отделения Российской академии образования «Словесник».

События, помеченные числом «2003», становятся для нас все более далеким прошлым. Тем больше поводов подводить итоги. Дистанция в несколько месяцев, конечно, недостаточна, чтобы с полной ответственностью подвергать анализу, классифицировать, структурировать литературный поток. Пока, наверное, трудно отделить главное от мелочей, «настоящее» от всего лишь «актуального». И все же собравшиеся за круглым столом попытались разобраться, что же происходит с литературой сегодня, и наметить ведущие тенденции и закономерности. Тем более что всем ясно была некоторая условность – рубежей «литературного года», ведь, например, роман пишется не один год. Но добровольные рамки позволяли прилагать интеллектуальные силы максимально интенсивно, на ограниченном материале возводя стройные здания критических и литературоведческих концепций. Выступали критики, литературоведы и писатели.

Слушателями, зрителями, участниками обсуждения были писатели, филологи, сотрудники библиотек города и журнала «Урал», а главное – читатели: преподаватели, учителя, студенты и школьники. В общем, все те, кому безразлично нынешнее состояние и развитие литературы. Поэтому каждое выступление сопровождалось оживленным обсуждением, нередко были возражения, недоумения. В финале «итоги года» подводили читатели: каждый, кто хотел, называл книгу, которую считал значительным событием. Картина оказалась на редкость разнообразной: удивительно, что ни одно мнение не повторилось дважды! Однако главный итог, разумеется, не в этом, а в том, что литература жива – а значит, живы и мы.

Ниже приводятся основные тезисы выступлений, посвященных текущей поэзии, прозе и драматургии.

Л.П. Быков,

доктор филологических наук, зав. кафедрой русской литературы XX века УрГУ, критик

Русская поэзия на рубеже тысячелетий

Трудно судить о литературе, оставаясь в рамках одного года. Если же оценивать ситуацию последних лет, то создается ощущение, что литература ушла из центра общественного внимания, тем более, если помнить о том читательском буме, который наша страна пережила в пору перестройки¹. Гласность, которой все так добивались, оказалась режимом наименьшего благоприятствования для словесности. Поэтому у многих читателей складывается негативное впечатление о современной литературе.

Но нынче не литературы нет – нет резонанса. Если в советское время тиражи поэтических книг были – 100-200 тысяч, а теперь сборники выходят в количестве 300, 500, хорошо, если 1000 экземпляров, то не приходится говорить о том, что слово поэта сейчас будет резонировать так же, как слово Евтушенко, Вознесенского, Окуджавы. И сегодня поэзия перестала быть тем, чем была в 60-е годы, – выражением коллективного бессознательного. Когда Евтушенко предлагал известную формулу: «Стихи читает чуть не вся Россия, и чуть не пол-России пишет их», – он говорил о стихах, которые были не столько лирикой, сколько замещением и публицистикой, и политики, и экономики, поскольку гласность в основном осуществлялась в слове художника. А когда каждая из этих институций получила свою трибуну, естественно, что поэту осталось говорить только на языке поэта. Поэзия стала личным делом и пишущего, и читающего («Личное дело» – так назывался один из альманахов, изданных несколько лет назад). И сегодня пишут, и издают, и читают очень много интересных поэтических произведений – гораздо больше, чем раньше. Так что на пишущих сетовать не приходится. Скорее уж на нас, читающих недостаточно внимательно и заинтересованно.

Откуда этот недостаток внимания? Современную поэзию зачастую полагают слишком сложной. Нередко даже считается, что поэзия XX века – это по преимуществу *суггестивная лирика*, поэзия «высокого косноязычия», по формуле совсем не косноязычного Гумилева. И вправду: XX век прошел под знаком Пастернака, Маяковского, Цветаевой, Мандельштама, а их образно-поэтический язык словно бы отторг, оставил в XIX веке поэтическую простоту. И сейчас очень обильно издается поэзия, не рассчитанная на понимание обычного читателя. Поэзия, претендующая на непонимание. Впрочем, это непонимание лишь проявляет нечто крайне важное: поэтический язык, даже самый доходчивый, лишь *кажется* вполне внятным, всем доступным, простым. Поэзия – отчасти шаманство, то, что объединяет людей на уровне не смысла, а до-смысла, прасмысла, сверхсмысла, и для этого она должна пробиться сквозь слово истасканное, изношенное, девальвированное. Так писали в свое время и младосимволисты, и футуристы. В наше время тоже распространена эта тенденция, олицетворенная Иваном Ждановым.

Но, с другой стороны, на рубеже тысячелетий стало ясно, что *поэзия прямого высказывания* не исчерпала себя, что сейчас она чувствует себя столь же уверенно, как и два столетия назад. Об этом свидетельствуют стихи таких авторов, как Борис Чичибабин, Алексей Решетов, Александр Кушнер, Лариса Миллер. В рамках такой поэтики можно выделить следующие тенденции.

¹ По поводу этой части доклада прозвучала реплика Игоря Сахновского (писателя, лауреата премии «Русский Декамерон», литературного редактора журнала «Я покупаю»): «Если воспринимать как всеобщий закон формулу Евтушенко: «Поэт в России больше, чем поэт», – то неизбежно отчаяние. Но это не всеобщий закон, это было справедливо только для современной Евтушенко ситуации. Поэт – это достаточно. Не надо – больше. Поэзия не должна быть массовой, поэзия – это роскошь».

Во-первых, путь минимализации – укрупнения одного-двух стихотворных признаков, на которых и держится все стихотворение, вся поэтическая практика. Таковы, например, тексты из книги Леонида Виноградова «Потешные стихи»:

Знает город, знает весь: Пушкин умер, но не весь.
Но не знаем и поднесь, сколько там, а сколько здесь.

Или:

Будущее не наступает, оно отступает.
Прошлое не отступает, оно наступает.

Во-вторых, путь иронизации, отчасти – эпатажа. Это путь, который идет от Игоря Северянина, Саши Черного к Тимуре Кибирову, Дмитрию Александровичу Пригову, Игорю Иртеньеву, Всеволоду Емелину.

Великой родины сыны, мы путешествовали редко.
Я географию страны учил по винным этикеткам.
Лишь край граненого стакана моих сухих коснется уст,
От Бреста и до Магадана я вспомню родину на вкус, и т.д.

Это стихи Всеволода Емелина, рассчитанные, конечно, на ироническое восприятие.

В-третьих, путь прозаизации стиха, максимального насыщения стиха прозой. В свое время такая манера ассоциировалась с творчеством Инокентия Анненского, ныне – Сергея Гандлевского. Молодые поэты также нередко тяготеют к ней: можно привести в пример дебют Натальи Санниковой, поэта из Каменск-Уральского.

В современной поэзии уральский регион выглядит очень и очень достойно².

Самая крупная фигура из тех, кто заявил о себе за последние 15 лет, – это, несомненно, Борис Рыжий. Об этом можно судить даже по количеству посвященных ему стихов – впервые после смерти Бродского смерть поэта вызвала столько откликов. Это поэт, единодушно принимаемый почти всеми, хотя при жизни он успел выпустить всего одну книжку тиражом 1000 экземпляров – «И все такое» (издательство «Пушкинский Дом»). Теперь же издательство «У-Фактория» готовит к выпуску солидное издание Рыжего – книгу стихов и материалов «Борис Рыжий: оправдание жизни».

Вышли две антологии: «Уральская поэзия», составленная Виталием Кальпиди, и «Екатеринбург: антология поэзии», составленная Л.П. Быковым, В.А. Блиновым, Германом Дробизом, Майей Никулиной и оформленная Юрием Филониным. На пространстве восьмисот страниц антологии представлены сотни авторов, пусть по не сколько страниц, и мы можем убедиться, что хороших стихов в Екатеринбурге всегда было много. А раздел, посвященный современной поэтической практике, – «Между выдохом и вдохом» – самый солидный, обширный и самый сильный раздел. Словом, мне кажется, сколько бы мы ни сетовали на теперешнюю поэзию, а она, как у Маяковского, – «пресволочнейшая штукавина, существует – и ни в зуб ногой». О ее сущности екатеринбургский поэт Аркадий Застырец написал прекрасные стихи:

Поэзия – предмет последней необходимости,
Вроде облака или куста какой-нибудь жимолости,
В общем, то, за что цепляется взор
Выслушивающего приговор.

Е.Н. Хрущева,

кандидат филологических наук, старший преподаватель УрГПУ

Русская проза 2003 года: тенденции развития

В наше время сходит на нет актуальное в течение XX века разделение на «элитарное» и «массовое» искусство. Вероятно, сказывается выработанное литературой постмодернизма умение писать в «двойной кодировке», считывая одновременно на интеллектуалов, наслаждающихся языковой игрой, интертекстуальностью, полилогом различных культур, и на простодушного читателя, интересующегося главным образом сюжетом: приключениями, загадками, мелодрамой и т.п. Массовая литература старается не выглядеть таковой даже внешне (можно вспомнить хотя бы оформление акунинских детективов или основанной им серии «Лекарство от скуки»). «Интеллектуальная» – забрасывает наживки для массового читателя, как это сделано в новом романе Пелевина «Числа»: во многом интерес читателя поддерживается старомодным уже эффектом узнавания цитат из классики – и из фильмов, песен, рекламы, злободневными намеками, преувеличенной скабрёзностью. Полюса «высокого» и «массового» сближаются, и появляется нечто третье – беллетристика. Наименование отнюдь не обидное для литературы, как еще недавно считалось, ведь переводится «беллетристика» как «прекрасная (изысканная) словесность». Теперь это основное течение (мейнстрим) современной литературы, которая явно идет навстречу читателю, старается быть интереснее и «легче», но при этом быть и небанальной, не «формульной», вести поиски своего слова, не отвлекаться на жонглирование цитатами.

Заканчивается время, когда актуальным считался постмодернизм³, когда вершиной литературного процесса считались антимиметические тексты (авангардные, написанные ради эксперимента), а жизнеподобие становилось привилегией исключительно non-fiction, мемуаров и близких к ним жанров. Теперь же «миметическая» поэтика все активней возвращается в художественные миры. Становятся менее популярными тексты non-fiction (хотя, конечно, есть исключения: можно назвать «Черным

² Это утверждение дополнил А.Б. Кердан, поэт, прозаик, лауреат Губернаторской премии: «В отличие от других регионов на Урале сформировано литературное поле. Существует Ассоциация писателей Урала, в которую вошли 12 региональных организаций; проводятся региональные и всероссийские совещания молодых писателей, издается альманах «Чаша круговая», куда входят и стихи, и проза, и критика. Издаются специальные книжные серии: «Библиотека поэзии Каменного пояса» (вышло 12 книг тиражом 3-5 тысяч экземпляров, по нынешним временам это почти массовое издание), «Библиотека прозы Каменного пояса», «МИР» («Мой исторический роман»).

³ Стоит сослаться опять на Пелевина, одного из главных русских постмодернистов, написавшего сугубо идеологическую антипостмодернистскую книгу, вполне издательскую по отношению к этой философии и манере письма.

по белому» Рубена Давида Гонсалеса Гальего и «Записки кремлевского диггера» Елены Трегубовой). Зато самый способ текстостроения, характерный для нехудожественных, мемуароподобных повествований, распространяется теперь на художественные тексты, что делает их, быть может, более занимательными (эффект достоверности!), но часто снижает качество, позволяя пренебрегать композицией, структурой, жанровыми параметрами (жанровая система сейчас вообще крайне размыта), не использовать выработанные за два века разнообразные возможности повествования, хотя бы и перволичного, не говоря уже о безличном.

Эти недостатки, конечно, особенно заметны, когда имеешь дело с большой формой. Поэтому одно из существенных (и парадоксальных) последствий теперешнего «возвращения к мимесису» — упадок искусства романа. Романом сейчас называют прозаическую вещь, если она большого объема и/или если включает несколько сюжетных линий. Даже Букеровскую премию 2003 года присудили очевидному не-роману («Черным по белому» Гонсалеса Гальего). И те романы, которые вызвали большой интерес читателей или критиков в 2003 году, лишь подтверждают мысль, что эта жанровая форма практически не существует нынче. Так, «Рахиль» Андрея Геласимова (Октябрь. 2003. № 9) выдает излишнюю озабоченность автора «двойной кодировкой»; Пелевин зачастую лишь иллюстрирует идеи образами.

Большая прозаическая форма сворачивается: появляются такие жанровые обозначения, как «маленький роман» (Александр Образцов. 9 ½ рассказов для Дженифер Лопес (Звезда. 2003. № 11)), «конспект романа» (Николай Якимчук. Феллини, Гоголь и другие (Знамя. 2003. № 10)). Большая проза становится коллажем, так что не вполне можно различить повесть (роман) и цикл рассказов. Так строятся, например, вещи Леонида Зорина «Из жизни Ромина» (Новый мир. 2003. № 3), Анны Бердичевской «Чемодан Якубовой (почти повесть)» (Знамя. 2003. № 11); «повесть в повести» Вячеслава Усова «Побег паука» (Звезда. 2003. № 8).

Еще одно немаловажное явление современной тяги к жизнеподобию, иными словами, интереса к реальности, — это исследование ушедшей эпохи во всех ее причинно-следственных закономерностях, воссоздание ее живого образа через правдоподобные характеры и детали. И это оказывается не менее увлекательным занятием, чем разрешение злободневных проблем. В этом контексте неудивительно появление немалого количества произведений на историческую тему, таких, как «Новгородский толмач» Игоря Ефимова (Звезда. 2003. № 10-11), «Двое в барабане» Григория Фукса (психологическое исследование взаимоотношений Фадеева и Сталина, Звезда. 2003. № 9). Появляются произведения с использованием исторических мотивов. Так, «Казароза» Леонида Юзефовича есть симбиоз детектива и исторического романа, а «Белом круге» Давида Маркиша (Октябрь. 2003. № 10-11) вполне современный авантюрный сюжет поиска потерянных картин художника-авангардиста 20-х годов переплетается с сюжетом его жизни и творчества. Даже история превращения Савла в Павла, которая вполне могла бы стать основой романа-мифа, пишется как историко-психологическая повесть (Светлана Чураева. Последний апостол. Повесть о необычайных приключениях святого Павла. Октябрь. 2003. № 6).

В контексте общего движения к жизнеподобию даже «филологическая проблематика»⁴, необычайно распространенная, зачастую сюжетобразующая в прозе последних лет, принимает вид «жизненной», хотя и продолжает оставаться чуть ли не самой частотной в прозе. Показательны в этом плане рассказы Бориса Вайля «Жалоба» и «О жизни после жизни» (Звезда. 2003. № 10) и особенно Алексея Слаповского из книги «Жили-были. Книга о современной жизни» (Знамя. 2003. № 11), написанные не менее «литературоцентрично», чем его же «Рассказы для тех, кто любит читать», но без демонстрации этого.

Одним из заметных событий литературной жизни 2003 года стал роман Дмитрия Быкова «Орфография». Мнения о нем высказывались самые разные, и апологетические, и уничтожительные, но если это и не шедевр, то, во всяком случае вещь настолько «знаковая», репрезентативная по отношению к современному литературному процессу, что на примере одной только этой книги — и достоинств ее, и недостатков — можно было бы показать ведущие тенденции года.

Во-первых, разумеется, жизнеподобие и занимательность сочетаются с историческим повествованием: сюжет авантюрный, динамично развивающееся действие происходит в 1918 году. Текст пишется, в сущности, как классический реалистический роман (этому способствует несколько утяжеленный, архаизированный язык), с одним лишь фантастическим допущением, будто бы после революции не реформировали орфографию, а вовсе отменили ее. Причем эффект достоверности настолько силен, что временами хочется поверить даже в явно выдуманные реалии: например, в существование Луазона, французского философа эпохи Просвещения, в альмеков — древнее племя, вымершее из-за чрезмерно сложных ритуалов и предпочтения излишнего необходимого, в альмекскую флейту — очевидный символ ныне разрушенной, но потенциально возможной гармонии мира. Правдоподобие слегка разбавлено сказочными образами — почти гофмановского Клингера и его волшебной лавки, фантазера и писателя Грэма, явно соотнесенного с Грином... Вот это-то изобилие жизненных и литературных прототипов, призванное создать правдивый или хотя бы узнаваемый образ «знакомой» исторической действительности, уже оказывается чрезмерным и мешает восприятию: действительно, когда то и дело узнаешь за Мельниковым — Хлебниковым, за Корабельниковым — Маяковским, за Казариным — Ходасевичем, за Льговским — Шкловским, за Чарнолуским — Луначарским, когда в качестве политических деятелей называются Бронштейн и Апфельбаум, это становится навязчивым; а кроме того, удивляет авторская непоследовательность: если он дает столь узнаваемым персонажам столь узнаваемые имена, то почему же выглядят они у него то живыми, характерными, а то плоскими и стереотипными, составленными из обломков собственного образа в массовом культурном сознании?

Во-вторых, разумеется, это своего рода филологический роман, что видно даже по названию. В центре сюжета находится судьба русской орфографии (объявленной в революцию столь же надуманным излишеством, как и

⁴ Подразумеваются проблемы, связанные с поиском или отсутствием слова, с возможностью или невозможностью говорить (писать), с рефлексией по поводу творчества, по поводу написания данного произведения, выбора слова, с размышлениями о природе языка (языков), о роли слова в жизни человека и человечества, о немислимой силе и чудовишной незначительности знака, о соотношении знака и реальности и т.п. Подобная проблематика находится в основе произведений, написанных именно о словах, о языке и словесности, словно бы специально для филологов (таковы «Сентиментальный дискурс (роман с языком)» Владимира Новикова, «Ложится мгла на старые ступени» Александра Чудакова, «Читатель Чехова» Валерия Исхакова), но также весьма отчетливо она проступает и в произведениях занимательных, весьма интересных и «простому читателю» («Дар слова (Сказки по телефону)» Эргали Гера, «Человек-язык» Анатолия Королева, «Князь ветра» Леонида Юзефовича, «Кысь» Татьяны Толстой, эссе, рассказы и романы Дины Рубиной), такая проблематика существенно дополняет художественную концепцию мира и в текстах, на первый взгляд далеких от проблем языка и словесности, — например, в рассказах о любви («Потомки Азров» Веры Чайковской; «Незаконный рассказ о любви» Игоря Сахновского).

ритуалы альмеков), а вместе с ней и судьба российской интеллигенции, прежде всего именно филологов и писателей – людей, которые способны обойтись без необходимого, но погибают без «излишнего» (культуры). Даже традиционный для произведений о революции конфликт старого и нового здесь воплощен в противостоянии двух филологических (профессорско-писательских) коммун – условно говоря, «архаистов» и «новаторов». А главный герой и вовсе не человек, а буква, вдобавок несуществующая, упраздненная буква – Ять (чему дана, впрочем, реалистическая мотивировка: он слишком сжился со своим гимназическим прозвищем).

А в-третьих, разумеется, это на самом деле не роман. Коллажность его построения, видимо, казалась Д. Быкову настолько неизбежной и непреодолимой, что он остроумно защитился от возможных упреков по поводу непродуманной композиции, невыстроенности, «рыхлости» (многие сюжетные линии не закончены или закончены лишь формально), многословия, отсутствия мотивировок (поступки, внезапные психологические изменения иных персонажей выглядят на редкость странно), формальности сюжетных связей (две главные сюжетные линии связаны лишь переездами Ятя из Петрограда в Крым и обратно; сцены, происходящие в двух коммунах, соотнесены аналогично). Он определил жанр своей книги как «оперу». А в опере и персонажи условны, и действие схематично, и мозаичность оправданна, и выходные арии, «хиты» перемежаются с фоновыми мелодиями. В соответствие с жанром приведено даже типографское исполнение книги: для «хитов» предназначен жирный шрифт, для «проходных» мест – курсив, остальное – обычным набором; нам предлагается возможность не читать все подряд, удовольствоваться лишь «ударными» номерами, а сложные рассуждения пропустить. В подобном приеме можно усмотреть симптом беллетризации литературы: автор-де радеет о занимательности, о доступности книги читателю любого уровня. Но и немалая доля презрения прочитывается в авторском предисловии, где объясняется эта тактика...

По-видимому, время сейчас – не «романное». Время отсутствия «больших идей» нередко становится эпохой расцвета малых жанров. Может быть, именно желанность и невозможность целостной большой формы порождает немалое количество прозаических циклов, среди которых особенное внимание привлекают, конечно, цикл рассказов Владимира Маканина «Высокая-высокая луна», печатающийся в «Новом мире», продолжение «Опытов» Марины Вишневецкой (Знамя. 2003. №10) и цикл коротких новелл Дины Рубиной «Несколько горопливых слов любви» (Новый мир. 2003. №1). Симптоматично, что подборки рассказов многих авторов (Евгения Шкловского, Игоря Сахновского, Петра Ореховского) имеют помету «из цикла...».

Сегодня все самое интересное происходит именно в новеллистике, а зачастую в еще более коротких формах: судя по опыту предыдущих годов, объем «малых жанров» все уменьшается (замечательны в этом отношении, например, «Метаморфозы» Нины Горлановой (Знамя. 2001. № 2), «Ангелы и революция. Вятка 1923» (Знамя. 2002. № 4) Дениса Осокина и другие циклы миниатюр размером от строки до страницы). Колоссальное разнообразие рассказов – и циклов, и книг («Питомник (большая книга рассказов)» Евгения Шкловского, книги Алексея Слаповского), и отдельных текстов – позволяет говорить о новеллистике как своего рода поле экспериментов современной прозы. Здесь фантастический гротеск Давида Маркиша и «неправдоподобный психологизм» Евгения Шкловского соседствуют с натурализмом Олега Павлова и иронически-нравоописательной манерой Петра Ореховского. Здесь безыскусность Ольги Кучкиной контрастирует со стилистической изощренностью Андрея Кучаева или Марины Вишневецкой, постоянно ставящей «опыты» в повествовании. Здесь мелодраматизм Ольги Сульчинской по касательной соотносится с трагическими, полуфантастическими сюжетами Сахновского или Рубиной, сюжетами, которые на фоне иронии («стёба») Слаповского представляются совершенно невозможными.

При подобном разнообразии возможностей трудно даже выделить ведущие направления в развитии современного русского рассказа. Хотя, впрочем, возвращение к мимесису, возрождение интереса к реальности, к жизнеподобию (в противовес «литературности») и беллетризация, стремление повысить занимательность – эти процессы столь же свойственны малой прозе, сколь и большой: ведь читатели нужны всем жанрам. По-видимому, главным сюжетом прозы 2003 года можно считать именно возвращение к жизнеподобию, к некоей «возвратной» традиционности, которая, впрочем, всю пользуется модернистским и постмодернистским художественным инструментарием.

Ю.Ю. Даниленко,
аспирант кафедры новейшей литературы ПГПУ, г. Пермь

Женское, детское, исповедальное
(о новой искренности в современной прозе)

В последнее время, на самом рубеже веков, критики заговорили о явлении «новой женской прозы», называя имена почти девочек-подростков (Ксении Букши, Лулу С., Ирины Денежкиной и др.). Новая женско-подростковая проза выдержана в сентиментально-рефлексивном ключе. Если первое поколение женской прозы отстаивало право на проявление в литературе женской инаковости, женской телесности и «психопатологии», а потому выглядело эпатажно, теперь новая «женская» волна, переважив и усвоив опыт, активно пользуется отвоеванным правом «писать себя».

Общий пафос новой женской прозы – «новая исповедальность». Все повествования девочек ведутся от первого лица. Если говорить о содержании книг, то это уже довольно привычная для западной литературы исповедь женщины.

Первыми ласточками, открывшими в отечественной литературе подобную тему, были Наталья Медведева со своими автобиографическими эпатажными романами («Мама, я жулика люблю» 1993, «А у них была страсть» и др.) и Дарья Асламова («Записки дрянной девчонки» 1994). Юная Ирина Денежкина, которая стала открытием 2002 года, со своими повестями «Дай мне! Songs for lovers» была номинирована на «Национальный бестселлер». Помимо прочего, интересен оказался язык рассказов Денежкиной. Страницы ее книги распахивают двери в галдящий мир звуков, песен, жаргона, рекламных слоганов. В прозе Денежкиной проявлена речь подростков – живая, неправленая, обнаженная.

В прозе юных женщин отчетливо видно, какую быструю эволюцию прошла женская проза. Впервые она громко заявила о себе в начале девяностых не отдельными громкими женскими именами, а коллективными манифестами (сборниками «Женская логика» (1989), «Мария» (1990), «Не помнящая зла» (1990), «Новые амазонки» (1991), «Абстинентки» (1991), «Жена, которая умела летать» (1993), «Чего хочет женщина» (1993)). Сборники

женской прозы вызвали живой читательский интерес и пристальное внимание критики. Для постперестроечной России явление женской прозы стало несколько обескураживающим и даже шокирующим, настолько смелым оказался общий пафос этой новой литературы.

Ирина Савкина (Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе) // Преображение (Русский феминистский журнал), 1996, № 4, С. 63) справедливо заметила, что любому из названных выше сборников подошло бы название рассказа Татьяны Набатниковой «Говори, Мария!» «потому что именно стремление женского сердца «высказать себя» после стольких лет вынужденного молчания составляет основной пафос этих изданий».

Для русского сознания шоком явилось то, *о чем* женщина заговорила: о быте (Л. Петрушевская, Н. Горланова), о теле (Л. Ванеева, В. Нарбикова), о подавленных страхах (Е. Тарасова, М. Палей), но еще большим шоком то, что она вообще *заговорила*. Вскоре авторы, вышедшие из «новых амазонок», обрели собственную манеру, свой голос. Творчество Н. Садур, В. Нарбиковой, Л. Ванеевой, И. Полянской, Н. Горлановой, Л. Петрушевской являет собой уже самодостаточные, оригинальные художественные системы. Возникли новые женские имена в провинции: Алиса Поникадовская в Омске, Ольга Славникова в Екатеринбурге, Алла Бархоленко, Татьяна Тайганова, Нина Веселова в Вологде, поэтессы – Галина Умывакина в Воронеже, Вера Иванова в Смоленске, Светлана Кекова в Саратове, Галина Летягина в Норильске, Марина Кулакова в Нижнем Новгороде, Татьяна Третьякова-Суханова в Ставрополе...

А молодая женская проза явно открывает новый этап в истории женской прозы, прежде всего связанный с тенденциями к прямому разговору от первого лица. Подобный поворот к живой разговорной речи, к достоверности, доверительности — явление не случайное, но, пожалуй, симптоматичное. Последнее время литература тяготеет к документальным или псевдодокументальным жанрам: мемуаристике, дневнику как литературной форме. Некоторое время назад наблюдался бум мемуарной литературы – правда, непривычной, неканонической, с изрядной долей вымысла (Мемуары на сломе эпох // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 30). Образцы такого жанра: Нина Горланова «Нельзя. Можно. Нельзя (роман-монолог)» (Знамя. 2002. № 6); Эдуард Лимонов «Книга воды» (М.: Ad Marginem, 2002) — роман о герое нашего времени: одиноком, ранимом, тонком и жестоком от боли; Рубен Давид Гонсалес Гальего «Черным по белому» (Иностранная литература. 2002. № 1), А. Королев «Быть Босхом» (Знамя. 2004. № 2).

Наиболее востребованной жанровой формой из литературы нон-фикшн в последнее время становится форма дневника. Классические образцы жанра активно переиздаются (дневники Ф. Кафки, Ж.-П. Сартра, Анаис Нин, М. Кузмина и другие). Помимо этого, жанр дневника обретает сегодня новые способы бытования, воплощаясь в таких современных формах, как электронный дневник – LiveJournal (LJ)⁵, существующий в пространстве Интернета. На дневники похожи и тексты новой женской прозы — Лулу С., К. Букши. Особенно интересен, на наш взгляд, опыт стилизации детского дневника, который весьма активно используют современные авторы. Примером тому являются недавние произведения современных прозаиков, стилизованные под детский дневник: повесть «Тургенев, сын Ахматовой» Н. Горлановой и В. Букура (Октябрь. 1998. № 5; Третья Пермь: Альманах. Пермь, 1999. Вып. 1) и рассказ «Нежный возраст» А. Геласимова (Октябрь. 2001. № 12).

Прозу Геласимова называют «новым сентиментализмом». Вероятно, тяготение к искренности, достоверности, интимной доверительности есть явление не столько «женское», сколько общелитературное. После постмодернистских игр, после модных идей «смерти автора», «смерти субъекта» наступили усталость, пресыщение и недоверие к изощренным, эстетским формам письма. Этим и объясняется возвращение литературы к некогда забытым и не совсем литературным жанрам: мемуарам, биографиям, дневникам.

Повесть Горлановой и Букура целиком строится на живой детской речи, на ее неправильности, непосредственности. Авторы намеренно передают неверные согласования и особый синтаксис детских высказываний. Детские предложения комментируют каждую ситуацию, плотно сплетая повествование в целостную картину мира, увиденную глазами ребенка.

«Детский дневник» актуализировался в современной словесности отнюдь не случайно. Тема детства сегодня весьма актуальна и востребованна в искусстве⁶. Всплеск интереса к детской теме в литературе сегодня очевиден: все больше современных авторов обращаются к опыту ребенка, подростка (кроме вышеуказанных – и Н. Садур, В. Пелевин, Л. Улицкая, А. Эппель, Е. Харитонов, И. Денежкина и др.).

В таком процессе обнаруживается определенный мировоззренческий и стилиевой поворот современной литературы к прямому высказыванию, исповеди, уход от игровой читателю и постмодернистской отстраненности. Прямая речь, живое слово сегодня обретают особый вес и значимость, вызывают доверие. Этим и объясняется повышенный интерес именно к детской речи как образцу неподдельной искренности и достоверности.

Я.В. Баландина,
аспирант кафедры новейшей литературы ПГПУ, г. Пермь

Современный детектив: год 2003

Один из устойчивых симптомов русской литературы 2003 года – продолжающееся интенсивное взаимодействие элитарной и массовой литератур⁷.

Это в свою очередь влечет дальнейшее расслоение самой массовой литературы. У современного автора масса два пути. Первый – текстовый, путь интеллектуальной игры автора с читателем – обычен для «элитарных»

⁵ LiveJournal (LJ) – электронный дневник, существующий в пространстве Интернета. LJ дает возможность его пользователю не только вести дневник, открывая его для всех желающих, но и получать отклики на свои записи, отвечать на них, и формировать приватное сообщество, находить друзей. Иными словами, возможности «дневника» как жанра в LJ почти бесконечны. (www.livejournal.com).

⁶ Детской теме посвящен ряд междисциплинарных конференций; ведущие журналы, такие, как НЛО, открывают целую серию «Семиотика детства», проблематика которой — и состояние детской литературы, и психологические аспекты детской социализации, и множество других вопросов. Очередной показатель интереса к этой теме – большая коллективная работа: Детский сборник. Статьи по детской литературе и антропологии детства / Сост. Кулешов Е. Антипова И. М., 2003.

⁷ Борис Дубин, социолог и исследователь массовой культуры, считает продуктивным множить такие тексты-«двустволки», соединяя «стереотипы массовых словесных жанров (в основном детектива) с ретростилистикой (традициями «хорошей литературы»)» (Знамя. 2002. № 12).

писателей, обратившихся к популярным формульным жанрам⁸. Другой – внетекстовый, путь маркетинговой игры с тем же читателем – стратегия для авторов, не претендующих на создание высокохудожественной беллетристики. В творческих историях некоторых современных авторов эти пути вполне сходятся в дорогу, ведущую к читательскому признанию и к высоким цифрам тиражей.

Самый яркий пример – Б. Акунин. Он и кумир читающей публики, и автор-проект, и попросту талантливый литератор.

Новый роман об Эрасте Фандорине «Алмазная колесница» (2003) представляет собой шпионский (в первом томе) и экзотический детектив (во втором томе) под одной обложкой. Шпионский детектив строится на интертекстуальной игре с эрудированным читателем, помнящим о купринском штабс-капитане Рыбникове. Действие второго тома романа разворачивается в японской империи конца XIX века (1878 год). История Японии эпохи Мэйдзи сегодня востребована не только литературой, но и популярным кино. Действие нового фильма Эдварда Цвика «Последний самурай» (2004) разворачивается в тех же исторических реалиях, что и события «японского» тома Акунина. И крови у Акунина льется не меньше, чем в последней дилогии Квентина Тарантино «Убить Билла» (2004), где также возникает японская тема. В «Алмазной колеснице» Акунин собрал все популярные «японские» мифы: император и политические интриги, самураи и их своеобразный кодекс чести, враждующие группировки якудза, гейши и искусство любви дзэйдзю, таинственный клан ниндзя и японское понимание красоты, искренности, патриотизма. Он даже экспериментирует с принципами традиционного японского слогового письма: поэтично озаглавив каждую главу, он заканчивает их лирическими трехстишиями хокку. В итоге – великолепный коммерческий роман, с виртуозно вылепленным сюжетом, яркими, запоминающимися персонажами, красочной восточной экзотикой и драматической развязкой.

Романы Акунина о Пелагии всегда отличались от детективов «фандоринской» серии тем, что в них приоритетом был стиль, а не фабула или сюжет. Если в первом романе «Пелагия и белый бульдог» Акунин «обыгрывал» писательскую манеру Лескова и Достоевского, во втором – «Пелагия и черный монах» – «играл» уже со стилистическими манерами разных авторов, то в его последнем романе «Пелагия и красный петух» объектом игры становятся евангельские сюжеты, хотя, в сущности, герой соотносится не с Христом Евангелия, но с Христом современного маскульта (См.: Латынина А. Христос и машина времени // Новый мир. № 8. 2003).

Творчество другого кумира читающей публики – Леонида Юзефовича, известного своими интеллектуальными психологическими детективами и ставшего в 2001 году лауреатом премии «Национальный бестселлер» (за роман «Князь ветра»), также представляет собой пример плодотворного соединения традиций «высокой» литературы и исторического романа с занимательностью детективной интриги. Ведь его детективные романы, строго говоря, не совсем детективы. В них оказываются причудливо сплетены воедино несколько пластов повествования. В «Князе ветра» это рассказ об этнокультуре Монголии, мистическое повествование о буддистском дьяволе, расследование убийства писателя и многое другое. В повести «Песчаные всадники» (2003) история прошлого и современность переплетаются с биографией барона Унгерна и детективной интригой. А в новом романе 2003 года «Казароза» Юзефович оживляет реальную, но полузабытую историю языка эсперанто. Последний роман писателя замечателен еще и тем, что в рамках детективного повествования, совсем, казалось бы, для этого не приспособленном, Юзефович обращается к интимным фактам собственной биографии:

история певицы Зинаиды Казарозы, описанная в романе, – это рассказ о когда-то реально существовавшей женщине Бэлле Шеншевой, эстрадной исполнительнице, жене художника А.Е. Яковлева и родной сестре деда Леонида Юзефовича (то есть двоюродной бабушке писателя).

Другая яркая тенденция в современной литературе состоит в том, что детективный роман осваивает новые – виртуальные – пространства. Часто герой, подобно Нео из культового фильма начала века «Матрица» братьев Вачовски, стоит перед выбором между виртуальным существованием в виде компьютерного вируса (а в «виртуальных» детективах Владимира Тучкова герои становятся компьютерными программами) и реальной действительностью. Игра входит в современные произведения не только как способ композиции и создания текста, но и как пространство самого действия, например, как виртуальная игра, в которой разворачиваются события романа Александра Гарроса и Алексея Евдокимова «<Голово>ломка».

Но заявляет о себе и обратная тенденция: стремительный выход авторов из «сетературы», из Интернет-пространства в литературу, в реальную жизнь.

Одним из главных литературных событий сезона признан роман Линор Горалик и Сергея Кузнецова «Нет»⁹. Еще до сдачи в печать роман стал предметом разговоров, пророчеств его большого будущего. Книга снискала себе скандальную славу. Она и правда не похожа ни на какую другую: в ней удивительным образом сплавлены воедино пронзительность психологической драмы, ирония, модернистские игры и беспроектные приемы маскультуры.

Авторский подзаголовок книги – PG–21 – означает ограничение по возрасту: до 21 года. Таким закодированным предупреждением снабжаются современные кинофильмы, содержащие сцены секса, агрессии, насилия. Но, анонсированная как правдивое повествование о развитии и расцвете порнографии в 21 веке, книга оказывается вовсе не «про это».

С первой страницы мы обнаруживаем себя в 2064 году, в средоточии мира, законы и реалии которого нам заранее не объяснены. Здесь модно морфировать тела: можно обрести звериный лик, можно вживить себе, например, длинные загнутые когти с кошачьими мягкими подушечками или жабры, можно оставаться в телесном образе хрупкой 12-летней девочки, и только гла-

⁸ «Формула – это комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов» (Кавелли. Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 2. С. 35).

⁹ Линор Горалик – новое имя в отечественной литературе – поэт, прозаик, переводчик, журналист. Была одним из авторов литературных сайтов «Курицын weekly» и «Русского журнала», редактором раздела культуры на сайте Грани.ру. В начале 2003 г. выпустила в свет сборник короткой прозы «Не местные», которым ознаменовался переход Горалик как автора из виртуального пространства сетературы в литературу. Сергей Кузнецов – филолог, писатель, журналист, переводчик. В настоящее время продюсирует контент-ориентированные сайты, в том числе – сайты реалити шоу для канала ТНТ. Автор нескольких детективных романов: психоделического «Семь лепестков» и «Гроб хрустальный», посвященного истории возникновения интернет-журналистики в России.

за выдают, что тебе уже под сорок... Любимый вид развлечений во второй половине двадцать первого века – накачивать бионны. Накатаешь такой шарик на руку и сможешь пережить реальные ощущения и эмоции другого человека. Бионные технологии обесценили актерскую игру в привычном понимании: кино теперь можно не только видеть и слышать, но и на самом деле ощущать, что чувствует актер в этот момент. Поэтому самым уважаемым видом киноискусства в этом мире стала порнография. Как видим, события романа развиваются во вполне стильном фантастическом антураже. Детективная история, интрига которой завязывается вокруг производства снаффа (самого чудовищного из видов порно), переплетается с историей художника-творца, порнографа-авангардиста, непризнанного гения своего времени. Драматическая история любви сталкера-контрабандиста и ирландской девушки оказывается связанной с историей счастливого супружества актрисы, порнозвезды, и ее партнера-зоуса – человека, морфированного под крота.

Сюжетные линии постоянно прерываются, перебивают друг друга, кажутся на первый взгляд никак не связанными. Роман складывается из 107 маленьких главок, каждая из которых представляет собой стилистически и характерологически яркий монолог действующего лица. Здесь устранил сторонний взгляд всезнающего повествователя, нарративная структура текста строится как будто бы тоже по бинному принципу: это не столько повествование от первого лица героя, сколько стенограмма его эмоциональных и чувственных переживаний по поводу событий его жизни, и читатель, переходя от главки к главке, от героя к герою (а их больше десятка), меняет соответственно и точки зрения, на время оказавшись в «шкуре» – во внутренних ощущениях – каждого из них.

Перед нами, бесспорно, – образец высокопрофессиональной беллетристики, но при этом и нечто большее. Макс Фрай в своем предисловии к книге предупреждает: «Читать роман придется, то и дело срываясь на внутренний крик»¹⁰. Сами авторы в одном из интервью¹¹ признались, что их роман – это история повседневного ужаса.

Жестко ошибутся те, кто ждет от романа о повседневном ужасе хэппи-энда. Весь ход повествования подготавливает нас к тому, что самое страшное неизбежно случится: жертвой снаффа станет ребенок, и это обозначит приговор миру. Но, слава богу, авторы не переступают последней черты, с одной стороны, сохраняя толику надежды, с другой – утверждая нас в мысли, что мир, сотворенный ими в романе, действительно выдуманный, ненастоящий.

Как видим, в текстах, условно относимых к массовой литературе, действуют те же актуальные тенденции, что и в литературе «элитарной»: обращение к автобиографии, использование модных этнических мифов, возникновение темы детского, и т.д.

Что же касается успешных маркетинговых стратегий, здесь безусловным победителем надо назвать издательство «Эксмо». Издательство явно захватывает чужие территории, а его постоянные авторы осваивают новые жанры.

Так, Дарья Донцова, уже дважды признанная писателем года (в 2000 и 2001 году), выпускает в 2003 году друг за другом две нехарактерных для нее книги: сборник кулинарных рецептов, а за ним и автобиографическую книгу. Сегодня Донцова – самая популярная фигура отечественного телевидения, ведет передачу на радио, часть ее романов успешно экранизирована. Подобный путь активной репрезентации себя во внешнем информационном пространстве выбирает и Татьяна Устинова (многочисленные интервью, ток-шоу, съемки в сериале «Менты»). Александр Маринина тоже пробует себя в новых жанрах. Вслед за сборником пьес (!) она опубликовала несколько недетективных психологических романов. Полина Дашкова издала сборник рассказов, стихов и эссе, на создание которого, по ее словам, у нее ушло больше пятнадцати лет.

Совершенно очевидно: если в девяностые годы «элитарный» автор ступал на территорию массовой культуры, то сейчас уверенно чувствующий себя автор массовых детективов готов стать «серьезным» писателем.

В целом состояние современной литературы показывает, что в ней идет интенсивный процесс стирания каких бы то ни было границ (между детективом и элитарной литературой, между массовой литературой и всеобщим информационным пространством) и засыпания рвов (между пространством Интернета и реальной действительностью, между автобиографией и детективным романом), в лучших традициях одного из первых теоретиков постмодерна Лесли Фидлера.

Е.А. Меркотун,
преподаватель УрГПУ

Русская драматургия 2003 года: новые пьесы, имена, основные тенденции

Сегодняшняя драматургия – явление далеко не кризисное. Богатство и разнообразие материала, само количество интересных в художественном отношении пьес, не только новые авторы, но творчество уже нескольких «поколений» драматургов и возникновение драматургических школ (в частности, «уральской школы драматургов» – учеников Н. Коляды) – все это позволило критикам заговорить о начавшемся в 90-е годы и продолжающемся сегодня «золотом веке русской драматургии».

Одна из устойчивых тенденций новейшей драматургии – увлеченность авторов современной разговорной речью. Особенности диалектов, жаргон, иностранная лексика, стихия игры в повседневной устной речи – все разнообразие и многослойность окружающего нас звучащего «эфира» становится источником открытий драматурга, позволяет расслышать противоречия, перебивки различных планов, созвучия и диссонансы в сознании современника. Стремление уловить движение сознания через изменения языка – один из ведущих принципов современной «новой драмы», с ним связано и тяготение к натуралистичности, документальности, стремление остановить, зафиксировать изменчивое настоящее. Тенденция эта в русской драматургии не так уж нова: вспомним, что пьесы авторов поствампировской «новой волны» 80-х годов поначалу называли «магнитофонной драматургией». В пьесах Л. Петрушевской острое чувство драматизма современного бытия словно растворено в речевой ткани, в обыденных диалогах персонажей, в поэтике пьес Н. Коляды также чрезвычайно важны языковое действие, эксцентричность, театральность устной речи.

¹⁰ Фрай М. «Дас ист фантастик!» // Книжное обозрение, № 1 (1959), 12.01.04. С. 7.

¹¹ Гаврилов А. «История повседневного ужаса» (Интервью с авторами романа «Нет» Л. Горалик и С. Кузнецовым) // Там же.

Если говорить о новинках 2003 года, в частности, о пьесах, опубликованных на страницах журнала «Современная драматургия», то в первую очередь следует отметить работу драматурга с материалом устной речи в пьесе Василия Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю». Натуралистическая «свернутость», стертость языка, нелепое, искаженное звучание многих повседневных фраз создают здесь образ потустороннего мира, в котором все человеческое подавлено очень сильным деструктивным началом. Драматизм существования героев Сигарева в том, что даже в абсолютно беспробудном мире необходим и неизбежен прорыв, возвращение к самим себе. Другой современный драматург Наталья Ворожбит в пьесе «Галка Моталко» при помощи нагромождения жаргонизмов создает особый язык персонажей – воспитанников спортивной школы, а через него – образ замкнутого, изолированного мира, где личностное сознание опустошается, подчиняется манипуляциям среды. В действие пьесы Екатерины Нарши «Погружение», посвященной гибели подводной лодки «Курск», вводится особый персонаж – Посторонняя (немка, изучающая русскую речь), и название пьесы, помимо прямого смысла, интерпретируется метафорически: погружение в неизвестную, затрудненную языковую среду как в потенциально неустойчивый, враждебный, разрушительный для личности мир.

Предметом углубленного исследования современных драматургов стало также поле монологического высказывания, драма замкнутого сознания. В новейшей драматургии возрастает удельный вес пьес-монологов. В новой пьесе Ольги Кучкиной «Сотовый» парадоксальная идея позвонить себе с сотового на домашний телефон обозначает внутреннее расслоение сознания персонажа на множество образов, голосов, фиксирует и крайнюю степень отчужденности от окружающих, и необходимость диалога прежде всего с собой, приведения в порядок своего внутреннего мира. Одиноким, отчужденным от целого мира герой предстает и в пьесе Евгения Унгарда «Инопланетянин», ассоциативно и интонационно связанной с «Фантазиями Фарятева» А. Соколовой: то же притяжение к далекому космическому миру и странная уверенность в том, что здесь, на земле, мы только гости.

В пьесах-монологгах современных авторов присутствуют различные формы диалога с отсутствующим собеседником. Например, в пьесе Н. Коляды «Носферату» героиня беседует с невидимым зрителю гостем, которого, возможно, вообще нет в кресле, повернутом к окну. В другой «одноактовке» Коляды «Откуда-куда-зачем» собеседниками героини становятся лишь голоса на автоответчике. У Родиона Белецкого в пьесе «Звук позади самолета» герой ведет диалог с погибшим другом. В «Клаустрофобии» Константина Костенко длинные монологи обращены к Немому. Монологическая форма не ослабляет, но парадоксально усиливает драматизм, дает пьесе разнообразные возможности ведения внутреннего действия.

Помимо речевой сферы, поиски нынешних драматургов распространяются и на особенности построения ситуаций. Наиболее специфичным для современных пьес является сочетание мелодраматизма и фарсовости, более того – откровенно фарсовое обыгрывание мелодраматических коллизий. Так, у Коляды получают нарочито театральную и фарсовую интерпретацию тема старости и одиночества («Носферату»), сюжет возвращения в родной дом и встречи разлученных сестры и брата («Амиго»). Лирические и мелодраматические сцены чередуются с анекдотическими ситуациями в пьесах Родиона Белецкого «Фанатки» и Лауры-Синтии Черняускайте «Скользящая Люче». Интересно, что фарсовые и мелодраматические коллизии зачастую разворачиваются в мистериально устроенном пространстве, где разными способами обыгрывается и становится проницаемой граница между жизнью и смертью. В этом аспекте выделяются пьесы Максима Курочкина «Цуриков», братьев Дурненковых «Культурный слой», Василия Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю», Сергея Радлова «Небесное вино».

В построении сюжета, композиции современных пьес ощущимо влияние искусства кино, использование кинематографических приемов. Прежде всего это монтажная композиция: действие развивается в сложном многослойном сцеплении фрагментов из разных временных пластов (Ксения Драгунская «Знак препинания – пробел»), одновременно присутствуют, пересекаются, чередуются разные пространства и периоды жизни героя (Сергей Радлов «Небесное вино», Л.-С. Черняускайте «Скользящая Люче»).

В целом в современной драматургии намечается движение от социальных конфликтов к ощущению драматизма судьбы отдельной личности, от противостояния героя жизненным обстоятельствам – к психологической драме индивидуальности и драме отношений с людьми. Усложненность внешней формы также постепенно уступает место эстетике простого высказывания, содержащего глубину психологических и экзистенциальных коллизий. Традиции экзистенциальной драмы присутствуют в современной пьесе в органичном соединении с «документальной» точностью жизненных обстоятельств, а воссоздание особенностей повседневной устной речи легко сочетается с игровым, гротескным преувеличением.

Круглый стол в Областной научной библиотеке им. Белинского, посвященный итогам литературного года, – это первый в нашем городе опыт публичного обзора современного литературного процесса. Конечно, критики и филологи всегда интересовались проблемами текущей литературы, но сейчас впервые Институт филологических исследований и образовательных стратегий УрО РАО «Словесник» представил итог объединенных усилий профессиональных читателей Урала. Надо надеяться, что усилиями «Словесника», совместно с уральскими писательскими организациями и с библиотекой им. Белинского, ежегодный обзор развития словесности станет традицией для читающей публики Екатеринбурга.

Отчет о Круглом столе подготовила Хрущева Е.Н., кандидат филологических наук, ст. преподаватель кафедры современной русской литературы УрГПУ

ПЕРВЫЙ ЮБИЛЕЙ

ДЕСЯТАЯ ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ "ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СИСТЕМЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ: НАУКА- ВУЗ – ШКОЛА"

Десятилетие назад... Постперестроечное время было трудным для российской школы, как, впрочем, и для системы образования в целом. Сложнее всего было преподавать гуманитарные предметы, особенно такие, которые влияют на формирование личности (историю, литературу). По-старому, в рамках советской идеологической системы, – невозможно, а по-новому – как? Изменялись академические концепции историко-литературного процесса, и сильнее всего – представления об истории литературы XX века. Менялась и самая теория литературы, избавляясь от вульгарного социологизаторства.

Самыми важными для школы представлялись процессы гуманизации и, как следствие, гуманитаризации образования, в связи с чем рождались новые концепции школьного преподавания литературы. Так возникла идея филологического класса – не просто класса с филологической специализацией, но и своеобразной экспериментальной площадки, где разрабатывались и проверялись в практике новаторские методы преподавания литературы на историко-теоретической основе, а главное – на основе скрупулезного, лабораторного, отнюдь не «школьного» анализа текстов, причем зачастую таких текстов, которые до того не изучались в школе («возвращенных»).

В 1986 в школе № 40 г. Екатеринбурга (тогда Свердловска) был впервые открыт такой класс. Точнее, профессор пединститута Н.Л. Лейдерман и учитель литературы А.М. Сапир придумали и создали своего рода тандем: научно-исследовательский центр (НИЦ) «Словесник» и филологический класс (поле практической работы). Важнейшей задачей НИЦ стало восстановление связи между филологической наукой, вузовским преподаванием (подготовкой новых учителей) и школьным образованием. В «Словеснике» разрабатывались новые методы обучения литературе и филологическому анализу в школе, программы для гуманитарных классов, велись курсы повышения квалификации учителей, издавались литературоведческие и методические работы. Открывались все новые филологические и гуманитарные лицейские классы. Вузовские преподаватели читали лекции школьникам и учителям. С 1995 года регулярно выходил научно-методический журнал для словесников «Филологический класс». Все эти виды работы плодотворно ведутся и сейчас.

Одной из форм налаживания связи между научно-исследовательской и практической деятельностью стали научно-практические конференции. В их организации принимали участие все ведущие преподаватели филфака педуниверситета, профессора, заведующие кафедрами, понимающая ответственность вузовской науки перед школой и важность обмена опытом. Первая конференция была проведена в 1994 году. Тогда она называлась «Филологический класс: проблемы, тенденции, перспективы работы» и первоначально была связана исключительно с проблемами гуманитаризации образования, создания специализированных классов, гимназий, лицеев с филологическим уклоном. И в течение нескольких лет сформировался круг проблем, наиболее актуальных для современной школы: создание единой системы литературного и лингвистического образования начиная с первого класса, поиск новых методов и педагогических техно-

логий, новое прочтение классических произведений XIX, включение в школьные программы ранее неизвестных или отторгнутых шедевров, созданных в начале XX века и в советскую эпоху, изучение зарубежной литературы в школе, интеграция гуманитарных предметов (например, литературы, истории и мировой художественной культуры). Стержневым вопросом конференций неизменно становился вопрос о том, как найти методические подходы и приемы, которые бы соответствовали эстетической природе изучаемых произведений.

Важнее всего было выработать системный научный подход к методике проведения уроков, особенно уроков литературы. На конференциях последовательно доказывалась несостоятельность распространенного в советское время мифа о некоем особом «школьном» литературоведении, которого в действительности нет и быть не может, как нет особой школьной физики. А есть наука о литературе, на основе которой надо формировать культурного читателя, имеющего представление о фундаментальных законах художественного творчества и эстетический вкус. Нет и специального школьного языкознания. Эта установка и формировала основной пафос всех десяти конференций.

За несколько лет конференция получила широкий резонанс в регионе. Вместе с нужнейшей информацией участники получали и психологическую поддержку, дорогое ощущение единства, сотрудничества, столь необходимое тем, кто идет непроторенными дорогами. Очень скоро название «Филологический класс» перестало означать узкую специализацию и стало метафорой: конференция как «филологический класс» для учителей-словесников. После шести лет работы обнаружилось, что конференция стала всероссийской. Более широким стал и круг рассматриваемых проблем, так что материалы конференции стали издаваться в нескольких (трех-пяти) томах. В 2001 году появилось более масштабное название «Актуальные проблемы филологического образования: наука – вуз – школа». Традицией стало завершение конференции дискуссией по особенно наболевшим вопросам филологического образования: в 2002 году обсуждалось, каким быть новому учебнику по литературе (Круглый стол «Школьный учебник литературы глазами учителя»), в 2003 году особенно острое обсуждение вызвали проблемы, связанные с реформой образования, — в частности, разговор шел о едином государственном экзамене и о формах его проведения, о новых образовательных стандартах и программах для школы и вуза.

Девятая конференция (2003 г.) стала этапной — ее всероссийский масштаб реализовался и в списке участников (так, в числе докладчиков были профессор МПГУ В.В. Агеносов и профессор МГПИ М.Г. Павловец, авторы учебных комплексов «Русская литература» и «В мире литературы», по которым учатся все школьники России), и в итогах конференции: было принято обращение к руководству страны, содержащее конструктивную критику литературного образования в современной России и предложение по повышению эффективности образования. Вместе с тем наметился явственный крен: все больше участников конференции интересовали именно наболев-

шие проблемы литературного образования, а не вообще филологического. В связи с этим, а также с крупнившимся масштабом конференции, прозвучало предложение разделить эту конференцию на две, «литературную» и «лингвистическую».

Юбилейная, десятая Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы анализа литературного произведения в системе филологического образования: наука – вуз – школа» была включена в план мероприятий Министерства Образования Российской Федерации и Российского общества преподавателей русского языка и литературы (РОПРЯЛ) на 2004 год. Информация о ней была отправлена во все педагогические институты и университеты Российской Федерации. Министерство Образования Свердловской области способствовало рассылке информационных писем во все ГУНО, РУНО и колледжи области. К сотрудничеству был привлечен Информационный центр Дома Учителя (Ассоциация словесников г. Екатеринбург).

Конференция была проведена реорганизованным НИЦ — Институтом филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» Уральского отделения Российской академии образования 24–25 марта 2004 года. Было заявлено более 150 докладов. 144 доклада, в том числе 21 доклад учителей разных типов образовательных учреждений (колледжи, гимназии, лицеи, СОШ), опубликованы в сборнике материалов конференции (в 3-х книгах). Вниманию участников конференции было предложено более 70 докладов, в том числе 12 докладов учителей разных типов образовательных учреждений. Присутствовало более 250 слушателей – учителей-филологов г. Екатеринбурга и Уральского региона, студентов факультета русского языка и литературы УрГПУ. В работе конференции приняли участие представители образовательных учреждений разных регионов России: Екатеринбург и Свердловской области, Москвы, Санкт-Петербурга, Перми, Челябинска, Нижнего Тагила, Стерлитамака, Красноярска, Иркутска, Ханты-Мансийска, Новосибирска, Новокузнецка, Томска, Чебоксар, Орска и других.

К открытию конференции был издан сборник материалов конференции в 3-х книгах под общим названием «Анализ литературного произведения в системе филологического образования» (Кн. I: теоретические аспекты; 1-8 классы; Кн. II: 9-11 классы; Кн. III: профильные классы; колледжи), а также первые книги серии «Школьная филология»: Барковская Н.В. «Анализ литературного произведения в школе», Руженцева Н.Б. «Сочинения разных жанров», Проскурина Ю.М. «Диалог с натуральной школой».

24 марта на пленарном заседании об актуальных проблемах анализа литературного произведения в школе высказались профессор Уральского государственного педагогического университета (Н.Л. Лейдерман, Д.И. Архарова, Н.В. Барковская), Российского государственного гуманитарного университета (Н.Д. Тамарченко), Санкт-Петербургского государственного университета (К.А. Рогова, Л.В. Зубова). Ведущим стал вопрос о возможностях лингвистического и литературоведческого (и шире – историко-культурного) подходов к произведению, о соотношении, взаимодействии этих видов анализа. Особое внимание вызвали доклады К.А. Роговой «О филологическом анализе текста», Л.В. Зубовой «Языковые структуры как образы идей», Н.Л. Лейдермана «От текста к образу мира», Н.В. Барковской «Текстема и художественный образ». Несмотря на различие научных подходов (в первых двух докладах преобладал лингвистический подход к тексту, в последних – литературоведческий), объединял эти выступления общий пафос: если с лингвистической точки зрения текст – это часть языковой системы, вернее, ее применение, а с

литературоведческой точки зрения текст – это часть системы произведения, то не следует ни изучать систему произведения вне языка, ни изучать язык текста вне системы произведения. Лингвистика идет вглубь, к корням языка, навстречу литературоведению, литературоведение на язык опирается и идет дальше, развивая философские, эстетические смыслы. Иными словами, хороший, качественный анализ текста не может ограничиваться каким-либо одним уровнем; лингвистический анализ без выхода к образам и идеям окажется неадекватен художественному произведению, с другой же стороны, и к авторской концепции невозможно прийти без исследования словесной и синтаксической организации текста; специфика художественности может быть понята лишь в переходе «от текста к образу мира».

С участием специально приглашенных гостей, авторитетных ученых-филологов, в первый день была организована дискуссия, на которой обсуждались методологические основы и теоретические подходы к анализу базовой для филологических дисциплин категории художественного текста в его связи с литературным произведением. С одной стороны, предлагалась трактовка текста как коммуникативной единицы, представляющей собой связанное и внутренне мотивированное высказывание. Этот подход в большей степени разрабатывается в сфере лингвистических наук. С другой же стороны, литературоведение выдвигает идею анализа художественного текста как особой системы, способной создавать образ мира, «виртуальную реальность», также обладающую целостностью и внутренней завершенностью. Причем, как показала дискуссия, эти два подхода не являются полярными, скорее – они дополняют друг друга, способствуя более полному раскрытию сути эстетических феноменов. Эта стратегическая общность проявилась и в докладах на секциях, где были представлены образцы лингвистического, риторического, структурно-семиотического, интертекстуального, нарратологического, мотивного и других видов анализа литературного произведения.

Следует отметить практическую направленность конференции. Ее участники не просто искали наиболее эффективные методы анализа литературного произведения, а стремились найти применение достижениям современной науки в образовательном процессе. 25 марта во время работы секций ученые предлагали исследования произведений, реализующие методические подходы к анализу, учителя делились своим опытом проведения уроков анализа текстов – и классических, прочитанных по-новому, и зачастую очень сложных, новых для школы текстов. На итоговом пленарном заседании отмечались, как привлекшие особенное внимание, доклады учителей-практиков: Храпцовой Р.А. (Москва) «Изучение стихотворений И. Бродского в 6-8 классах средней школы» (о возможности анализировать сложное произведение вместе с детьми), Лебедевой Н.В. (Красноярск) «Проблемы анализа произведения в аспекте жанра (рассказ К. Паустовского «Кот-ворюга». 5 класс)» (о том, что необходимо даже к «простому» тексту подходить системно, на теоретической основе, иначе обедняется восприятие), Агаповой Н.Г. (Чебоксары) «Режиссерские ремарки» как способ постижения драматического текста (А.С. Грибоедов «Горе от ума»)» (о том, как воссоздание из текста пьесы подобия спектакля помогает понять смысл и построение произведения), Шалыниной Л.Г. (Орск) «Специфика анализа литературного произведения в профильных классах» (об изучении «Воскресения» Л.Н. Толстого в юридическом классе в связи с темой «судебной ошибки»), Матвеевой Н.В. (Стерлитамак) «Анализ современной литературы в свете классических традиций» (об изучении в школе постмодернистских текстов).

Единство литературоведческой теории и методической практики, как отмечалось на конференции, может и должно быть реализовано на разных ступенях образовательного процесса: от начальной школы через среднее звено и старшие классы – к вузовским курсам. И если теоретические, сугубо научные проблемы непременно вызывали разногласия, то в вопросах образования участники конференции были удивительно единодушны: уроки литературы должны строиться на полноценном анализе текста, развивающем самостоятельное, творческое мышление, а отнюдь не репродуктивные навыки.

В финале участники говорили об общем положительном итоге конференции (по словам группы учителей из Красноярска, «поразил масштаб конференции и теплое отношение академической науки к школьному преподаванию»), о большой практической пользе докладов, выстроенных как ступенчатый, структурированный анализ текста, предшествующий интерпретации, о важности сопоставления научных точек зрения и возможности выбирать, о том, что нельзя сводить преподавание литературы к той про-

фанации, которой зачастую сейчас оно подвергается, когда все уменьшается количество учебных часов, отводимых на литературу, когда литературный компонент изгоняется из выпускных и вступительных экзаменов, в частности, из-за внедрения тестирования по русскому языку вместо сочинения. Будем надеяться, что обращение к новейшим научным достижениям и обмен практическим опытом поможет учителям-словесникам растить новые поколения культурных, духовно богатых, читающих людей.

По итогам конференции было принята резолюция. Участники конференции считают необходимым обратиться к Министерству Образования РФ с предложением о создании региональных центров и «мастер-классов» по подготовке и переподготовке учителей для работы в классах гуманитарного профиля образовательных учреждений разного типа, просить присвоить статус такого центра в Уральском регионе Институту филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» Уральского отделения Российской академии образования.

ГОВОРЯТ УЧАСТНИКИ КОНФЕРЕНЦИИ

Во время работы и после ее завершения участники конференции поделились с нами своими мнениями по поводу работы конференции (главное пожелание в адрес организаторов: проводить мастер-классы анализа текста, которые бы давали практический инструментальный учителям литературы) и по поводу важнейших проблем преподавания литературы, в частности – появившейся сейчас идеи преподавать литературу только в профильных классах или на факультативах.

Наталья Александровна Петрова, доктор филологических наук, Пермский государственный педагогический университет:

К идее вывести литературу за рамки обычной школы я отношусь крайне отрицательно: разве можно так жестоко относиться к человеку, отсекая его от культуры? Просто нужно изменить концепцию преподавания литературы в средней школе – чтоб избежать профанации литературы, необходим интенсивный, а не экстенсивный путь изучения: лучше *одно произведение прочитать*, чем *двадцать пройти*.

Людмила Владимировна Зубова, доктор филологических наук, профессор Санкт-петербургского государственного университета:

Преподавать литературу абсолютно необходимо во всех школах, ведь самые лучшие читатели – часто не филологи, а люди других профессий, и любой человек имеет потребность – а значит, должен иметь возможность – быть человеком интеллектуальным. И преподавание литературы в школе отнюдь не преждевременно, потому что проблемы смысла жизни для подростков острее, чем для взрослых людей, так что в 10-11 классе *самое время* изучать Толстого и Достоевского, что бы ни говорилось сейчас по этому поводу в высших сферах. Но преподавание литературы может быть актуальным только в том случае, когда учителю самому интересно, тогда и 4 часа в неделю дадут хороший результат. Надо выбирать более интенсивные методы: возможно, некоторые фрагменты текста читать подробнее, искать то, что скрыто от внимания при поверхностном чтении, и ученики будут благодарны за открытие смысла того, что кажется очевидным.

Что касается центральной научной проблемы конференции, то она, может быть, наиболее актуальная для нынешней филологии. Соединение лингвистики и литературоведения – самый продуктивный способ изучения текста сейчас, а равно и способ филологического образования. Это связано со спецификой современной литературы: в XX веке центром произведений становится человек говорящий, тексты познают человека в его языке.

Кира Анатольевна Рогова, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета:

Эта конференция посвящена самым важным проблемам филологии. Самый острый вопрос сегодня – взаимодействие между лингвистикой и литературоведением. Лингвистика не может без литературоведения, и наоборот. Это важнейший вопрос и в плане обучения: надо учить не просто языку, слову, а всем культурным, философским ассоциациям, за ним стоящим. Поэтому на конференции, посвященной вопросам преподавания, теоретические доклады особенно необходимы: ведь теория – это база для размышлений, и теория во всех докладах была связана с вопросами методики (методика – это не только «как?», но и «что?»). И применять научные достижения в практике анализа произведений необходимо в любой школе, в любом классе (как это делать – на этот вопрос и дает ответы вся работа конференции). А профилирование классов меня настораживает. Гуманитарная часть – основа общей культуры, она должна преподаваться всем. Филология – это своего рода наука о жизни, ее нельзя исключить из образования.

*Хрущева Е.Н.,
кандидат филологических наук, ст. преподаватель
кафедры современной русской литературы УрГПУ*

О ДИНЕ РУБИНОЙ — С ЛЮБОВЬЮ...

(Мяновска И. Дина Рубина вчера и сегодня. Польша, Торунь, 2003)

Современная русская литература после падения Берлинской стены занимает, к сожалению, относительно небольшое место на книжных рынках стран Восточной Европы. Тем отраднее факты появления больших работ, посвященных творчеству современных писателей. Одной из них является вышедшая на русском языке книга польского профессора Иоанны Мяновской о Дине Рубиной. Автор книги признает, что Дина Рубина для Польши — писательница во многом неизвестная, поэтому в работе ставятся не только исследовательские задачи, но и просветительские. Данная особенность предопределила не вполне привычную для российского читателя структуру книги: помимо трех глав исследовательского характера, в нее включены достаточно большие отрывки из десяти наиболее известных текстов писательницы, интервью с ней, перечень критической литературы на русском, польском и европейских языках, а также репродукции фотографий. В итоге получился своеобразный первый эскиз будущей «Рубинской» энциклопедии.

Иоанна Мяновска — автор книг о Владимире Сидуре и практически неизвестном широкой публике представителе третьей волны эмиграции Александре Минчине, а также статей о Б. Зайцеве, И. Шмелеве, В. Набокове, Ф. Горенштейне. Исследовательница признается, что к прозе Рубиной она проявила интерес вовсе не потому, что это еще один писатель-эмигрант: «В Рубиной меня восхитило ее национальное самосознание, пути, которые привели писательницу к осознанию своей тождественности, ярко выраженного еврейства».

Книга начинается с ознакомительной главы, в которой представлена творческая биография Рубиной. Автор исследования ясно представляет своих читателей. Это исследователи русской литературы и культуры, студенты-русисты. В двух последующих главах представлен анализ основных произведений Рубиной. Одной из основных особенностей автор книги признает мастерство Рубиной-стилизатора: «В прозе Рубиной разнообразен спектр стилизуемых писательницей культурных форм, относящихся к разным традициям». Особый интерес в этой связи имеет третья глава исследования, имеющая название «Дина Рубина и контексты культуры». Важным для понимания некоторых особенностей творчества писательницы становится знание некоторых сведений из ее биографии. Так, отец писательницы был художником, ее муж тоже художник. Это отчасти предопределило такую особенность прозы писательницы, как особого рода живописность, стремление к стилизации средствами литературы живописных жанров. Наиболее ясно это прослеживается в повести Рубиной «На Верхней Масловке». По словам И. Мяновской, «в художественном мире повести Рубиной

живопись и скульптура обогащают и разнообразят сюжет, позволяют передать пестроту и многообразие человеческой жизни».

Наряду с «живописностью» работ Рубиной, другой ее особенностью является «музыкальность», которая «может проникнуть в композицию произведения, составляя новую целостность». Разбирая это качество прозы писательницы, исследовательница обращается к польским теоретическим работам, выделяя работу Михаила Гловиньского 1980 года «Литературность музыки, музыкальность литературы». Стоит вообще отметить, что ценность рецензируемой книги для российского читателя во многом определяется непривычным культурным и научным контекстом. И. Мяновска прекрасно знает работы как российских литературных критиков, так и своих соотечественников, и поэтому воспринимает российские художественные явления сквозь «двойную оптику». И это обуславливает приращение смыслового потенциала при анализе текстов.

Наверное, лучшие страницы в книге польской исследовательницы посвящены анализу «маленьких повестей» и рассказов Дины Рубиной. Быть может, это обусловлено тем, что и для самой Рубиной образцы этих жанров принадлежат к числу ее очевидных художественных достижений. Разбирая такие рассказы, как «Один интеллигент уселся на дороге», «Яблоки из сада Шлицбутера», Мяновска вскрывает их философский смысл, вписывая в контекст творчества самой писательницы и в литературный контекст русской литературы XIX-XX веков.

Читатель монографии не оставит без внимания и интервью Дины Рубиной, которое она дала автору книги. В интервью 38 ответов на самые разнообразные вопросы. Приведу лишь один:

Интервьюер. Каково Ваше отношение к Богу, к религии?

Рубина. Мне кажется, что мои книги на этот вопрос достаточно ясно отвечают. Конечно, я человек верующий и чувствующий Божью волю в малейшем ее проявлении. Но художник в своих произведениях должен быть осторожным со всем, что касается Бога, ибо в своих пределах он и сам является Богом над своими героям.

Думается, что книга Иоанны Мяновской чрезвычайно интересна как один из первых опытов монографического исследования творчества современного автора и будет востребована российским читателем, интересующимся прозой Дины Рубиной.

*Кубасов А.В.,
доктор филологических наук,
профессор кафедры литературы и методики
ее преподавания в специколе ИСО УрГПУ*