

Т.Л. Рыбальченко

КРИЗИС КУЛЬТУРНЫХ МОДЕЛЕЙ В СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА

(«ВАЛЬПУРГИЕВА НОЧЬ, ИЛИ ШАГИ КОМАНДОРА» ВЕН. ЕРОФЕЕВА)¹

Термин «модель» в литературоведении употребляется в разных значениях, синонимичных понятиям «хронотоп», «жанр», «картина мира». В широком смысле, как «картина мира», термин «модель» определяет мировидение, закрепление результатов познания бытия в универсальном символическом образе. В узком смысле «модель» – это формула, схема, образец, в соответствии с которым описывается реальность, это тип построения художественного произведения. Пьеса Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» (1985)² может быть интерпретирована в узком и широком смысле термина «моделирование». В «узком» толковании «миромоделирования» пьеса следует постмодернистским принципам воспроизведения известных художественных моделей, формул (персонажей, сюжетных ситуаций, словесного поведения) способом их тиражирования и склеивания: цитации, имитации, пародирования. Возникающий при этом пастиш из римейков известных художественных моделей (приемов) становится, с одной стороны, игровой, деконструктивной проверкой этих моделей, с другой стороны, – поиском надтекстового, сверхсхематичного языка описания реальности, то есть свидетельствует о неигровой авторской стратегии, о попытке собирания фрагментарного бытия в универсум, о поиске закона, Логоса реальности.

Аллюзивность в пьесе выступает на разных уровнях художественного произведения: словесном, фабульном, ассоциативном (интертекстуальном). Словесный уровень текста представляет центон, коллаж цитат в речи персонажей. Двойной семантикой наполнены имена и названия. Лев Гуревич – дважды лев, двойной дискурс реализует амбивалентную се-

мантику: лев – царь зверей (носитель власти, закона) и одновременно – высшее проявление власти звериного, незаконного (демонического, в христианской символике). Староста палаты Прохоров (от гр.: «пляшущий впереди») – профанный вариант старейшины, в народной среде то есть альтернативный официальной власти. Инфантильное или неавторитетное сознание подчеркнуто формой имен персонажей: Вова, Сережа (с усилением семантики неразумной детскости в прозвище-фамилии Клейнмихель – с нем.: «маленький Михель»), Витя, Стасик, Коля, Хохуля или Пашка, Михалыч, Алеха. Название пьесы декларирует воспроизведение и пародирование известных культурных и литературных сюжетов: шабаш ведьм в Вальпургиеву ночь и сюжет Дона Жуана, варьированные неоднократно (Тирсо де Малина – «Севильский озорник, или Каменный гость», 1630; Э.Т.А. Гофман – «Дон Жуан», 1814; либретто Л. де Понти к опере В.А. Моцарта «Дон Жуан», 1787; Д.Г. Байрон – «Дон Жуан», 1823; А.С. Пушкин – «Каменный гость», 1830). В пьесе Ерофеева травестируются элементы сюжетов В. Шекспира («Гамлет» – попытка поединка героя с антагонистом, бросившим вызов, отравление, трупы, которые выносит санитар Фортинбрас; «Отелло» – попытка ерофеевского героя изобразить ревнивца), А. Пушкина (ситуация «Пира во время чумы», а через нее сюжет «плясок смерти»), Н. Некрасова («Кому на Руси жить хорошо» – спор мужиков о счастье и сюжет главы «Пир на весь мир», а также ироническая отсылка к «Русским женщинам» в любовной коллизии диссидента Гуревича и Наташи)³. Ассоциативный слой создается авторским интертекстом, выводящим не только за пределы изображаемой ситуации (советский мир как мир психушки), но и за пределы литературной игры, ребуса, стеба. Так, аллюзии на библейские сюжеты (герой пьесы – еврей, сын Исаака, родоначальника двенадцати колен Израилевых; сюжет вечного жидя, соучастника-погубителя спасителя) позволяют прочесть текст как текст о возможности или невозможности спасения человека и рода.

¹ Статья впервые опубликована под названием: «Логос или хаос: кризис культурных моделей в сознании человека (трагедия Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора»)» в сб.: Язык и культура. Вып. 8. Т. VI. Часть первая: Художественная литература в контексте культуры. – Киев, 2005. С. 168-178.

² Ерофеев Вен. Вальпургиева ночь, или шаги Командора // Ерофеев Вен. Оставьте мою душу в покое: Почти все. – М., 1995. С. 181-257. (Далее произведение цитируется в тексте по данному изданию.) Первая публикация: Театр. – М., 1989. № 4. С. 2-54.

Татьяна Леонидовна Рыбальченко – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Томского государственного университета (г. Томск).

³ Орлицкий Ю. «Шаги командора» и «Кому на Руси жить хорошо». Опыт сопоставления классического и постмодернистского текста // Художественный мир Венедикта Ерофеева. – Саратов, 1995. С. 25-45.

Ироническое признание автора о замысле и цели созданной им пьесы свидетельствует не об игре с моделями-сюжетами, а о полемике с мироотношениями, представленными в известных литературных текстах: «Прочел Корнеля и Расина... и был взбудоражен принципами классицизма и удивлен тем, что у Корнеля и Расина не над чем смеяться... Решил, отчего бы не написать классическую пьесу, только сделать очень смешно в финале: героев ухайдакать, а подонков – оставить, это понятно нашему человеку»⁴. Хотя Ерофеев спорит с классицистским представлением о трагизме, можно говорить о намерении писателя XX века с помощью воспроизведения известных художественных моделей выстроить универсальную модель бытия. Художественный мир пьесы Ерофеева представляет не релятивный набор дискурсов, а модель мироздания, воплощенную в образах реальности, соотносённых с множеством других текстов о мире. Следовательно, пьеса Ерофеева – это не травестия, а миромоделирование автора, оказавшегося в положении тотального скепсиса, утраты картины мира.

В названии выделены две модели мироздания: с одной стороны, мифологическая модель неориентированного Хаоса, где стихия есть саморазрушение и самосозидание (у Ерофеева эта стихия лишена мифической амбивалентности, названа ночью ведьм, темных сил); с другой стороны, – модель упорядоченного Логоса, дающая жизни ориентиры, направленность развития, что акцентировано концептом движения («шаги») и словом Командор (член рыцарского института, блюстителя и хранителя религиозного знания). Модель определяет два полюса бытия: материя и дух, эмпирическая жизнь и нематериальность вечности или небытия, смерти, стихия и культура, слово. Вен. Ерофеев оказывается перед антиномиями Хаоса и Логоса, свободного саморазвития или возделывания, упорядочивания жизни, сопряженного с подавлением и подменой жизни.

Пьеса Ерофеева выразила кризис логоцентрической картины мира: кризис словесной культуры, кризис картезианского мыслящего человека, но кризис оценен с позиции авторского логоцентризма, но не картезианского, не рационалистического, а экзистенциального логоцентризма: в абсурдном бытии человек обречен искать абсолюты, выводящие его из мифологических метаморфоз, бессмысленных превращений, но обретенные абсолюты не выдерживают абсурда реальности и вовлекают человека в поток бессмысленных превращений. Русский постмодернизм Ерофеева лишен чистого эстетизма, принятия бессмысленности су-

ществования человека, он наполнен несмирением перед абсурдом. В поэме «Москва – Петушки» (1970) писатель выразил трагизм утраты веры в Бога и самозначимую жизнь в герое, близком автору, пытающемся сопротивляться бессмысленности существования, искренне страдающем и готовом быть спасителем; он становится трагической жертвой тех, кого готов быть спасать от бессмысленного существования, а не субъектом саморазрушения. В 1985 году в трагедии (родовые законы жанра диктуют отделенность автора от героя, в отличие от поэмы, где герой – альтер эго автора) меняется отношение Ерофеева к человеку: герой «Вальпургиевой ночи» не стремится к ценностям (стихия ли жизни, Кремль ли, создание ли собственного текста), поэтому он отделен от автора. Меняется образ реальности: не стихия народной жизни, не движение, хотя бы по колее железной дороги, а замкнутое, «окультуренное», подчиненное исправлению пространство психбольницы (палата № 3), пространство больного сознания лечимых и лечащих. Словесная организация текста – не монолог героя, а агон, прения о реальности, суд персонажей над собственным сознанием. В пьесе Ерофеев создает игровой поэтикой неигровую стратегию, воплощая разрушение логоса в реальности, утрату закона мироздания в сознании людей, обесмысливание всех прежних моделей бытия.

Фабула пьесы – проверка двух (заявленных в названии) моделей: мифологической модели самовозрождающегося хаоса и логоцентрической модели сотворенной, а следовательно, должной иметь смысл и закон реальности. Стихия неориентированной одушевленной материи, мир превращений без развития и цели обозначен концептом «вальпургиева ночь», время шабаша низших духов – мир без света, без деяния (от др.-евр. «суббота», временный отказ от творчества, праздность и проверка содеянного), но это и время наступления весны, возрождения природной жизни перед христианским, католическим праздником святой Вальпургии. Фольклорный сюжет, с VIII века воспроизводимый германцами, стал мировым сюжетом благодаря «Фаусту» И.В. Гете, где посещение шабаша ведьм героем-философом, ищущим высшего смысла жизни, дается как важный этап познания бытия. Вряд ли справедливо сводить семантику вальпургиевой ночи к «тоталитарному шабашу, сводящему людей с ума, превращающие их существование в карикатурное подобие жизни», и шабаш этот, по мнению И. Скоропановой, «никогда не кончится». Напротив, времени шабаша перед днем святой Вальпургии противопоставлено время накануне праздника трудящихся 1 Мая. Тоталитарное пространство определено не горой Брокен или ее аналогом, природным топомом, а палатой

⁴ Ерофеев Вен. [Беседа с Вен. Ерофеевым В. Помазова] // Театр. – М., 1989. № 4. С. 54.

лечебного заведения, где преодолевается хаос сознания людей и хаос их плотской сущности («сексуального мистика и сатаниста» Хохули, готового все поглощать Вити, претендующего на страсть Гуревича). В палате сами больные поддерживают порядок, а во время смертоносного пира персонажи предлагают свои версии наведения порядка в мире. Еще сомнительнее суждение о карнавальной форме протеста «смеховой народной культуры, юродством, смехом бунтующей против алогизма советской реальности»⁵. Это суждение опровергает как действие, реализующее человеческий замысел (мечты персонажей), так и гибельный финал, лишаящий пир оздоровительной, жизнотворческой силы.

Другой полюс в названии пьесы Ерофеева вводит для проверки концепт человека-хранителя закона, рыцаря (противника дон Жуана): командор в религиозных рыцарских институтах – это хранитель знания и блюститель законов ордена; обратим внимание на семантику пути («шаги»), поиска истины, что контрастно теме стихии (шабаш в вальпургиеву ночь – это не направленное движение). Путаница, возникающая при определении соответствия главного героя пьесы одному культурному символу, свидетельствует об исчезновении идентичности, о релятивности онтологического статуса героя. Гуревич, сюжетно ставший творцом хаоса в палате № 3, обозначен как потенциально принадлежащий стихии (именем – Лев – и фамилией, восходящей к др.-евр. «гур» – молодой лев), но еврейское происхождение героя – знак избранности в служении закону; одновременно он сын Исаака, уготованного для жертвы и «вечный жид», соучаствующий в погублении спасителя. У Ерофеева герой – инициатор не хаоса, не шабаша, а смерти («Как только появляется еврей – спокойствия как ни бывало и начинается гибельный сюжет», – констатирует Прохоров [200]). Сюжетно Гуревич одновременно играет роль дон Жуана, следующего страстям, и Командора, наказывающего нарушителей закона.

В ассоциативной сфере пьесы возрастает значение не маркированной в названии модели, равно отделяющей мир пьесы от Хаоса и Логоса: модель утратившей разум реальности. Состояние сумасшествия отлично от состояния безумия, поскольку безумие – это особое состояние неограниченного реальностью озарения, приближенности к первоначальному Хаосу; сумасшествие же есть распад прежнего знания без обретения нового, высшего. Модель пограничного состояния рассудка вызывается множеством аллюзий, но очевидны отсылки к классическим русским сюжетам («Горе от ума»

А. Грибоедова: герой-странствователь, разочаровавшийся интеллект, обманутый прежней любовью; «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя и «Палата № 6» А. Чехова: ситуация насильственного подчинения сознания социальным системам мышления; ситуации из литературы второй половины XX века – «Семь дней творения» В. Максимова, «Псалом» Ф. Горешштейна, «Синенький скромный платочек» Ю. Алешковского, «Над гнездом кукушки» К. Кизи⁶), где сумасшествие характеризует не только кризис сознания человека, но и кризис реальности, не приближает к органике жизни, а отделяет от ее понимания. Поэтому ни демоническая стихийность, ни карнавальность не свойственны художественному миру пьесы, поскольку исчезает и сила бунта, и праздничное осмеяние алогизма; бунт сводится к избавлению от боли или к мести (Гуревича – медбрату Бореньке, Прохорова – Михалычу), а заканчивается смертью («Я уже после Вовиной смерти – понял, что поздно. Оставалось только продолжать» [254]). Нет возрождающего разрушения ложного порядка, восстановления органичных законов, но приглушен и экзистенциальный смысл гибели как выхода из алогизма: сам Гуревич не намеревался погибнуть, он, как и Прохоров, принял случайный поворот обстоятельств, а другие персонажи – жертвы непонимания, жертвы чужого решения.

В пьесе Ерофеева реальность утратила как первоначальную естественную силу самотворения, так и телеологичность, смысловую направленность, культуру. Природа и дух, метаморфозы и развитие, временность и вечность разошлись, что проявилось в отчуждении человека как от стихии, так и от культуры. Культура вместо упорядочивания, воздвигания, одухотворения материи подменилась подавлением жизни, заменой жизни. Ерофеев воссоздал кризис логоцентрической, рационалистической картины мира, но с позиций логоцентризма: герой, претендующий быть «ренесансом», саморазрушается, и это саморазрушение есть трагедия для автора. Логоцентризм Ерофеева не возвращает к просветительскому рационализму, он близок экзистенциалистской концепции человека как интерпретатора бытия, каким бы бессмысленным оно ни было. Герой Ерофеева отказывается искать абсолюты в абсурде, отказывается от своей сущности, и этот отказ не приводит его к естеству первоначальной природности, к погружению в хаос страстей, поскольку не обнаруживается смысл онтологии. Отказавшийся от интенции вносить смысл в бытие человек оказывается в ограниченном

⁵ Выродов А. Венедикт Ерофеев: Исповедь сына эпохи // Театральная жизнь. – М., 1990. № 23. С. 18.

⁶ Скоропанова И. Карнавализация языка: пьеса Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М., 2001. С. 334.

пространстве Тут-бытия, в пространстве дома для сумасшедших, утративших собственное суждение о мире. Искусственное упорядочение Хаоса и сознания (что семантизируется топосом больницы) не создает космос, но уничтожает неразумную жизнь.

Ощущение распада реальности у всех персонажей дано как результат утраты прежней жизни, как всемирный потоп (потоп «местного значения», в Орехово-Зуево, для Гуревича, смерть матери для Сережи Клейнмихеля, гибель деревенского мира для Вовы, разрушение империи для Прохорова). Социальный аспект – ощущение остановленной жизни в Советской империи: за пять лет только одно значимое событие произошло для Гуревича – цена на винные бутылки стала 20 копеек; национальный аспект – внеисторичность, неизменяемость российской жизни, где продолжительность дня, года, тысячелетия не различимы («Ну чем был русский народ до нас? Вялый демонизм, унылое сумасбродство. Бесшабашность, сотканная из зевот» [244]; но есть и цивилизационный аспект – абсурдность современной цивилизации. Она обсуждается в последнем акте, где агонисты, говоря о разных проявлениях современной цивилизации, приходят к выводу о ее потребительской сущности («на вонючем Западе» – очередь за похлебкой, на Востоке «то и дело грохочут демографические взрывы, фурункулезы, ...и вообще жрать нечего» [249]), а рассуждая об истории, участники политического диспута констатируют, что ее главные события от античности до Хиросимы – войны, «грызня марксистских диктатур и манчжурская лихорадка». В одном ряду социального абсурда южнокорейский лайнер, сбитый советскими летчиками, и израильско-палестинский конфликт – возобновление тысячелетней вражды народов. Любая историческая ассоциация Гуревича – это напоминание о насилии, коварстве, абсурдных последствиях любых исторических деяний: «С ванной у меня куча самых кровавых ассоциаций. Вот тот самый микенский царь Агамемнон [до этого упоминалось, что он отдал под жертвенный нож “свою любимую младшую дочурку Ифигению”] ...по возвращению из Пергама в ванной зарубили тесаком. А великого трибуна революции Марата...» [192]. Конец истории – это ее логическое следствие, следствие отсутствие Логоса в деструктивных закономерностях человеческой истории, и люди бессильны что-либо изменить: «Перес де Куэльяр, конечно, схватился за свою перуанскую голову» [250] (ирония направлена против усилий упорядочить современный мир организациями, подобными Организации Объединенных Наций).

Персонажи Ерофеева настроены против социального и культурного абсурда, но они не

хранят связь с естественной основой жизни. Витя съедает шахматные фигуры, оставляя только ферзей, способных свободно передвигаться по шахматной доске, но готов бить мертвую принцессу (не ставшую королевой-ферзем) туфелькой, вместо того, чтобы осчастливить ее, к тому же готов съесть других потенциальных спасителей принцессы – семь богатырей, и тридцать три богатыря, и двадцать восемь героев-панфиловцев, и 26 бакинских комиссаров. «Сексуальный маньяк» Хохуля, которого укрощает врач, на самом деле – старик, чьи запоздалые желания воображаемы. Вова вспоминает о деревенских медунцах, но помнит о микробах и комарах и потому мечтает о рыбах, которые съедают микробов и комаров, очищая природу; с другой стороны, его деревенский мир упорядочен высшей властью, там можно свободно гулять только до момента, пока Эдик не скажет: «Пора домой». Гуревич в фантазиях странствует по земному шару (плавает по Гиндукушу, горной системе, измеряет расстояния Босфорами), и его планетарное пространство не соотносится с подлинным, поскольку даже на географической модели реальное пространство заставляет постоянно наткаться на препятствие – на скалы, на проливы. Небесное же, космическое, пространство недостижимо, как мечта о созвездии Волопасов. Общая болезнь современных людей – жизнь в мифах собственного сознания, в сотворенной сознанием реальности, из которой их постоянно выбивает непонятая, устрашающая реальность. Метафора сознательного изменения сознания – питье, заглушающее рассудок. Повторим, что вальпургиева ночь не раскрепощает телесную, чувственную жизни (Гуревич не дошел до Натали), оставаясь лишь бунтом против лечения, разрушением духа и плоти метиловым спиртом, подменным средством освобождения духа от бытия.

Общность людей в стремлении отказаться от разума порождает двойников, тиражирование бегства в творимый сознанием мир: Стасик – Коля; Витя – Хохуля; Сережа Клейнмихель – Гуревич; Прохоров – Алеха; Пашка Еремин – Михалыч. После совершенного в ванной насилия над Гуревичем Стасик предлагает уйти в медитацию, в спасительный мир сознания: «Ему нужна минута самоуглубления. Вы плохо знакомы с Востоком. Ты погружаешься воды... Ты ощущаешь, канули в вечность те времена, когда тебя не существовало, тебя омывают, следовательно, ты есть» [199]. Гуревич подхватывает этот способ отстранения от реальности: «Ведь... их же, в сущности, нет... Мы же психи... а эти фантазмагии в белом являются нам временами... Тошнит, конечно, но что делать? Ну являются... ну исчезают... ставят из себя полнокровных жизне-

любцев» [210-211] Ерофеев неизменно дискредитирует субъективное мифотворчество, поскольку оно отделяет от познания реальности, оно не приближает к истине. Так, цветочные фантазии Стасика корректируются и высоким (хотя и спародированным) дискурсом, и профанным, бытовым: Коля напоминает о недоступности истины для неготового сознания даже в медитации («Но кто после этого облекается в желтое одеяло, не зная истины и самоограничения, – тот не достоин желтого одеяла. Ты можешь мне объяснить эту дхарму?!»; а Прохоров напоминает об эмпирических законах этики, дискредитирующих имитацию погружения в транс («Человеку только что в ванной навешали пюзелей! при чем тут дхармы?» [200]). Сережа Клейнмихель от нафантазированного ужаса расчленения и гибели матери спасается в социальных проектах преобразования России и Европы, а Алеха реализует национальное русское недоверие и делу, и слову, оскверняя знак причастности людей к знанию, к планам, к культуре, он сморкается на людей в галстуках, выдающих себя за носителей логоса: «Дело не делается в перчатках, человек должен быть в соплях». Утратив знание закона и веру в его возможность, люди XX века утратили цену реальности, готовы ее разрушать: «Лиссабона не должно быть», – решают во время пира обитатели палаты № 3, доводя резон природы до закона если сама природа разрушает созданный людьми порядок (землетрясение в Лисабоне). Гуревич декларирует начало Просвещения в России, но просвещение подменяется свободой мечтаний, а все мечтания сводятся к разрушению социальных институтов, социальных отношений, в целом современной культуры, лишенной справедливости, порядка и гармонии.

Цивилизация пытается вылечить больное сознание людей, избавляя их от разрушения разума насильным окультуриванием, подавляя собственное чувственное восприятие мира и навязывая ментальные стандарты, принятые в социуме. Доктор, определяя диагноз Гуревича, акцентирует не столько телесно-душевные расстройства («граничащая с полиневритом острая алкогольная интоксикация»), сколько синдром отклонения от принятых норм: «Но ведь мы не должны забывать о способностях этих больных к произвольной и хорошо обдуманной диссимуляции. [...] Об их внутренней несклонности к социальной адаптации» [190]. В таком случае сопротивление лечению – это возможность самосохранения природной, органической способности человека не к социальной, а к природной адаптации, в способности к телесно-чувственной реакции на действительность, именно такая реакция могла бы быть основой восстановления Логоса в культуре симулякров, ложных понятий и слов. Эту возможность фор-

мулирует Стасик: «Приятно все-таки жить в эпоху всеобщего распада. Только одно нехорошо. Не надо было лишать человека лимфатических желез. [...] И плебисцитов нам не надо. Но оставьте нам хотя бы наши лимфатические железы» [204]. Напомним, что лимфатические железы – это созданные природой органы, вырабатывающие антитела для обезвреживания бактерий, разрушающих жизнь. В человеке есть основа для сопротивления разрушительным и алогичным проявлениям жизни, как в природе есть рыбки, уничтожающие комаров (в сознании Вовы); это способ природного регулирования противоречий без участия социальных сил: фантомных (некто Эдик, который скажет, когда возвращаться домой) или реальных (доктор, Боренька Мордоворот, староста палаты Прохоров).

Итак, сумасшествие не есть интуитивное приближение к естеству или метафизике жизни, а укрощение хаоса совершается не носителями разума, а людьми, более близкими хаосу, чем больные: медбрат Боренька – больший Дон Жуан, чем его соперник Гуревич; гротесковая телесность отнесена к персоналу больницы, а не к пациентам (врач с «почти квадратной физией»; медбрат – «Мордоворот»; «багровая и безмерная» ассистентка Зинаида Николаевна; «толстые санитары»); внесценический пир, сопровождаемый русскими песнями, укрепляет brutальные силы санитаров. Коллизия в пьесе Ерофеева лежит не в плоскости Логоса и материи, а в плоскости языка: смена наименований (словесный порядок) не соотносится со смыслом, аргументируется нормами языка, не Логоса. Карнавальная игра смыслами присуща автоу. Большинство же персонажей пьесы Ерофеева способны только на смену дискурсов, стереотипов, штампов. Поэтому нет разницы двух социальных миров, есть повторяемость насильственного псевдопорядка: в палате № 3 сами больные возрождают социальную иерархию. Староста Прохоров устраивает суд над Михайлычем, который считает спирт самым примитивным химическим строением, и алкоголики, мифологизирующие спирт, потому что он облегчает существование в абсурде, вменяют Михайлычу в вину предательство национальных интересов. Пародирование идеологических судилищ (за сбитый южнокорейский лайнер, продажу Курил и «единственно оставшихся нам национальных жемчужин: балета и метрополитена»), создавая карнавальное профанирование социальных штампов, лишается освобождающего карнавального смеха, поскольку участники выходят за пределы игры, действуют как подавляющая, подчиняющая человеческой конвенции сила, далекая от универсальных смыслов (Люси: «У вас каждый день то судят, то казнят»). Поэтому Михайлыч, готовый подчи-

ниться групповой ментальности, путается, в какой языковой системе он должен существовать; его «покаянные» речи чередуют то социальную советскую лозунговость, то штампы народного сознания: «от ленинской науки крепнут разум и руки», «хворого пост и трезвого молитва до Бога не доходят» и подобное. Разрушается не только персональное сознание, но сознание народа, переставшего быть хранителем мудрости. Ерофеев отказывает народу, всякому множеству, в возможности хранить абсолюты, судя по ироническому пародированию в пьесе некрасовской поэмы о поисках мужиками счастья. Но и врачи, излечивающие от пороков сознания или от самого сознания, демонстрируют не меньшую энтропию смыслов, распад языка. Врач приемного покоя, просит говорить «людским языком», сводя человеческий язык к «плоскоступной» норме, действующей социальными законами, что Гуревич считает болезнью – «неуважением к слову». Врачу для диагноза важны отклонения от нормы, но он не подвергает сомнению норму. Так, задавая идеологически провокационный вопрос: «Ну, а если с нашей родиной стряется беда? [...] В каком вы строю, Лев Исакович?» – врач считает отклонением ответ Гуревича «Вообще-то я противник всякой войны», не считая, что «людской», человеческий язык ищет не конфронтации, а абсолютных смыслов. Апофеоз разрушенного народного языка – внесценические реплики Тamarочки, делающей больным уколы, подавляющие их сознание; матерный язык утратил свою связь с физиологическим Хаосом, превратился в формулы недействительно-го словесного поведения. Перевод слова в фарс демонстрируется и через периферийный сюжет попугая, наученного людьми словам, побуждающим проснуться и поносящими это побуждение; даже профанное, низовое слово погибает в ситуации алогичного сознания (в финале выбрасывается клетка с «околевшим от всего этого» попугаем).

Саморазрушение мыслящей личности проявлено в главном персонаже пьесы – Гуревиче, претендующем быть героем, но не доводящим ни одну из ролей до самопроявления. О. Дарк в первом отклике на прозу Ерофеева так характеризовал его героя: «Бунтарь, борец, вождь по призыванию, активно возвращающий мир к законам добра и справедливости»⁷. Но в пьесе герой дан в завершающей стадии сознательного духовного разрушения. В ответ на замечание выделяющей его среди других Натали («Гуревич, милый, ты все-таки немножко опустил...») Гуревич сначала возражает («Но в сравнении с тем, сколько я прожил и сколько про-

тек, – как мало я опустил!»), а потом признается в активном саморазрушении («А я – сколько я истребил в себе собственных вихрей, сколько чистых и кротких порывов? Сколько сжег в себе орлеанских дев, сколько попридушил бледнеющих дездемон?! А сколько утопил в себе Муму и Чапаев!...» [219]). Обратим внимание, что ерничание, словесная игра направлена на самого себя, а не только на реальность. В отличие от героя поэмы «Москва-Петушки», герой трагедии «Шаги командора» не только не выстоял перед социальным абсурдом, но сознательно отказался от миссии спасителя, равно как и от душевной боли (от утренних страданий, которые свидетельствовали о чувстве вины перед собой, об ощущении самого себя дурным человеком).

В какой-то мере Гуревич вынужденно следует не только правилам лечебницы, но и высшим правилам: «...Пациенты... не имеют права оскорблением отвечать на оскорбление. И уж Боже упаси – ударом на удар» [218]. Несостоявшаяся месть Гуревича, отступление его от рыцарского кодекса чести, не пройденные «шаги Командора» могут прочитываться как соответствие, вопреки жажде мести, более высокому закону, чем человеческие правила. Гуревич следует и другому правилу лечебницы, сформулированному той же Натали и близкому к стоической этической норме: «Здесь даже плакать нельзя». Сам Гуревич различает «людское, жидовское» горе, когда слезами жалости человек «зарабатывает на жизнь», и «горе титаническое», которое требует не слез, а мужества противостояния: «Но только я отлично обошелся бы без вас. [...] Я сам себе роскошный лазарет, я сам себе – укол пиратства в попу. Я сам себе – лягавый, да и свисток в зубах его – я тоже. Я и пожар, но я же и брандмейстер» [219]. Чувство безвозвратной утраты нормы делает Гуревича трагическим героем, но без самоискупительного поступка (исполнение миссии командора имитационно и безрезультатно): на реплику Доктора «Пить вам вредно, Лев Исакович» Гуревич отвечает вполне серьезно: «Говорить мне это сейчас – все равно, положим, что сказать венецианскому мавру, только что потрясенному содеянным, – сказать, что сдавление дыхательного горла и трахеи может вызвать паралич дыхательного центра вследствие асфиксии» [185].

Однако в пьесе бывший эрудит, в прошлом искатель любви, истины стал не только социальным изгоем («татарин в магазине»), но и духовным калекой, человеком без пара изо рта, что заметили подобные ему изгои. Остатки собственного сознания, собственных мифов (мечта о созвездии Волопаса, о Плеядах, сестрах, ставших женами богов) подавляются растерянностью перед непониманием земной ре-

⁷ Дарк О. Мир может быть любым // Дружба народов. – М., 1990. № 6. С. 35; В.В. Ерофеев, или Крушение языков // Новое литературное обозрение. – М., 1997. № 25. С. 246–262.

альности, страхом перед утратой равновесия: «Но что мне до Волопаса и Плеяд, когда я стал замечать в себе вот какую странность: обнаружил, что, подняв левую ногу, я не могу одновременно поднять и правую. Это меня подкосило» [185]. Гуревич способен мыслить не общепринятыми конвенциональными масштабами, например, измерять расстояние Босфорами, но на деле профанирует универсальное, соотнося его с бытовыми масштабами: шириной Босфора отмеряет путь до ближайшего винного магазина. Он пытается применить универсальные критерии к явлениям природы и человеческой жизни, например, к времени: «Мне важно, например, какое расстояние отделяло этот день от осеннего равноденствия или... летнего солнцеворота», – но сам утратил безусловность наименований смыслов: «Мы вот – большинство – не знаем даже, если ветер норд-ост, то куда он, собственно, дует: с северо-востока или на северо-восток, нам на все наплевать...» [189].

Национальный миф о коллективном разуме, хранимом народом, равно как и о мировом разуме, для Гуревича разрушен: «...Как все-таки стремглав мельчает человечество. От блистательной царицы Тамары – до этой вот Тамарочки. От Франциско Гойи – до его соплеменника и тезки генерала Франко. От Гая Юлия Цезаря – к Цезарю Кюи, а от него уж совсем – к Цезарю Солодарю. [...] А от Витуса Беринга – к Герману Герингу. А от псалмопевца Давида – к Давиду Тухманову» [215]. А далее о народном сознании: «Прежде, когда посреди разговора наступала внезапная тишина, – русский мужик говорил обычно: “Тихий ангел пролетел”... А теперь, в этом же случае: “где-то милиционер издох!..”» [217]. В общей утрате смысла невозможно скорректировать индивидуальные представления существующими в социуме: алогичная загадка о поросятах приводит Гуревича к сумасшествию (не безумию): «Вот тут я понял, что теряю рассудок. [...] И с того дня – мешанина в голове, ...нахт унд нэбель /мгла/... все путается, теленки, поросенки, Мамаев курган, Малахов курган... [...] Но все отчего-то путается, поросенки, курганы... Генри Форд и Эрнст Резерфорд... Рембрандт и Вилли Брандт» [193].

Отчаяние от непонимания реальности лишено страсти, не доводит до самоубийства во время «всемирного потопа» в Орехово-Зуево, пародирующего отчаяние лирического героя Маяковского из поэмы «Про это», распылявшего себя на колокольне Ивана Великого. Но и сюжет пушкинского «Ариона», сюжет спасения поэта на лодке двенадцати пловцов, новых апостолов, проповедников слова о спасении, снижается тем, что спаслись не истиной, а логическим тупиком загадки. Страдание Гуревич подавляет отстранением от реальности, но не в

трансценденцию (опьянение в поэме «Москва-Петушки» оценивалось как «трансцендентно»), а в безразличное созерцание реальности: «ни-во-что-не-погруженность, ни-чем-не-взволнованность, ни-к-чему-не-расположенность», «ничем-вроде-бы-не-потревоженность, ни-на-чем-не-распятость, ни-из-чего-не-изблеванность» [188]. Герой «Вальпургиевой ночи» уже не ищет вовне спасения от отчаяния, не стремится к выстроенному сознанием мифическому раю (в поэме это Петушки, хотя есть готовность проверить на спасительность и Кремль, концепт официального мифа), он «вольный мореплаватель», вечный жид. Но отстраненность – это подчинение реальности, добровольная «оккупированность в соответствии с договором о взаимопомощи и тесной дружбе», по определению самого Гуревича. Фраза «Я родился в смиренной рубашке» может быть отнесена не только к условиям жизни, но и к типу ее проживания. Все характеризует сдачу интеллигента, рыцаря, призванного быть хранителем закона, абсурдной реальности. Лишь однажды он выступает рыцарем, ответив на удар Бореньки-Мордоворота. Смирение сопровождается отказом от страсти, лишает «Дон Жуана» способности любить: если в первом акте появление Натали возбуждает сознание Гуревича, он начинает говорить стихами, хотя и цитатно («Вдохновенно цитирует из Хераскова», «шекспировскими ямбами»), то в третьем акте он уже играет любовь, потому что реализует замысел добычи спирта, облегчающего боль от уколов («в самом деле облегчающее средство» от «сульфы»). Играя вернувшегося любовника, Гуревич взыскует не любви, а спирта, предложенного Натали: «Всем существом взыскую! // Для воскрешенья. Не для куражу» [216]. Это еще одно указание на семантику спирта, питья как способа разрушения сознания, а не способа обретения истинного сознания. Питье в пьесе – путь ложного воскрешения, мнимого освобождения от дурной реальности. Месть Гуревича связана с местью не за отнятую женщину, а за собственное унижение (в «рыцарском» поединке, когда Гуревич ответил на унижительную демонстрацию Борей превосходства своего положения, Гуревич терпит поражение, Боря избивает его, и тогда Гуревич «готовит подарок» всем «им»). Но и эта месть не осуществилась.

Гуревич перестал быть пересочинителем реальности, каким оставался герой поэмы, Венчика; в пьесе есть только переназывание, к которому сводится все инакомыслие интеллигентов. Старые слова перестали открывать Логос, а новые слова констатируют абсурд окружающего мира, что дает герою оправдание собственной капитуляции перед реальностью и позволяет снять с себя экзистенциальную вину. Он прини-

мают существующие дискурсы, хотя и ерничают: импровизирует «под Некрасова» «про соцсоревнование», скрывается во всех своих сентенциях за подлинные и мнимые цитаты. Так, о любви к Натали он говорит чужими рифмами, сбиваясь на энтомологический дискурс: «Ты, Натали! Которую с тахты / На музыку переложить бы надо!..», – а следом ироническая рефлексия двусмысленных стихов: «Самцы большинства прямокрылых способны стрекотать, тогда как самки лишены этой способности» [223].

В позиции отстраненного смирения с абсурдом действующий человек кончается, перестает быть героем жизненной драмы, то есть субъектом действий, если не творящих, то корректирующих реальность, он становится имитатором. Утрата подлинного Я оставляет лишь возможность следовать написанным словам и известным сюжетам. Человек, исполняющий роль плута, становится плутом, то есть обманщиком, подменяющим и реальность, и себя, не карнавальным шутком, смехом проверяющим истинность слов и явлений, а корыстным обманщиком, обманщиком ради собственного существования. Повторим, что Гуревич следует и сюжету странствующего рыцаря (ищущего не чашу Грааля, а «ведерной емкости бутылъ» со смертоносной жидкостью, не Прекрасную Даму, а освобождающее от боли средство), и сюжету шабаша («А эта ночь... всегда знаменовалась чем-нибудь устрашающими и чудодейственным. [...] Не знаю, состоится ли сегодня шабаш, но что-нибудь да состоится» [220]), и сюжету Командора («Я к вам зайду... [...] / И не без приглашения: / Твой Боренька меня позвал, и я / Сказал, что буду. Головой кивнул. [...] / Нашел с кем дон-хуанствовать, стервец! / [...] Услышит Командоровы шаги» [222]). Он пытается играть роль Дона Жуана, ищущего идеальной земной любви, и одновременно – роль Командора. Он играет роль спасителя и заступника страждущих, но становится погубителем жизни. Он организует пир во время чумы, временное торжество жизни над смертью, но лишь подталкивает, побуждает к смерти. Ерофеев выстраивает такую мотивировку поведения Гуревича, что подлинные и ролевые мотивы путаются. Личные мотивы (спасение от боли, месть) осознаются как неистинные, отступающие от абсолюта стоицизма, но обесценены и иные цели: сатанинской переделки реальности («И я сегодня... да почти сейчас... / Не опускаться – падать начинаю. / Я нынче но-

чью разорву в клочки / Трагедию, где под запертом ямбы. / Короче, я взрываю этот дом» [219-220]), освобождение людей мечтой о счастье.

Разрушение, месть – это отступление от принципов самостояния, самолечения, но это и отступление от канона трагедии, где трагический герой берет на себя право деянием внести в мироздание понятия им высшие законы. Гуревич же готов взрывать «дом» сумасшедших и законы трагедии, так как кроме оскорбленного чувства достоинства нет иных побудительных мотивов бунта. Поэтому он проигрывает чужие сюжеты, чужие тексты: просветителя, освободителя душ, хранителя норм. Освобождение людей извне, спиртом, открывает несвободу и примитивность их сознания. Декларируя, что пиром начинается эра Просвещения и осчастливливания народа, а не собственное спасение от страданий, Гуревич тут же констатирует мнимость такого привнесения счастья извне: «Нет, ты только посмотри, староста, на это вот игровое и рвотное. Значит, все-все было напрасно, все революции, религии, распри, взлеты и провалы династий, Распятие и Воскресение, ворфоломеевские ночи и волочаевские дни – все это, в конечном счете, только для того, чтобы комсорг Еремин мог беззаветно плясать казачок. Нет, тут что-то не так» [242-243]. Мессианство становится плутовством, проигрыванием известным сюжетам, в том числе и христианскому сюжету спасения: «Да, умысел был: разобщенных – сблизить. Злобствующих – умиротворить... приобщить их к маленькой радости... внести рассвет в сумерки этих душ, зарешеченных здесь до конца дней» [253], – оправдывается Гуревич перед обвинениями Прохорова: «Принуждал почему?». С утратой Логоса, абсолюта в сознании личности его поступки утрачивают как субъективно значимый, эгоистический смысл, так и общезначимый, универсальный смысл. Смерть в таком случае есть выход из ложного существования, но смерть является Гуревичу как случайность, алогизм, а не экзистенциальный выбор. Лишь принятие смерти приближает Гуревича к абсолюту, но и тут Ерофеев снимает ореол трагического героя, ставя ему в вину то, что личный выбор навязывается другим.

Трагический пафос пьесы связан не с гибелью героя, а с экзистенциальным поражением героя перед абсурдом реальности.

В.С. Расторгуева

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

В журнальных публикациях последних лет довольно часто звучит мысль о том, что сравнительно-историческое литературоведение перестало быть актуальным в рассмотрении современного литературного процесса. Да и само понятие «литературный процесс» в период иерархической перестройки всей литературной системы с утратой литературоцентричности подвергается переосмыслению.¹

В этом смысле предлагаемая в данной статье тема выглядит архаичной. Само представление о герое времени сформировано литературой XIX века и получило свое развитие в советский период. С отказом современного прозаика от реалистического письма образ героя времени как воплощение определенного исторически сложившегося типа сознания кажется невозможным, если признать и то, что сегодняшняя реальность, как справедливо пишет О. Славникова, сама функционирует по принципам искусства, ставшими основами для любых общественных технологий. В быстро изменяющемся мире понимать образ героя времени как «тоже человека, только почему-то бессмертного», как «существование тайной сети засланных из литературы в действительность специальных агентов»² действительно нельзя.

Хотя в давней дискуссии о современной литературе, проводимой журналом «Знамя», один из ее участников Лев Гудков заметил то, «что литературу делает осмысленной и значимой, связано прежде всего с ее способностью представлять новые человеческие (антропологические) типы и их составляющие (аффекты, ценности, идеи, желания, отношения, формы самопонимания, веры и проч.), требующие своих собственных экспрессивных средств»³. Ему вторит современный автор Вл. Новиков, утверждающий в «Романе с языком», что «уже наступила эпоха антропологическая, когда надо заново понимать человеческую природу...»⁴

Если социальная типизация как констатация неких общих черт, закрепленных за тем или иным социальным слоем, в нашем подвижном, изменчивом мире пока невозможна, то стремление к тому, чтобы понять, что происходит сегодня с человеком, всегда являлась сутью отечественной литературы. Любые исторические трансформации в сфере человеческого бытия никогда не отменяют человека. И что бы ни говорили о том, что литература не способна сейчас обозначить нерв жизни, это не может быть абсолютной правдой. Все зависит от ракурса предлагаемого взгляда.

Характерологическим признаком современной литературы в любом ее варианте, будь то высокая проза или беллетристика, является интертекстуальность. Обращение к классике и к героям классики определяет почерк современного автора. Например, А. Слаповский в «Синдроме Феникса» обыгрывает имя и фамилию пушкинской героини в образе своей Татьяны Лавриной, таким образом заставляя читателя выстраивать определенный ассоциативный ряд, который вполне органичен для понимания этого произведения. Татьяна Толстая, создавая образ «нашего вечного настоящего»⁵ в романе «Кысь» вписывает своего героя в текст классики, ставя его в пару с Хлестаковым и Пушкиным.

Можно по-разному оценивать такого рода примеры. И как пародию, развенчивающую определенные национальные типы, созданные классикой, и как банальный коммерческий прием, обеспечивающий беспроектный интерес читателя к узнаваемым героям, поставленным в современные условия, как это делает Д. Стрехов повести «Генеральская дочка», своеобразном ремейке пушкинского «Дубровского».

Но можно предположить и другие мотивы, заставляющие современного прозаика обращаться к героям ушедшей эпохи⁶. Кризис современного мира требует новой правды о человеке, постичь которую современная проза пытается через диалог с классикой. В этом смысле герой того времени – литературный ориентир для постижения человека в сегодняшнем мире. Хотелось, чтобы автор искал «опору не в классике, а в том, что поэт назвал наступающим на-

¹ Славникова О. Спецэффекты в жизни и литературе // Новый мир. 2001. № 1; Дубин Б. «Эпическое» литературоведение. Стерилизация субъективности и ее цена // НЛО. 2003. № 59.

² Славникова О. Спецэффекты в жизни и литературе // Новый мир. 2001. № 1.

³ Современная литература: Ноев ковчег // Знамя. 1990. № 1.

⁴ Новиков Вл. Роман с языком. – М., 2007. С. 210.

⁵ Толстая Т. Мюмзики и Нострадамус. Интервью газете «Московские новости» // Толстая Т. Кысь. – 2003. С. 331-332.

⁶ Об этом см.: Елина Е.Г. Классическая литература в журнальном контексте 1999 года // Литературоведение и журналистика. – Саратов, 2000. С. 221-233.

стоящим»⁷. Но на современном этапе формирования новой литературы постижение настоящего через призму классики является не менее плодотворным.

На рубеже веков в литературе появились три произведения, которые в той или иной мере обращались к теме поколения и, следовательно, образу героя времени. В 1998 году в журнале «Знамя» был напечатан роман В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени». В 1999 году В. Пелевин выпускает «Generation «П», роман, ставший культовым в среде молодых интеллектуалов. И в 2006 году огромную популярность у читающей публики получило произведение С. Минаева «Духless: Повесть о ненастоящем человеке». Уже в самих названиях звучит претензия на создание героя времени как героя поколения, сложившегося в разных исторических условиях. Старшее поколение в романе Маканина сформировано серединой XX века. Поколение 30-летних в романе Пелевина, попавших в «лихие» 1990-е, является поколением детей по отношению к герою Маканина. По логике развития отечественной истории, представленной в тексте русской классики, они так и не получили от своих отцов нравственного завета. Им на смену приходит молодой успешный человек в повести С. Минаева, полностью сложившийся в постперестроечное время, претендующий на национальное лидерство, но глубоко презирующий человека и дело, которым занимается.

Маканин в создании героя уходящей эпохи, писателя андеграунда Петровича, оперирует всем текстом русской классики, акцентируя свое внимание на двух знаковых для нее фигурах, Пушкине и Раскольникове, исторической личности и вымысле, парадоксально совмещающихся в сознании персонажа как некий единый образ. Петрович вобрал в себя черты поколения литераторов-диссидентов. Но его образ значительно шире социальной типологии. Он отказывается от славы, от творчества, от квартиры как компенсации за несправедное гонение при советской власти; его давно не интересует идеология. Он погружен в мир собственного «я», находится в состоянии бесконечной рефлексии, ведет непрестанную внутреннюю борьбу с собой как человеком-текстом, не желая им быть и не имея сил избавиться от него.

Роман В. Маканина начинается с анекдотического эпизода, – неудачливый муж Куренев обречен на вечный поиск своей жены Веры, исчезающей от него в чужих квартирах, – кото-

рый разрастается до глубокой метафоры. Вечный поиск веры, центральная ситуация всей русской литературы, служит пародийной основой для создания драматического образа героя уходящей эпохи.

Герой Маканина, подобно несчастному Куреневу, не желая того, «попал в образ»⁸. Его полное имя, сокращенное обитателями ночлежки до отчества Петрович, ассоциативно напоминает читателю пушкинского Ивана Петровича⁹ Белкина, который хоть и не писал, но принадлежал к разряду людей творческих, он собирал чужое. Маканинский Петрович в чем-то схож с пушкинским. Он писатель, который ничего не пишет, отказывается от публикаций, не хочет остаться в печатном слове. Он сторожит чужие квартиры, чужие истории, судьбы, по-другому, но выполняет функцию пушкинского героя. В связи с этой функций в его образе наряду с Иваном Петровичем, можно уловить и тени Командора, и старухи из «Пиковой дамы».

Но он переживает иную драму, нежели герои XIX века, должен разрешить другую мысль. Он, человек-текст, хочет высвободиться из сюжета, из образа, обрести свой голос, свое слово. В его жизни сплелись знаки судьбы Пушкина – дуэль с кавказцем – и знаки сюжетной судьбы Раскольникова. У него – свое подполье, своя теория человека-удара, пролитая кровь, свой разрыв с народом или общагой, свои двойники, своя Сонечка – Ната, свое покаяние и свой выход к свету как к обретению Слова. Но оно не будет Словом Бога. В отличие от героя Достоевского его слово – «я сам» или «не толкайте, я дойду сам». В этом слове признание за человеком права на самостоятельный поиск истины вне авторитетов, даже вне авторитета русской литературы и Бога. Человек конца XX века «сколько угодно перестрадает, но уже не взорвется Словом»¹⁰.

Поиск собственной личности начинается с протеста против разгадки человека литературой «золотого века», против ее ценностных координат: Бог, народ, любовь, сострадание. Выстраивание себя вопреки дает неожиданный результат. Проживание протестного опыта приводит героя на тот же путь наказания судом совести, что и героев Достоевского. Но итог нравственных исканий Раскольникова не может быть повторен человеком конца XX столетия, для которого символом мироздания стал черный квадрат, а Бог скрыт в околонульном свете.

⁸ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. – М., 1999. С. 15.

⁹ У некоторых критиков отчество героя вызывало другую устойчивую ассоциацию с писателем Венедиктов Ерофеевым.

¹⁰ Маканин В. Указ. изд. С. 351.

⁷ Чупринин С. Жизнь по понятиям // Знамя. 2004. № 12.

Евангелие невозможно в руках Игоря Петровича, ощущающего себя зажатом между двумя черными вечностями, для которого опора только он сам. В своих покаянных криках герой «пророчествовал о человеке погибающем – о человечестве, которое учится жить вне Слова, потому что осталось без слова»¹¹.

Герой-литератор недееспособен, если не сказать жестче, не жизнеспособен. Он сам понимает свою ущербность, приветствуя нового Героя Времени с говорящей фамилией Ловяников. Это своеобразный Лужин XXI века. Алексей Ловяников, уже не адвокат, а бизнесмен, бывший бухгалтер, ставший банкиром, создает новый квартирный бизнес. В отличие от литератора, блуждающего в мире лабиринтов-коридоров, у него оформлено пространство жизни. Во имя накопления квадратных метров, своего рода «кафтанов» нового столетия, он готов поиграть в гуманность и благотворительность, но человек в его системе ценностных координат отсутствует. «Интеллигентен. Смел. Герой Вашего Времени. Очень скоро, легализовав себя, он напрочь исчез из общаги. Говорили, что видели его на телевизионном экране в пестром собрании московских деловых людей»¹².

Реалистическое правдоподобие романа постоянно размывается, как и понятие «наше время». Его конкретно-исторические признаки смещаются в область вечного. Вынесенное в заглавие «наше время» – это и историческое сегодня, и историческое прошлое. Это стык эпох, таящий в себе неизбежность кризиса. Роман охватывает смутный период конца 1980-х – начала 1990-х годов. Но его герой сформирован знаменитыми 60-ми годами XX столетия, олицетворяет собой уходящую эпоху литераторов, как определяет ее В. Маканин, когда, по словам Е. Евтушенко, поэт в России был больше, чем поэт.

Герой, попавший в эпицентр меняющегося мира, существующий на грани двух культур, классической с ее Богом – литературой и постклассической с ее богом – торговлей или обменом, разрастается до образа экзистенциального. Человек-текст не может иметь личностного начала. Он суть и результат существования мира. В этом смысле «наше время» становится универсумом, это бесконечно длящееся время мира.

Сюжетное время романа как исторично, так и мифологично. «Ползучее возвращение, когда новое обновляется старым»¹³ не раз под-

черкивается в романе. Это стоны больных стариков, напоминающие стоны влюбленных. Это перемещение диссидентов во власть, а представителей власти в кающихся грешников. Это история самого героя, пытавшегося избавиться от сюжета и вернувшегося в сюжет, чтобы снова искать от него избавления.

Петрович – вечный герой и герой уходящего 20 века, герой уходящей культуры с ее мучительным поиском человека, спором о человеке. Отказ Петровича от творчества носит экзистенциальный характер. Ему нечего передать новому поколению, он так и не смог вернуться к Слову, а без этого невозможно собственное слово. А его опыт «я сам дойду» «дети» переняли в примитивном буквальном смысле, отказавшись от сомнений, мук вечными вопросами.

Герой нового «перестроечного» времени в романе В. Пелевина «Generation «П» интеллигент Татарский мутирует от человека к медиаклону. Первоначальный мир Татарского – мир литературы, от которого он, в отличие от маканинского героя, с легкостью освобождается. Меняет вечность как культуру – «неизменное, нерушимое и никак не зависящее от скоротечных земных раскладов» – на свидригайловскую «баньку с пауками»¹⁴.

Строители новой действительности, к которым Татарский примыкает, – новые русские мальчики, пародийные двойники русских мальчиков Достоевского. Те только мечтали о переделе мира по своей идее, новые русские мальчики начинают его переделывать, руководствуясь идеей денег. Они разрешили для себя вопрос Раскольникова о том, кто есть человек, «тварь дрожащая» или «право имеющий». Разрешили не в трагическом ключе Раскольникова, а в пародийном, глумливом – Свидригайлова. Однокурсник Татарского по Литинституту, Морковкин, вписавшийся в эру первоначального накопления капитала, утверждает, что человек – это очень просто: «тварь дрожащая, у которой есть неотъемлемые права»¹⁵. Подобно Раскольникову, но без всяких мук совести они поделили человечество на Homo Zapiens (человек переключающий) и Человекобогов, поменяли литературу на рекламный слоган, который приносил не моральное, а осязаемое денежное удовлетворение. Библию – на книгу «Позиционирование: битва за наш разум». Приспособили классику к рекламному продвижению товара.

Новые русские мальчики в своем цинизме превзошли Свидригайлова, для которого прощавшаяся совесть стала причиной самоубий-

¹¹ Маканин В. Указ. изд. С. 296.

¹² Там же. С. 434.

¹³ Там же. С. 374.

¹⁴ Пелевин В. Generation «П». – М., 2005. – С. 14.

¹⁵ Там же. С. 24.

ства. Современные мальчики совести не знают, равно как не знают и Бога. Для них «ХРИСТОС СПАСИТЕЛЬ СОЛИДНЫЙ ГОСПОДЬ ДЛЯ СОЛИДНЫХ ГОСПОДЬ»¹⁶.

В Татарском читается не только код Раскольникова, но и Ивана Карамазова. Беседы Татарского со зверем – зеркальное отражение бесед Ивана Карамазова с чертом. Подобно тому, как черт объяснял Ивану устройство мира, сирруф говорит Татарскому, что мир конца XX века сплюснулся до экрана телевизора¹⁷, того «технического пространства» в котором сгорает человек. Сирруф, опираясь на слова старца Зосимы об «адском материальном огне», утверждает: «Материальный огонь – это и есть ваш мир»¹⁸. Доведя до логического завершения фразу зверя, получаем: «Ад – это и есть ваш мир».

Сирруф цитирует не только героя Достоевского, но и самого автора «Братьев Карамазовых», пародийно искажая логику первоисточника. Повторяя мысль Достоевского о том, как прекрасен человек¹⁹, он достраивает фразу таким образом, что уничтожается ее первоначальный смысл. «Человек по своей природе прекрасен и велик. Почти так же прекрасен и велик, как сирруф. Но он этого не знает»²⁰. У сирруфа человек прекрасен подобно хозяину ада.

Таким же образом пародийно переиначивают смыслы Достоевского и новые русские мальчики, считающие себя корнями, а народ ботвой, становясь новыми бесами на службе у зверя.

В финале романа Татарский слышит вопрос, звучащий ниоткуда: «Зачем ты создал этот страшный, уродливый мир?» Герой не заметил, – «А разве это сделал я?»²¹ – как с его помощью мир превратился в ад. Он ничего специально не изобретал для этого. Не претендовал на духовное лидерство, не мечтал стать Человекобогом. Он однажды отказался

от культуры так же, как это сделал Свидригайлов, смаковавший свое сходство с Иудой, глумившийся над Шиллером, выбиравший в жертву своему «я» девочку с лицом Сикстинской Мадонны.

Историческая смена героя времени в художественном опыте Пелевина говорит о духовном измельчании человека, о его неспособности противостоять надвигающейся эпохе власти денег, всеобщего цинизма, девальвации нравственных ценностей. Вовлечение Пелевиным текстов Достоевского в создаваемую им художественную картину мира позволяет делать выводы – возможно, вопреки логике автора²² – о надвигающейся гуманистической катастрофе, о том, что художественный опыт Достоевского, его исторические пророчества не способны помочь человеку ее предотвратить. Бессилие литературного опыта, когда-то поставленного на божественный пьедестал, составляет новое экзистенциальное одиночество человека, для преодоления которого у него нет сил.

С Пелевиным отчасти перекликается модный сегодня автор Минаев. Эпиграфом к его повести стали слова о поколении 1970–1976 годов рождения, «чей старт был так яростен и чья жизнь была столь бездарна растрочена»²³. Его герой, коммерческий директор, на протяжении всей повести, смакуя бездуховность окружающего мира и свою собственную, знакомит нас с нравами современного светского общества. В главном герое особо выделен код Онегина. О нем напоминает и эпиграф к одной из глав, и цитаты внутри текста, и название питерского клуба, в котором герои переводят на современный лад содержание пушкинского романа в стихах. «Ну, Пушкина помнишь? Ну, роман у него был в стихах. “Евгений Онегин”. Ну, про чувака одного, про его тусовки..., про телок, про клубы...»²⁴ При таком осовременивании сюжета невольно возникает ассоциация героя с литературным предшественником. Он так же томится в рамках светской клубной жизни, так же презирает ее, подобно пушкинскому герою, не в состоянии ее бросить. У него есть подобие современной Татьяны Лариной в образе преданной Юленьки, которая после циничной про-

¹⁶ Пелевин В. Указ. изд. С. 180.

¹⁷ Образ свернутого космоса становится устойчивым в современной прозе, если вспомнить о том, что и в романе В. Маканина космос низводится до черного квадрата или черной «ночи, как окололунного света». В романе Пелевина «Омон Ра» космос низведен до тоннеля метро. В «Generation «П» Ханнин предлагает новую модель космоса: космонавты «летят на самом деле не к мерцающим точкам неведомых звезд, а к конкретным суммам в твердой валюте» (с. 147–148).

¹⁸ Пелевин В. Указ. изд. С. 175.

¹⁹ «Вы не верите, что вы так прекрасны?.. Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если бы только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех... И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятной» (Достоевский Ф.М. Золотой век в кармане / Достоевский Ф.М. Дневник писателя. Избранные страницы. – М., 1989. С. 114–115).

²⁰ Пелевин В. Указ. изд. С. 175.

²¹ Там же. С. 320–321.

²² Проза Пелевина, как пишут Лейдерман и Липовецкий, «в целом строится как развернутая проповедь об отсутствии универсальных истин и об истинности иллюзий, как религиозно-философская утопия пустоты, как идеальная модель обретения свободы, которую невозможно воспроизвести, так как эта модель сугубо индивидуальна» (Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950–1990-е годы: В 2-т. – М., 2003. – Т. 2. – С. 509–510).

²³ Минаев С. «Духless: Повесть о ненастоящем человеке»: http://lib.ru/NEWPROZA/MINAEW_S/taxless.txt.

²⁴ Пелевин В. Указ. изд. С. 143

поведи готова его снова простить. И подобно пушкинскому Онегину, он полностью ориентирован на западную культуру.

Аналогия с типом «лишнего человека», как и «русскими мальчиками» указывает на историческую цикличность, тоже своего рода «ползучее возвращение», когда старое обновляется старым. Человек при этом оказывается заложником времени. Минаев стремится найти в своем персонаже черты такой личности, которая способна преодолеть его власть. Но у его героя сил хватает только на презрение к окружающему и на агрессивное противостояние советскому миру и советскому человеку, не только человеку системы, но и тому, кто составлял ее культурную оппозицию. Этим он активно отличается от Татарского, подчиняющегося логике обстоятельств. «Любители КСП и всяких бардов с детства вызывают у меня нечеловеческую ненависть. Что-то, на мой взгляд, есть в этом уродское и извращенное... Вся эта тошнотворная нудятина..., один ... играет на гитаре и поет осипшим голосом “под Володю”, а остальные ... подвывают типа “Ах Арбат, мой Арбат”...»²⁵.

Его отрицание себя на фоне отрицания советской жизни выглядит как самоутверждение. Своему ровеснику, проворовавшемуся коллеге Вове Гулякину, живущему по завету советских родителей, он противопоставляет себя. И это противопоставление звучит и как обличение советской и постсоветской нормы жизни большинства, и как констатация собственного духовного превосходства. «Мы очень разные... Я не смотрю “Бригаду”, не люблю русский рок, у меня нет компакт-диска Сереги с “Черным бумером”. Я читаю Уэльбека, Эллиса, смотрю старое кино с Марлен Дитрих ... И свои первые деньги я потратил не на “бэху” четырехлетнюю, как у пацанов, а на поездку в Париж. И это у тебя никогда не уложится в голове, потому что ты живешь, как жили твои родители и родители твоих родителей. Чтобы жена, чтобы дети, чтобы все как у людей. По воскресеньям в гости к соседям, по понедельникам с похмелья на работу, по субботам в торговый центр, как в Лувр, со всей семьей да на целый день. У ВАС так принято. И мне этого никогда не понять и не принять, как шуток из программы «Аншлаг»».²⁶

Протестный опыт героя Минаева не сравним с таким же у Петровича из «Андеграунда...». И потому что перед нами другой масштаб личности. За героем Маканина – культура, за героем Минаева – набор знаковых имен,

входящих в обиход современной моды на культуру. Поэтому в его фразе рядом с Эллисом стоят – нецитируемое – итальянские дизайнеры. И если уже Петрович упрекал свое поколение в том, что оно перестало мучиться вопросами добра и зла, – «Мы понимаем эти мучения, но мы не мучимся»²⁷ – хотя его собственный опыт опровергает это утверждение, то герой Маканина даже не поднимается до такого рода рассуждений. Его неприятие жизни современного светского общества декларативно, как и у «лишнего человека» Онегина. Презирая клубную жизнь, но участвуя в ней, он сам собирается открывать подобное заведение. У героя не получается создать то позитивное, что он мог бы противопоставить ушедшей эпохе. Субкультура, к которой он принадлежит, разрушительна. Но открытый финал повести позволяет предположить, что герой не в тупике, а только на пороге новой жизни.

Если дальнейший путь Татарского предопределен гибелью его предшественника, то Минаев оставляет за своим героем право на воскрешение. В финале он приходит к классическому пути очищения: воспоминания о детстве, о юности, о друзьях, о первых падениях, о том, как узнал, что такое смерть. Все это, наверное, по мысли автора, должно послужить основой для возрождения героя. И пока у него закрыты глаза, но он чувствует свет солнца. Но процесс припоминания себя не становится очищением, он только знак его, ибо у героя не изменилось отношение к человеку. Он не раз с охотой признается в том, что принадлежит к поколению человеконенавистников. И в финале ничто не указывает на избавление героя от этого чувства.

Произведения В. Маканина, В. Пелевина, С. Минаева нельзя сопоставлять по уровню художественности. Они принадлежат не только разным стилевым течениям современной прозы, разным жанрам, но находятся на разных уровнях современной литературной иерархии. Авторы – представители поколения «отцов» и «детей». Тем показательна динамика героя, обнаруживаемая в их произведениях. Внутренняя эмиграция, поиск себя поколением литераторов и потеря Слова обернулись у «детей» полным равнодушием или презрением к человеку. Появляется новый герой времени, интеллектуалец, не знающий жалости, озлобленный, презирающий и себя, и окружающий мир. Экзистенциальное «не толкайте, я дойду сам» у молодого героя нашего времени превратилось в бытовую агрессивную норму жизни.

²⁵ Пелевин В. Указ. изд. С. 77.

²⁶ Там же. С. 106.

²⁷ Маканин В. Указ. изд. С. 132.

Т.Н. Маркова

КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И КОМПЬЮТЕРНЫЕ ПРИЕМЫ В НОВЕЙШЕЙ ПРОЗЕ

С начала XX века культура стала объектом экспансии со стороны аудиовизуальных и электронных средств коммуникации – кино, телевидения. С появлением Интернет возникает новый – информационный – тип культуры. Компьютеризация литературы на сегодняшний день представляется одной из самых интересных и перспективных теоретических проблем литературоведения. Новое качество литературной деятельности – это не просто набор текста на клавиатуре компьютера вместо пишущей машинки, но усвоение словесностью собственно компьютерных технологий и их использование в качестве художественных приемов. Технологии – это Интернет, гипертекст, виртуальная реальность, компьютерные игры и анимация. Приемы – это конкретная реализация компьютерных технологий в вербальном тексте.

Мы живем в эпоху «после Гуттенберга». С развитием глобальной коммуникационной сети происходит формирование новой социальной реальности – сетевых сообществ в виртуальном пространстве. Интернет создал собственную литературную среду, свои библиотеки, книжные магазины, журналы, конкурсы, стал местом, где впервые появляются новые, еще никому не известные имена, и все это позволяет говорить о литературно-компьютерном феномене сетевой литературы. В качестве ее особенностей отметим лаконичность, разговорность, развлекательность, даже скандальность, а также неконвенциональность, то есть несоответствие установленным традициям и правилам. Сетевой литературе присуща интерактивность – новый вид коммуникации в режиме онлайн. Гостевые книги (гестбуки), конференции, чаты – популярные формы существования пространства интерактивного общения.

Как следствие в современной словесности возникает новое явление – литература, пытающаяся художественно осмыслить феномен Сети. Например, роман Мэри Шелли «Паутина», вышедший в издательстве «Амфора», сборник прозы В. Тучкова «Смерть приходит по Интернету», «Дозоры» С. Лукьяненко, роман А. Житинского «Flashmob. Государь всея Сети» (2007), в котором, к примеру, читаем: «Крайне

интересная выдумка общества – Интернет. И что с ним можно сделать. Не исключено, что это своего рода атомная бомба при определенных условиях и в определенных руках».

Перед нами «приватный онлайн-дневник одного малоизвестного юзера», полученный издателем по почте на CD-диске. Этот юзер – Алексей Данилович Донников (Дон), физик, доктор наук, а ныне сторож на даче отбывшего в Штаты сына, со скуки и от одиночества регистрируется в «Живом Журнале». ЖЖ – это сотни тысяч сетевых дневников (блогов), имеющих несколько уровней доступа: публичный (для всех юзеров сети), для друзей (френдов) и приватный (только для автора). Бродя по лабиринтам ЖЖ, этот почти маканинский Петрович стихийно создает онлайн-акцию, демонстрирующую общественную мощь сети, и понимает, какой инструмент влияния попал в его руки. Ученый физик, используя принцип работы больших самоорганизующихся систем, создает информационную пирамиду, и тут же начинают происходить странные флешмобы – короткие массовые акции в онлайн и оффлайне, заканчивающиеся культурными терактами (атакой скульптур Церетели, например). Акции сотрясают не только Интернет, где они зарождаются, но и порядок в стране. Так, проект «Виртуальная Россия» – это Империя во главе с Самодержцем. Внешне – «прикольная» игра, на деле – испытательный полигон новых политехнологий.

Большое влияние на современную прозу оказывает другая компьютерная технология – гипертекст. Это иерархически организованная система текстов, каждый из которых содержит ссылки на другие тексты. Гипертекст – это ветвящаяся последовательность независимых текстов, соединенных линками и предлагающих читателю различные пути чтения. Важнейший элемент гипертекста – гиперссылка, или прыжок, то есть неожиданное перемещение позиции пользователя; основное качество – вариативность, то есть гипертекст можно читать по-разному – от одной статьи к другой, по мере надобности. Обычный текст переводится в гипертекст при помощи системы отсылок. Такой художественный прием использует Д. Галковский в романе «Бесконечный тупик».

Технологией, позволяющей создавать новые миры, становится виртуальная реальность,

Татьяна Николаевна Маркова — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и МПЛ Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск).

то есть искусственно созданная компьютерными средствами среда, в которую можно погружаться, меняя ее изнутри, наблюдая трансформации, вступая в контакты не только с другими людьми, но и с искусственными персонажами и испытывая при этом реальные ощущения. Эффект погружения в виртуальный мир заключается в том, что пользователь в процессе взаимодействия с технологией перестает ощущать себя внешним наблюдателем и, включаясь в виртуальное окружение, начинает воспринимать его как настоящее. Человек утрачивает связь с реальностью, а оператор информационного пространства получает практически неограниченные возможности управления его психикой.

В этой связи необходимо сказать о компьютерных играх, которые тоже являются своеобразным способом моделирования реальности. Любая игра характеризуется наличием сюжета, набора заданий различного уровня сложности, конечной цели и развитой системы персонажей. Игра обладает вариативностью, то есть играющий сам выбирает сценарий, последовательность выполнения промежуточных заданий, а также по своему усмотрению изменяет те или иные параметры героя. Мир компьютерной игры представляет собой нарисованное пространство и создается с помощью анимации – рисованных фильмов с игрушечными героями, оживляемыми при мультипликационной съемке. Важно отметить, что человек, вовлеченный в компьютерную игру, подвергается действию эффекта погружения: мир игры вытесняет мир настоящий.

Названные выше компьютерные технологии активно взаимодействуют с литературой, порождая новые формы, жанры, способы организации повествования. Компьютерные технологии в художественных текстах реализуются на разных уровнях поэтики в виде тех или иных приемов. На словесном уровне это введение специальной лексики и элементов компьютерной программы. Так, в повести В. Пелевина «Принц Госплана» изобилуют значки и символы MS-DOS (Shift, Down, Control-Break, Reset, Page Up), главы имитируют сценарий видеоигры: Loading, Level 1-12, Autoexec, Game Paused, широко используется сугубо специальная лексика и фразеология: *винчестер, монитор, дисковод, вирус, загрузиться, зависнуть* и т.п. В современной молодежной прозе наблюдается мощная экспансия компьютерного сленга, стеба; воистину угрожающие изменения происходят в сетевой орфографии и синтаксисе письменной речи.

На сюжетно-композиционном уровне мы нередко имеем дело со сценариями видеоигр: «Принц Персии» у В. Пелевина («Принц Госплана»), «Гэлэкси плюс» у Д. Галковского («Друг утят»). Герой романа Л. Петрушевской «Номер Один» изобретает компьютерную игру «В садах других возможностей» – путешествия по загробным мирам разных конфессий. Другая форма – организация текста в виде Интернет-сайта («Акико»). Здесь рассказ ведется от лица виртуальной обитательницы японского порносайта. Юная Акико общается с посетителем сайта, который прячется под паролем ЙЦУКЕН (набор первых шести букв верхней строки клавиатуры). Сначала их беседа вполне невинна, но затем следует жесткий разговор с пользователем, сопровождающийся неприкрытым шантажом. Так автор показывает, какие возможности открываются перед диспетчерами информационного поля: от тонких механизмов вовлечения в игру и выманивания денег до криминальных методов и угроз, если объект начинает высказывать недовольство. Таким образом, мы убеждаемся, что использование специфической компьютерной формы как средства организации сюжета позволяет развернуть картину сегодняшней российской действительности и продемонстрировать авторскую оценку происходящего.

Новейшей технологией, перенесенной из компьютерной сферы в литературу, представляется чат – вид сетевого общения, характеризующийся интерактивностью и ориентацией на разговорный стиль. В такой форме написан «Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре» – произведение, созданное В. Пелевиным в рамках международного проекта «Мифы». Предполагалось, что сюжеты мировой мифологии будут разворачиваться в современной ситуации и переосмысливаться в соответствии с реалиями начала XXI века. В проекте приняли участие Дж. Уинтерсон, Умберто Эко, Карен Армстронг. В. Пелевин выбрал известный миф о Тесее и Минотавре, решив, что на сегодняшний день лучший лабиринт – это Всемирная паутина. Так персонажи и сюжеты античной мифологии оказались органично встроенными в структуру виртуального диалога XXI века.

Лабиринт Минотавра – это Сеть, выход из которой и предстоит отыскать участникам интернет-чата, в котором участвуют восемь персонажей (Monstradamus, Isolda, Nutcracker, Organism(-), Sliff_zoSSchitan, Ariadna, UGLI 666, Romeo-y-Cohiba). По ходу развития сюжета выясняется, что у каждого свой лабиринт. Общаясь друг с другом только при помощи компьютеров, герои пытаются найти ответ на

вопросы: где они находятся? как им выбраться из этого странного места? что такое этот Минотавр с его Шлемом ужаса и где найти Тесея, чтобы его победить? Таким образом, в результате организации текста в виде чата древнегреческие герои получают новую, виртуальную жизнь, а Интернет становится новым мифологическим пространством современности.

Открывая книгу Пелевина, читатель вступает в лабиринт, состоящий из множества параллельных пространств и измерений, и сам становится его участником, находящимся, как и герои, в поиске ответов на вопросы текста. В итоге писатель реализует концепт лабиринта не только на уровне Интернета, но и воплощает идею художественного текста как бесконечного лабиринта смыслов. Таким образом, анализ внешней формы выводит нас на концептуальный уровень произведения. По мере блуждания по лабиринту читателю и героям открывается смысл, зашифрованный в его бесконечных разветвлениях, в прозрачных литературных намеках, в авторской иронии: свобода выбора – это иллюзия, а успех, счастье, любовь – обман, за который в итоге еще и приходится платить.

Организация текста в виде чата влечет за собой и жанровую трансформацию. Критика квалифицирует текст как повесть, как роман и как пьесу, что позволило выпустить аудиовersion еще до выхода печатного варианта, а в 2005 году «Шлем ужаса» стал интерактивным театральным проектом под названием «Shlem.com». Сам же автор определяет свое произведение как «креатифф», то есть на наших глазах рождается новая жанровая форма, которой адекватного названия еще не найдено. Виртуальные модели композиции мы обнаруживаем также в произведениях Д. Липскерова («Пространство Готлиба»), А. Слаповского («Я – не Я»), Л. Петрушевской («Номер Один, или В садах других возможностей»).

Наконец, если мы обратимся к уровню героев-персонажей современной прозы, то должны будем признать, что компьютерные технологии позволяют найти адекватные формы воплощения измененного сознания современного человека. Использование компьютерных прие-

мов предоставляет дополнительные возможности для воплощения новой концепции человека, связанной с кризисом традиционного сознания. Так, в прозе В. Пелевина из текста в текст повторяется ситуация неравенства субъекта самому себе, которая по-разному репрезентируется в рамках использования той или иной технологии. Уже в романе «Generation П» (1999) шла речь о психическом феномене конца второго тысячелетия, связанном с той ролью, которую в жизни современного человека играют так называемые «визуально-психические генераторы». Телевидение, дающее зрителю гипнотическое ощущение присутствия в другом пространстве, становится способом зомбирования его сознания. Поставляя в массовом индустриальном порядке симулякры, экран телевизора или монитора превращается в пульт дистанционного управления телезрителем. Современный человек из *homo sapiens* превращается в *homo sapiens*, человека переключаемого, в виртуальное бессубъектное состояние, регулируемое оператором.

В физическом измерении Интернет – высокоорганизованная мертвая материя, комбинация компьютера, сервера и спутника. Человек здесь – всего лишь user, пользователь. По своей метафизической сути Интернет абсолютно равнодушен к «слишком человеческому». Неслучайно в сети люди предпочитают пользоваться разнообразными псевдонимами – «никами», в соответствии с которыми сами строят свой имидж и коммуникацию. Психологи объясняют суть этого явления стремлением к экспериментированию с идентичностью, потребностью пробовать себя во все новых и новых ролях, испытывать новый опыт, чтобы обрести альтернативы дальнейшего развития.

Итак, совершенно очевидно, что в современной действительности, где компьютерные технологии получают все более широкое распространение, использование компьютерных приемов в новейшей словесности открывает возможности существенного обновления повествовательного, сюжетно-композиционного и концептуального уровней поэтики современной литературы.

ФОРМИРОВАНИЕ ЕДИНОЙ СИСТЕМЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В.П. Синячкин

ФОРМИРОВАНИЕ ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ УЧАЩЕГОСЯ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ ОРФОГРАФИИ

В последние годы наблюдается резкое падение уровня практической грамотности выпускников средних школ РФ, что позволяет сделать вывод о необходимости пересмотра методических принципов преподавания русской орфографии. Данная проблема возникает и у детей соотечественников, проживающих за рубежом, и у учащихся, изучающих русский язык в странах СНГ.

Написаны и получили признание учебные комплексы для детей соотечественников, направленные на изучение и сохранение русского языка в семье и во внешкольных учебных заведениях. Продолжается работа по созданию учебных пособий по русскому языку для школ некоторых стран ближнего зарубежья и обсуждаются вопросы создания совместных коллективов по написанию учебников русского языка для соотечественников, проживающих за рубежом.

При написании этих пособий авторы, а также исследователи актуальных проблем методики сохранения русского языка среди соотечественников вполне оправданно используют достижения лингводидактики РКИ, в первую очередь, в той ее части, где эти достижения наиболее ощутимы, а именно – в коммуникативном и лингвострановедческом аспектах изучения РКИ.

К сожалению, за пределами внимания методики сохранения русского языка среди соотечественников за рубежом пока еще остается крайне актуальным и болезненным, в том числе и для российских учащихся, вопрос усвоения русской орфографии, без решения которого о полноценном овладении русским языком рассуждать не приходится.

Разумеется, мы не вправе говорить о небрежении к орфографии как в пособиях для соотечественников, так и в учебниках русского языка для иностранцев, а лишь хотим подчеркнуть мысль о том, что по ряду объективных

причин вопросам орфографии уделяется, на наш взгляд, незначительное и несистемное внимание.

Но и там, где в учебном процессе орфографией занимаются специально, **учащиеся прежде всего ориентированы на механическое запоминание материалов**, как это все еще наблюдается в российских школах, **а не на понимание объективных законов языка, выраженных в орфографических правилах**. Следует заметить, что при постоянной тенденции сокращения времени на изучение русского языка в русскоязычных школах за рубежом подобная методика не может привести к положительным результатам.

С негативными последствиями применения традиционных форм обучения орфографии в изменившихся условиях мы сталкиваемся при проверке письменных работ студентов-выпускников русскоязычных школ из стран СНГ, обучающихся в российских вузах, когда вполне приличный уровень владения устными формами русского языка учащихся соседствует с беспомощностью их письменной речи и системным нарушением, а порой и незнанием норм русской орфографии.

Причины утраты навыков норм письменной речи у русскоязычных учащихся, проживающих за пределами России, объективны и вполне объяснимы. К ним, прежде всего, относятся:

- общее сокращение сфер письменных форм общения на русском языке (прежде всего, из-за утраты русским языком статуса официально-делового языка);
- активное использование другого языка за пределами бытового общения, что ведет к усилению процесса интерференции;
- попытка механического переноса методики преподавания русского языка как родного в российских школах в суженные рамки урока русского языка в реальных условиях его изучения.

Причины утраты навыков норм письменной речи у российских учащихся также объективны и вполне объяснимы. К ним, прежде всего, относятся:

Владимир Павлович Синячкин — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы института иностранных языков Российского университета дружбы народов (г. Москва).

- излишняя теоретизация учебного материала;
- влияние языка Интернета (имеется в виду язык чатов, где преобладает фонетическое письмо);
- система обучения русскому языку копирует макросистему языка, по которой готовят преподавателей русского языка и которая не направлена на практическую грамотность.

Исходя из условий пребывания детей соотечественников, которые можно выразить схемой **«другое языковое окружение – другая школа – другое место обучения – интерференция»**, и потребности российских учащихся в приобретении практической грамотности, возникает необходимость создания такой *методики преподавания орфографии, которая позволила бы в оптимальные сроки решить проблему формирования умений и навыков письменной речи в аспекте орфографии, с одной стороны, а с другой – помочь учащемуся не только последовательно расширить лексическую основу русского языка, но и применять ее в речевой практике на уровне создания речевых образов, необходимых для правильности, точности и выразительности речи.*

При создании новой методики преподавания русской орфографии, оптимальность которой обусловлена указанными выше факторами, нам необходимо отойти от созданной для других условий традиционной схемы описания и изучения правил русской орфографии, используемой в учебниках по русскому языку в российских школах, которая строится на основе описательного метода и слишком усложнена излишней теорией и терминологией. И в этом случае нам будет не бесполезен опыт методики РКИ, используемый на подготовительных факультетах российских университетов.

Приведем один лишь пример. Для того чтобы определить падежное окончание существительного, необходимо установить тип склонения существительного, определить падежную форму, выучить таблицу падежных окончаний. Следует учитывать, что в методике РКИ применяется в этом случае типологический прием, при котором учащийся легко изменяет все предложенные модели, применяя принцип изменения беспроblemного (т.е. фонемы в фонетически сильной позиции) слова, по которому выстраиваются словоформы. Это позволяет экономить время изучения орфографического правила, быстро и осознанно решать орфографическую задачу. Например:

Проблемное слово
Кочка

Беспроblemное слово
Земля

Задание: *вставьте пропущенные буквы в словосочетании от кочк... к кочк....* Опираясь на беспроblemное слово «земля», выстраиваем новое словосочетание: от земл**И** к земл**Е**, которое дает нам решение поставленной задачи, следовательно, нужно писать от **кочкИ** к **кочкЕ**.

Следует сказать, что в последние годы некоторые преподаватели русского языка делают попытки систематизировать орфографические приемы, исходя из морфонологического принципа русского языка, а также опираясь на понятия системы языка и логику при проведении языкового анализа. Такие попытки мы можем увидеть в учебнике С.А. Громова, в Словаре-справочнике к школьному курсу русской орфографии М.Г. Бройде.

В 2001 году в Российском университете дружбы народов был издан Практикум по русскому языку (Бисеров А.Ю., Брагина М.А., Синячкин В.П.), в котором сделана попытка систематизировать и расширить опыт вышеуказанных авторов.

В качестве лингвистической основы в этом пособии берется раздел морфологии «Грамматики-80» и типологические принципы, используемые в методике преподавания РКИ, что позволяет заменить правила, требующие механического запоминания, на логические шаги, позволяющие учащемуся выстраивать цепочку суждений для решения поставленной орфографической задачи.

Новые подходы к обучению орфографии были уточнены и оптимизированы так же в учебнике «Русский язык как родной» (Бисеров А.Ю., Брагина М.А., Синячкин В.П.; Изд-во РУДН, 2002) и в учебнике «Русский язык. Базовый курс: учебник и рабочая тетрадь» (Брагина М.А., Синячкин В.П.; Изд-во РУДН, 2006), который был отмечен медалями ВВЦ на Международной образовательной выставке в 2006 и 2007 гг.

Следует заметить, что материалы последних учебников апробированы на учениках московских школ, в школах Казахстана, Азербайджана и широко применяются при обучении студентов первого курса Российского университета дружбы народов, в том числе и в группах русскоязычных студентов из стран СНГ. По данной методике в настоящее время коллективом авторов создаются учебники для начальных школ стран Евросоюза.

По результатам написанного первокурсниками теста, содержащего все базовые правила русской орфографии, стало возможным сделать вывод, что более 70 процентов студентов, поступивших в университет, успешно сдавших

вступительный экзамен по русскому языку и набравших достаточное количество баллов, необходимых для поступления, тем не менее не знают базовой орфографии и пунктуации, не понимают или не видят ее в системе, причем это касается не только студентов технических специальностей, но и студентов филологических и лингвистических направлений. Особенно удручающие результаты показывают студенты из стран ближнего зарубежья.

Возможность набора необходимого количества баллов для поступления в этом случае обусловлена, с нашей точки зрения, несовершенными формами проведения экзамена по русскому языку (ЕГЭ), которые позволяют, во-первых, избежать употребления проблемного для абитуриента слова; во-вторых, даже при незнании темы интуитивно или методом под-

бора выбрать правильный вариант ответа; в-третьих, ориентированы не на проверку знаний абитуриентов в отношении системы русской орфографии и пунктуации, а на владение терминологией и знание теории языка, которая часто не имеет прямого отношения к грамотности.

Для исправления сложившейся ситуации в Институте иностранных языков РУДН в учебную программу по модулю «Переводчик в сфере профессиональной деятельности» был введен курс русской орфографии в объеме 40 часов (первый семестр) на основе нового подхода к изучению орфографии в оптимальные сроки.

О полученных результатах проведенного курса красноречиво свидетельствует следующая таблица:

Таблица 1

Факультет	Среднее количество ошибок на одного студента во вступительном тесте (176 слов) Группа 10-12 человек	Результаты первого промежуточного теста (количество ошибок)		Результаты итогового тестирования (количество ошибок) (448 слов) Среднее количество ошибок на одного студента Группа 10-12 человек
		О-Ё после шипящих и Ц (90 слов)	И-Ы после Ц (78 слов)	
Инженерный	120	7	2	7
Физико-математический	140	5	1	6
Гуманитарных и социальных наук	150	6	3	10
Экологический	170	8	3	12
Медицинский	165	8	2	9
Аграрный	170	9	4	8
Юридический	168	2	0	2
Экономический	140	1	0	2
Филологический	130	2	0	4

Нам кажется, что успешный опыт применения новой методики изучения русской орфографии позволяет говорить о возможности использования этих принципов не только в школьных учебниках, но и в семье, в кружках, в воскресных школах при обучении русскому языку детей соотечественников.

При создании оптимальной методики преподавания орфографии ее авторы руководствовались следующими целями и задачами:

1) в короткий срок дать ученику необходимые знания в области русской орфографии, позволяющие ему быстро и осознанно решать возникающие на письме орфографические проблемы;

2) относиться к ученику не как к будущему филологу, а как к пользователю, который, вне зависимости от будущей специальности, должен знать основы русской орфографии и

основы письма на одинаковом уровне с российскими сверстниками;

3) в доступной форме объяснить ему, как решать эти задачи, для того чтобы он сам был готов передать эти знания своим друзьям, родителям, братьям, сестрам и детям.

Исходя из задач оптимизации процесса преподавания орфографии, авторы попытались выявить и описать логические шаги, которые позволяют достаточно быстро понять систему изменений и выбора той или иной буквы в поставленных орфографических задачах.

Причинами, которые не позволяют ученику разобраться в системных изменениях в языке, являются, на наш взгляд, противоречия, имеющиеся непосредственно в самих правилах. Их достаточно много. Приведем наиболее красноречивый пример.

Традиционная методика при объяснении правописания Н-НН в причастиях, указывает на 4 основных отличия их от прилагательных, одним из которых является утверждение, что: причастие имеет приставку (кроме НЕ-), например *высушенные грибы*.

Таким образом, абсолютно очевидно, что «избалованный» является причастием.

Далее, при объяснении темы правописания Н-НН в кратких прилагательных и причастиях, традиционная методика предлагает для сравнения следующие примеры:

Девочка избалованна (краткое прилагательное, пишется столько Н, сколько в полной форме) – Девочка избалована мамой (краткое причастие, пишется одна Н).

Восстановим полную форму «избалованна» – «избалованная». Здесь очевидна приставка *из-* и суффикс *-ова-*, которые указываются в качестве доказательства наличия причастия, и зададим вопрос: как из полного причастия ученик получит краткое прилагательное?

Таким образом, механическое запоминание существующих правил, где налицо не только трудности в непонимании излишне тщательно описанной теории и введенной терминологии, но и логическом несоответствии, не может привести ни учителя, ни ученика к желаемым результатам. Отсюда и общая проблема, возникающая у многих добросовестных учеников, обладающих хорошей памятью: правило знаем отлично, но не можем применить его на письме.

Из всего вышеизложенного следует задача, которую должны решать методист и учитель: выявить логические шаги, позволяющие объяснить, почему слово пишется так и не может писаться по-другому.

Здесь хорошо работает принцип методики РКИ, когда мы учим иностранцев принципам русского словообразования и словоизменения (видение приставки, корня, суффикса и окончания).

Разберем по этой схеме тему «Правописание О-Ё после шипящих и Ц», которая традиционно считается одной из самых сложных в программе русского языка в школе.

Для этого формируем у нашего ученика понятие структуры слова. Мы говорим ему о том, что слово, как и человек, имеет свои части (приставку, корень, суффикс, окончание), недаром есть морфология человека и морфология языка.

Отмечаем, что слово без корня чаще всего существовать не может. Корень – это определенный и последовательный набор буквенных символов, несущих определенное лексическое

значение, и поэтому влиять на его правописание мы не вправе, мы можем лишь только проверить корень с целью выявления той буквы, существование которой в этом корне вызывает у нас сомнение. Например, *ш...пот* – *шепчет*; *печ...нка* – *печень*; *пи...нка* – *пишено*; *молодож...ны* – *жена*. Сравним со словами *шов*, *шорох*, *крыжовник* и др., где такой возможности у нас не окажется.

Таким образом, делаем вывод, что система языка предлагает нам как носителям языка, которыми являются и наши соотечественники, помимо определения правильности выбора буквы, расширить лексическую основу с использованием данного корня в других словах и словоформах, а проще говоря, «играть» в слова, развивая в том числе языковую догадку и языковое сознание. В этом правиле положительную роль сыграет знание иностранных европейских языков, потому что такие слова, как *капюшон*, *крюшон*, *артишок*, *шоколад*, *шоссе* и др., заимствованы русским языком и, следовательно, перешли методом транслитерации, уважая при этом традиции написания и структуру иноязычных слов.

За пределами корня возникает творчество ученика в образовании не только словоформ, но и в создании новых слов, причем, в зависимости от поставленной коммуникативной задачи, носитель языка может использовать не только различные суффиксы, но и выбирать последовательность слов, согласовывая их между собой, т.е. использует весь свой творческий потенциал, применяя языковое сознание.

Рассмотрим, как ведет себя глагол при новом словообразовании и словоизменении. Обратим внимание на словоизменение: *думать* – *я думаю* – *ты думаешь* – *он думает* – *мы думаем* – *вы думаете* – *они думают*; *говорить* – *я говорю* – *ты говоришь* – *он говорит* – *мы говорим* – *вы говорите* – *они говорят*. Основываясь на типологии изменений, сделаем вывод, что из предложенного выбора О-Ё в окончаниях глаголов: *несёшь*, *течёшь*, *развлечёшься* – мы можем выбрать только букву Ё.

В словообразовании работает системный принцип, когда все глаголы на -ИТЬ при образовании новых слов меняют суффикс глагольного действия -И- на -Е-, а другие суффиксы глагольных действий остаются неизменными: *косить* – *кошеный*; *построить* – *построенный*; *подстрелить* – *подстреленный*, но: *настрелять* – *настрелянный*; *посеять* – *посеянный*. Таким образом, делаем вывод, что при выборе букв О-Ё, следуя системе, выбираем букву Ё: *коптить* – *копчёный*; *сушить* – *сушёный*; *ту-*

шить – тушёный – тушёнка; сгустить – сгущённый – сгущёнка.

Кроме того, необходимо обратить внимание на иноязычный суффикс -ЁР-, который имеет значение «лица, производящего действие, или предмета, с помощью которого производится это действие»: *to teach – teacher; to drive – driver*. Данный суффикс эквивалентен русскому суффиксу -тель-: *тот, кто учит, – учитель; тот, кто водит машину, – водитель*. Следовательно, опять используя метод транслитерации и уважая традиционный принцип написания иностранных слов, сохраняем букву Ё после шипящих: *тот, кто дирижирует, – дирижёр; стажировается – стажёр; ретуширует – ретушёр*. Следует отметить, что данный суффикс присоединился и к русскому глаголу ухаживать: вместо *ухаживатель* – *ухажёр*.

Поскольку и словообразование, и словоизменение возникают от глагольных и неглагольных

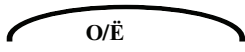
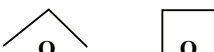
ных номиналов, сделаем следующий вывод: если возникает необходимость образования или изменения от неглагольных номиналов, а буква Ё уже выбрана нами в отглагольные образования, то нам остается в неотглагольных словах и формах поставить букву О: *врач – врачом; медведь – медвежонок; душа – душонка; река – речонка; рука – ручонка; горячий – горячо; хороший – хорошо; общий – общо*.

Необходимо отметить, что эта система остается и в первообразных (не образованное ни от каких частей речи) прилагательных, которые мы никак не можем соотнести ни с глагольным, ни с неотглагольным номиналом: *большой, чужой и др.*

Следует обратить внимание, что после Ц под ударением проблемы выбора нет, потому что всегда пишется О: *танцор, пунцовый, цокельный, цокать и др.*

Все изложенное выше можно показать в таблице с описанием логических шагов:

Таблица 2
ПРАВОПИСАНИЕ О-Ё ПОСЛЕ ШИПЯЩИХ И Ц

	от глаголов	не от глаголов
		
1) ШЁПОТ ↑ ШЕПЧЕТ 2) ШОРОХ (нет чередования)	ЛГАТЬ – ЛЖЁТ РЕШИТЬ – РЕШЁННЫЙ ТУШИТЬ – ТУШЁННЫЙ СГУСТИТЬ – СГУЩЁНКА	РУКА – РУЧОНКА ХОЛСТ – ХОЛЦОВЫЙ ВРАЧ – ВРАЧОМ ДУША – ДУШОЙ ОБЩИЙ – ОБЩО ХОРОШИЙ – ХОРОШО

И Н О С Т Р А Н Н Ы Е С Л О В А И Т Р А Н С Л И Т Е Р А Ц И Я

всегда – О шоколад – <i>chocolate</i>; цокль – <i>socle</i>; шокировать – <i>shock</i>	суффикс – ЁР -ЕР (лат.) – лицо, производящее действие, или предмет, с помощью которого действие произведено ↓ -ЁР (кирил.) – дирижёр, стажёр, ретушёр и т.д.
--	--

Приложение 1

ЛОГИЧЕСКИЕ ШАГИ

ТЕМА: Правописание О-Ё после шипящих

1. Определи, в какой части слова находится проблема.
2. Если проблема в корне:
 - а) найдешь чередование (*шёпот – шепчет*), пиши Ё;
 - б) не найдешь – пиши О (*шорох*).
3. Если ты встретил корень -жог-/-жѐг-, определи, какая перед тобой часть речи.
 - а) если существительное, пиши О (*изжога, ожог второй степени*);
 - б) если глагол, пиши Ё (*поджѐг сарай*).
4. Если проблема за корнем (в суффиксе или окончании):
 - а) образовано не от глагола, пиши О (*медвежонок, общо, чужой*);
 - б) образовано от глагола, пиши Ё (*лгать – лжѐт, тушить – тушёнка*).
5. Обрати внимание на конец слова.
 - а) всегда -ОК (*прыжок, скачок*);
 - б) всегда -ЁР, если это лицо, производящее действие (*дирижёр, стажёр*).

6. Если проблема находится под ударением после **Ц**, смело пиши **О** (*танцор, облицовка*).

7. В словах иноязычного происхождения после *шипящих* и *ц* пиши **О** (*мэжорный, шомпол, шорты, герцог*), кроме слов на **-ЁР** (см. пункт 5).

Разберем еще одно правило русского орфографии: «Правописание И-Ы после Ц». Традиционная методика предлагает нам выучить следующее: «В корнях после Ц надо писать И, за исключением: цыган, цыпленок, цыпочки, цыкнул, цыц. В суффиксах и окончаниях надо писать Ы, кроме слов, заканчивающихся на -ЦИЯ, -ЦИРОВАТЬ, -ЦИЗМ».

Исследуя словарный состав русского языка, содержащий данную орфограмму, необходимо отметить, что здесь произошло смешение русских слов, русских словоформ и заимствованных слов. При этом авторы правила попытались использовать систему русского языка для решения данной орфографической задачи, не предполагая, что это не всегда допустимо.

Так, оказалось, что слова, которые мы позиционируем как исключения, явились единственными русскими корнями, а все остальные (иностранные) слова мы сделали правилом. От-

сюда был сделан неправильный вывод, что и привело к ошибочной, с нашей точки зрения, трактовке правила.

Если же посмотреть на систему изменений букв И-Ы после Ц в русском языке, то мы увидим, что после Ц во всех признаках русскости слова, а именно: в корнях, суффиксах и окончаниях – мы должны писать букву Ы. Это обусловлено фонетическими позициями Ц и И. Таким образом, первый признак русскости – корень: ЦЫ работает с русскими словами – цыган, цыпленок, цыпочки, цыкнул, цыц; второй признак русскости – суффикс притяжательного значения -ИН-, после Ц – -ЫН-: Синицын, Птицын, сестрицын, Царицын; третий признак – окончание формы множественного числа и родительного падежа существительных: у птицы, птицы; матрицы – у матрицы; а также окончание прилагательного, но в русском языке их только два: куций, (бледно)лицый.

Таблица 3
Правописание **Ы-И** после **Ц**
а) формальные русские признаки

Ы  цыпленок, цыпочки, цыкать, цыган, цыц	ЫН  сестрицын Ы  ровесницы смуглицый
--	--

б) слова иностранного происхождения (транслитерируются Тi и Сi).

И  цирк, циферблат	И  станция – station инфляция – inflation музигировать, дезинфицировать, католицизм
--	---

Приложение 2 ЛОГИЧЕСКИЕ ШАГИ

ТЕМА: Правописание **Ы-И** после **Ц**

1. Определи, в какой части слова находится проблема.
2. Если проблема в корне, помни, что в русском языке собственно русских слов, имеющих проблему в этой позиции, всего **5** (*цыпленок, цыпочка, цыкать, цыган, цыц*).
3. Если проблема в суффиксе, обрати внимание на **-ын**, если есть этот суффикс, то это русское образование со значением притяжения (*сестрицын платок*).
4. Если проблема в окончании, всегда пиши **Ы** (*улицы, кузнецы; у птицы*).
5. Если ты не определил ни одного из этих значений, всегда пиши **И** (*цирк, лейкоцит, станция, музигировать* и т.д.).

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод, что данный подход позволяет нам сформировать грамотность как основу знания языка, в дальнейшем используемую для развития речи, формирования русского языкового сознания.

Данную систему можно использовать не

только для российских учащихся, но и в адаптированном, исходя из конкретных условий, виде в преподавании русской орфографии для соотечественников, говорящих на русском языке, и для студентов-билингвов, особенно из бывших республик Советского Союза.

М.Э. Рут

РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК: ОТ XVIII К XX ВЕКУ

Знаменитые солунские братья Кирилл и Мефодий, день почитания которых стал теперь и в России традиционным Днем славянской письменности, открыли для славянского мира эру буквенного, литерного – литературного языка и тем самым определили необходимость освоения и создания традиций «переработки» обычной речи в речь письменную. Слово «освоение» не случайно поставлено нами на первом месте, поскольку славянские народы входили в эпоху литературных языков, т.е. в филологическую эпоху, далеко не первыми, и культура письменной речи была для них насыщена оглядкой на прецеденты античной и византийской культур. Тем не менее, история развития русского литературного языка, одним из этапов которой является наш язык конца XX века, вполне самостоятельна и в определенном смысле оригинальна – хотя бы никогда не прекращающейся оглядкой на чужие культуры.

Письменный язык Руси XI–XVII веков был двуединым: либо ориентированным на древнеболгарскую (а через нее – на византийскую) традицию, либо стремящимся к передаче собственного просторечия, которое тоже бралось в своей достаточно традиционной части, опирающейся на каноны фольклора и штампы делового документа. То расходясь до двух практически самостоятельных стилевых стихий, условно называемых русской и церковнославянской (одна из них воплощена, к примеру, в «Слове о Законе и благодати», другая – в «Русской Правде»), то сливаясь в нерасчленимый конгломерат, как в «Повести временных лет» или в «Слове о полку Игореве», литературный язык этого периода оставался, тем не менее, феноменом, который заслуживает звания кириллического, поскольку ведущей в нем была опора на традицию, породившую в свое время просьбу знаменитого моравского князя Ростислава создать собственно славянские письмена для передачи на славянском языке Божьего Слова.

Эпоха Петра I резко сменила ориентиры, показав не столько несостоятельность, сколько недостаточность старого традиционного письменного языка для приобщения к европейской цивилизации. Резкая демократизация языка

официоза, буйный поток западноевропейских заимствований, беззастенчивое смешение стилистических направлений сочетались и с демонстративным отказом от кириллицы, превращением древней славянской буквицы в латинизированную гражданскую литеру. С другой стороны, формирующийся новый литературный язык, сменивший опору на традицию равнением на кодифицированные словарь и грамматику, в самой графике своей трогательно держался за осколки кириллической азбуки, не отказываясь от мучительных для орфографии ятя, ижицы, фиты, неудобного для полиграфии конечного ера, забыть о которых предлагали и Тредиаковский в XVIII веке, и Аксаков в XIX, и которые были, наконец, отменены реформой 1918 года. Характерно, что политическая перестройка знаменовалась новым вниманием к отмененным буквам, демонстративным возвращением их на свое (а иногда, по неграмотности, и не на свое) место. Другими словами, каждая переломная для русского народа пора знаменуется возвратом к «буквенной проблеме», заставляющим вспомнить о первотворцах нашей азбуки.

Но так или иначе именно отказ от кириллического наследия положил начало литературному языку нового времени, естественным этапом развития которого представляется то, что мы сейчас называем русским литературным языком XX века. Попытаемся проследить те линии его развития, которые демонстрируют «покоевые» модификации от XVIII к XX веку, не забывая, что линия, при всей своей четкости, в то же время лишена естественной изменчивости и непоследовательности реального броуновского движения языковых реалий и не передает всей стереоскопии языкового процесса.

XVIII век – век пристального внимания, более того – доверия к грамматической стороне языка. Литературный текст организуется по некоему универсальному, вернее, кажущемуся универсальным, образцу, опирающемуся на (или, пожалуй, упирающемуся в) каноны античных грамматик. Мучительность воплощения гибкой разговорной устной речи в линейный ряд письменного текста всегда остается таковой, и каждый период развития письменного языка по-своему решает эту задачу. Письменный язык Древней Руси являет нам синтаксис почти разговорный, слегка одобренный дисциплиной византийского извятия словес; язык же текстов XVIII века петровского и ломоносов-

Мария Эдуардовна Рут – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории русского языка и общего языкознания Уральского государственного университета (г. Екатеринбург).

ского периодов держится за чужую (латинскую или немецкую) схему построения предложения со знаменитым отнесением глагола в конец конструкции и с определением, стоящим после определяемого. Все остальное располагается в тексте достаточно свободно и организуется лишь морфологической логикой: зависимые друг от друга слова лежат на листе оторванными друг от друга, уповая на великую морфологию, которая не даст им забыть о связывающей их грамматической нити. Всем известное, потрясающее своей прозрачной простотой ломоносовское «Вечернее размышление о Божием величестве...», при погружении в него, эту прозрачность теряет:

Лице свое скрывает день,
Поля покрыла мрачна ночь;
Взошла на горы черна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна,
Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне.
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мыслями утомлен!

Не правда ли, необходимо обязательное «морфологическое напряжение», чтобы разобратся до конца в структуре выделенного стиха и понять во всей полноте его смысл: что все-таки свирепо – огонь или перо? Вот закономерное для XVIII века явление – позволим себе назвать его морфологическим синтаксисом.

Выдвинутый затем карамзинистами и творчески подхваченный Пушкиным тезис «говорить как писать и писать как говорить» диктует смену морфологического синтаксиса синтаксисом логическим, текущим вслед за мыслью и четко komponующим фразу вокруг двух центров – центра подлежащего и центра сказуемого. Литературный текст XIX века – не свободно рассыпанный бисер слов, собираемый воспринимающим на морфологическую ниточку, а выстроенный магнитом мысли ряд. Классическим примером такой выстроенности может служить любое стихотворение классиков, но наиболее ярким кажется лермонтовское «Смерть Поэта», знаменитое завершение его, в котором мысль настолько стремительно движется вперед, что не позволяет перевести дыхание, а каждая строка тянет за собой следующую:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятаю рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!
Вы, жадною толпой стоящие у трона,

Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — все молчи!..
Но есть и божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный суд: он ждет;
Он недоступен звону злата,
И мысли и дела он знает наперед.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

Что может прибавить к этому язык XX века? «Серебряный» век, казалось, считал, что это – только верность пушкинской традиции. Но за этой верностью вырастала новая синтаксическая организация, опирающаяся на кажущуюся свободу синтаксических связей, на самом деле подчиненную – но уже не логике, а психологии мысли. Ассоциативные связи определяют соположенность слов в тексте, на первый взгляд, бессмысленно произвольную:

Ночь. Пустой вокзал.
И настоящая грусть,
Только теперь я узнал,
Как за тебя боюсь.
Грусть, это – когда
Пресной станет вода,
Яблоки горчат,
Табачный дым, как чад.
И как к затылку нож,
Холод клинка стальной –
Мысль, что ты умрешь
Или будешь больной.

Л. Мартынов. Грусть (1925)

Вокзал – и грусть. Грусть – и пресная вода, горькие яблоки, чадающий табак. И (хотя совсем не «и», а где-то параллельно) – страх, как к затылку нож, хотя языковой узус требует либо «нож к горлу», либо «дуло (пистолета) к затылку». Мог ли так написать Лермонтов? По крайней мере, не написал. А та его грусть, которая нашла воплощение в лирических строках, выражается логично и прямо: «И скучно, и грустно...», «Мне грустно оттого, что я тебя люблю (современный поэт тут бы поставил точку) и знаю: молодость цветущую твою не пощадит...», «Печально я гляжу на наше поколение...» Разумеется, обыденная речь не вполне совпадает с современной поэтической, но, вспомнив собственное речевое поведение, не согласимся ли мы с тем, что не только в пьесах Чехова чувство и мысль выражаются сейчас весьма ассоциативно. Знаменитая фраза Астрова о жаре в Африке, за которой стоят тоска и безысходность, имеет в нашей разговорной речи массу синонимов, которые безошибочно воспринимаются слушающим, натренированным на психологическом синтаксисе? Более того – мы легче понимаем (и с большим дове-

рием слушаем) человека, если он говорит не прямо, не называет вещи своими именами, а ищет для них нестандартный ассоциативный словесный шифр (а за прямым выражением мысли видим порой противоположное содержание). Знаменитый призыв Евгения Базарова «не говори красиво» в принципе означает «не говори прямо», поскольку сам нигилист говорит о том же, что и его друг Аркадий, но уже на «изломанном» ассоциациями языке будущего века, в речевом потоке которого пауза оказывается иногда содержательней долгого периода.

Итак, от морфологического до психологического синтаксиса – вот одна линия, пока завершившаяся в точке конца XX века, когда текст превращается в своеобразную синтаксическую загадку, а темо-рематическая его организация отражает индивидуальную кодификацию, и расшифровать код — задача читающего:

...и что кроты – наследники Гомера,
и норы их длинней, чем Илиада:
такой расклад, поверь мне, не химера,
хотя на слово верить мне не надо.
Убитый снег упал ничком на поле.
Кто был охотник, кто дуплетом бил,
кто говорил, что есть покой и воля?
Я это никогда не говорил.

В. Кальпиди. Памяти Андрея Тарковского

Это опять поэтический пример, но повторимся: именно поэзия, при всей условности своего языка, обнажает не только содержательный нерв эпохи, но и «нerv» формальной языковой организации. В процитированном стихотворении (это законченное произведение, не отрывок!) типично начало – фраза строится с середины, как случайно подхваченный обрывок.

А метафора – это крапива.
Нагнешься за нею – ужалит.
Но мне захотелось нагнуться.

В. Кальпиди. Письмо к самому себе

Современные метафоры и эпитеты действительно обжигают своей нарочитой нетрадиционностью. Если продолжить цитировать В. Кальпиди, то ожог следует за ожогом: «щебет звездный», «мускул небоската подтянет светило», «дождь-летописец» («Ахейская сказка»), «кузнечик – скоросшиватель архива Бианки» («Летние фрагменты»), «город раскинул, как миноискатель, соленые уши» («Несколько способов использования гусеницы») и т.п. Белинский счел бы автора сумасшедшим, а мы говорим: «Как интересно!» – потому что с начала века приучены «серебряными» классиками к импрессионистской изощренности метафоры.

Еще одна линия – отношение к традиции. Выше уже говорилось об основанности языка

современности на прецеденте древнерусского текста. В этом отношении древнерусский язык сродни фольклору. Автор «Задонщины» огромными кусками включал в текст своего произведения отрывки из «Слова о полку Игореве», не опасаясь упрека в плагиате, и, надо полагать, тот, чьему перу принадлежит «Слово», поступал так же. Единственным, что всегда требовало отсылки, было упоминание Священного Писания. К XVIII веку чужие вкрапления сократились до минимума – и по количеству, и по длине цитируемого (вернее, используемого) отрывка. Язык нового времени гораздо шире пользовался отсылкой не к тексту, а к культурному знаку, чаще всего к знаку европейской культуры. См. у Петра I: «И так шведская конница Фазтонов копец восприяла» (о поражении шведов под Полтавой); у Пушкина: «Автомедоны наши бойки» (о кучерах) и т.п. В XX веке текстовый прецедент подвергается пародированию, переключению из стиля в стиль, перефразированию и т.п. С традицией играют, ее вспоминают, чтобы опровергнуть, а не хранят ее. См. в уже цитированном стихотворении В. Кальпиди: «Кто говорил, что есть покой и воля? Я это никогда не говорил» – отсылка к пушкинской строке нарочито профанирована, отвергается суть пушкинского афоризма, и вместе с тем это именно продолжение пушкинской мысли о том, что «счастья нет». И ничего нет. Или как раз счастье есть, но нет покоя и воли...

Такому «выворачиванию» подвергаются не только фрагменты текстов, но и узуальные речевые штампы. См. там же: «Убитый снег упал ничком на поле», – соединившее в себе переработку целого ряда устойчивых сочетаний: снег падает (выпал), упасть ничком, пасть на поле брани. Языковая игра стала законом нашего языка. Мы уже не довольствуемся тем, что по-хозяйски распоряжаемся языковыми средствами, как это делали создатели русского литературного языка в XIX веке, мы экспериментируем с ними, как архитекторы-конструктивисты с объемами, как абстракционисты с цветом и формой. Не случайно именно в наше время разговор о человеческом факторе в языке, об идиолекте (индивидуальном языке) стал таким актуальным. Не случайно каждый из нас теперь ощущает свою свободу создавать новые слова, смело расширять привычные границы лексической семантики. Не случайно так выросло наше внимание к фактам детской речи, так расцвело наше стремление к народноэтимологическому истолкованию слов.

И, наконец, еще одна сквозная тенденция – отношение литературного языка к просторечию или, говоря языком прессы XIX–XX веков, к языку «простого народа». Древнерусский язык

начальной эпохи не подозревал об этой проблеме, поскольку говорили на своем языке, а читали на языке древнеболгарском и старались и писать на нем, лишь нечаянно включая в текст элементы языка родного. Накопленные оригинальные древнерусские тексты только дали почувствовать силу собственно древнерусской письменной речи, как грянуло второе южнославянское влияние, и священники, выходцы из Сербии и Болгарии, «объяснили», правя церковные книги, что такое хорошо и что такое плохо в книжном языке, впервые скомпрометировав просторечие как то, на чем можно писать. Мятежному протопопу Аввакуму в XVII веке приходилось уже полемически отстаивать свое право на простое «вяканье». Петровская эпоха демократизировала официальный язык стихийно, «птенцы гнезда Петрова» писали «просто», потому что не умели писать иначе и не боялись этого своего неумения, занятые делами переустройства России. Просторечие было утверждено Ломоносовым в качестве стилистического средства, мастерски использовалось поэтами и писателями – то для колорита, то для вящей выразительности. Наконец, Пушкин воссоединил народный и салонный языки, призвав «учиться у московских просвирен» точности и выразительности их языка. Убеждение, что язык «создает народ, а мы собираем и аранжируем» (это высказывание

Глинки о музыке хорошо отражает дух отношения ко всему народному в XIX веке), находящее свое отражение в знаменитом горьковском определении литературного языка как языка, «обработанного» писателями, открыло уши образованных людей и заставило чутко прислушиваться к просторечию, диалектной речи. Даже словари литературного языка, кодифицирующие собственно литературную лексику, не могли (не могут и сейчас) не включать диалектные, просторечные, жаргонные слова, для оправдания приводя цитаты из классиков, подобными словечками не побрезговавших. В современном письменном языке традиция «учиться у народа» очень хорошо сохранилась. Правда, теперь мы прислушиваемся уже не к языку носителей традиционной культуры (наоборот, диалектная, «деревенская» речь кажется кое-кому и некультурной и даже смешной), а к речи бомжа или «приблатненного» тинейджера, «демократизируя» свой текст с помощью подслушанного у них жаргона и нецензурщины. Пуристически настроенным представителям старшего поколения это кажется противным и даже страшным. Но, в конце концов, подобная языковая свобода – это просто один из этапов бытия сложнейшего организма письменного литературного языка и всего лишь проявление одной из тенденций его развития.

ПРИГЛАШАЕМ К ДИАЛОГУ

Н.Л. Лейдерман

О «БЕЛЫХ ПЯТНАХ» И МИФАХ В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ (1920-Е ГОДЫ)

Приступая к преподаванию любого историко-литературного курса (в школе и вузе), мы прежде всего должны задумываться над вопросом: а отвечает ли наше знание этого цикла реальной, объективной картине художественного процесса? Естественно, почти в любом историко-литературном цикле попадают «лакуны», которые еще недостаточно изучены, есть тексты, объективная ценность которых стала очевидной лишь с большой временной дистанции. Но история русской литературы советской эпохи (1917 – середина 1980-х гг.) – случай совершенно особый: ни один другой цикл так не изрезан ножницами цензуры, не претерпел столько насильственных изъятий произведений и даже целых творческих биографий, никогда ранее не было навязано читателю столько преднамеренно искаженных интерпретаций и оценок.

История русской литературы советской эпохи несет на себе печать жесткого идеологического контроля и политического диктата. Ее пересмотр, начавшийся в 1990-е годы, принес существенные результаты (прежде всего, открылся материк «возвращенной литературы»), но пока еще носит спорадический, несистемный характер. Между тем сохранились почти без изменений принципиальные характеристики основных этапов литературного процесса, остались вне поля зрения исследователей некоторые важные страницы истории литературы, не пересматриваются идеологически заангажированные интерпретации ряда «знаковых» произведений этой эпохи по инерции.

Отмечу только некоторые «мифологемы» и «белые пятна», которые связаны с первым октябрьским десятилетием.

1. В сущности, до сих пор нет более ни менее полной картины литературного процесса в годы гражданской войны (1917–1922). В настоящее время отечественное литературоведение располагает, в основном, материалами, ко-

торые характеризуют умонастроения тех, кто принял Октябрь, кто стоял в годы гражданской войны на стороне советской власти. А огромное количество текстов, которые издавались всеми иными политическими силами и течениями, до сих пор, как говорится, «не взяты на учет»: они таятся в газетах, листовках, журналах, выпускавшихся в огромных количествах на всей территории России (несмотря на варварские цензурные изъятия, хоть какая-то толка их сохранилась в архивах библиотек). Изучение всего корпуса массовой литературы, включая издания, выходившие под эгидой «белого движения», в «крестьянских республиках», в национальных «гнездах», еще впереди.

Между тем, единичные случаи обнаружения произведений, носивших даже откровенно антисоветский характер, дают повод для парадоксальных заключений. Оказывается, в стихах разных авторов, независимо от того, на чьей стороне они стояли, доминировали одни и те же жанровые интенции. Их две: первая – обращение к традиционным ораторским жанрам (оде, маршу, воззванию, молитве), вторая – использование массовых жанров фольклора (частушки, городского романса, пословицы и поговорок), стилизация под них. В частности, рашенный стих, который связан с традициями народного балаганного театра, одинаково часто встречался как в советских, так и в антисоветских агитках.

Вот как, например, в «Окнах сатиры» РОСТА, издававшихся Главполитпросветом, комментировался манифест генерала Деникина:

Насчет отопления Деникин здоров:
«Никто не будет повешен без “дров”».
Продовольственная политика наша:
Щи из пуль и березовая каша.
Больше не будет в подвалах нищих:
Всех рассели в удобных жилищах!
У меня не будут ни левые, ни правые:
Перед кулаком всех лиц равноправие!»
Хорошо поет, собака!
Аж прошиб холодный пот,
на конце штыка, однако,
так ли пташка попоет?!¹

Наум Лазаревич Лейдерман – заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург).

¹ Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 3. («Окна» РОСТА. 1919–1922). – М., 1957.

А вот агитка «Обманутым братьям в красные окопы», выпущенная отделом пропаганды Вооруженных сил Юга России (то есть Добровольческой армии Деникина):

Напугали мы крепко ленинскую свору,
Ей русский дух хуже всякого мору.
Знают, что ждет их веревка за проклятое дело, –
Чует кошка, чье мясо съела!
Заметались большевистские бары,
Нехристи-комиссары.
Что привыкли обирать народ до последнего рублика.
Загадали: «Спасайте Советскую республику».
.....
Эх, братья-крестьяне, раскиньте мозгами,
Кто ж вас ведет и кто правит вами?
Кто вас так скрутил, что ложись да помри?
И откуда взялись ваши новые цари?²

Ну а сатира на режим, который заявлял себя самым верным защитником народных интересов, нередко озвучивалась в жанрах самых что ни на есть народных и очень даже «низовых». Вот одна из язвительных частушек на новые советские порядки:

Наживу себе беду,
В сортир без пропуску пойду.
Я бы пропуск рада взять,
Только некому давать³.

Типологическое сродство художественных принципов, разумеется, не сглаживало жестких расхождений между разными течениями, которые бурлили в русской поэзии времен гражданской войны. Но и этот материал весьма показателен.

2. Никак не подтверждается миф об идеальном единстве литературы, ориентированной на идеалы, провозглашенные Октябрем. На самом деле, с первых дней Октября основным двигателем художественного развития была *п о л е м и к а* об идеалах революции, о сущности народного характера, о том, какими путями должно развиваться новое искусство. Здесь столкнулись, с одной стороны – поэты, представлявшие разные авангардные течения; с другой – с ними входили в прямую или косвенную полемику поэтические силы, тяготевшие к традиционным художественным стратегиям –

² Автор этой агитки – С.А. Соколов-Кречетов, поэт-символист «второго ряда», до революции – издатель, он напечатал «Стихи о Прекрасной Даме» Блока, и много книг других известных поэтов-модернистов. В годы гражданской войны – участник белого движения, заведовал литературно-политическим пресс-бюро в Добровольческой армии Деникина, впоследствии – эмигрант. О нем: *Будницкий О.* Братство Русской правды – последний литературный проект С.А. Соколова-Кречетова // *Новое литературное обозрение.* № 64. (2003) Стихи цитируются по этой публикации. С. 116.

³ Эту частушку слышит герой романа И. Эренбурга «Хулио Хуренито» (*Эренбург И.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. – М., 1962–1967. С. 417.). В данном случае несущественно, была ли эта частушка изданием профессионального литератора или возникла в самом народе.

это те, кого называли «пролетарскими поэтами» и «новокрестьянскими поэтами».

В свою очередь, «новокрестьянские поэты» вели полемику с пролетарскими поэтами. В советском литературоведении корень расхождений виделся в протесте против начатого большевиками и всячески поддерживавшегося пролетарскими поэтами «покорения природы». Действительно, «новокрестьянских поэтов» очень тревожили последствия, к которым может привести безоглядная индустриализация. «Мы отошли с путей природы / И потеряли вежи звезд», – констатирует Сергей Клычков. А Александр Ширяев, обращаясь к Волге, с болью замечает: «Тускнеет твой венец алмазный, / Не зыкнет с посвистом жених. / Все больше пятен нефти грязной, / Плевки Горынычей стальных» (Из цикла «Раздолье», 1923).

Но оппозиционность «новокрестьянских поэтов» носила и непосредственно социальный и политический характер. Первые же меры советской власти по осуществлению коммунистического проекта обрушились на деревню («разжигание классовой борьбы», организация коммун, продразверстка и т.п.). Поэты деревни раньше и острее других литераторов почуяли смертельную опасность, нависшую над крестьянством. Они с тревогой замечали черты нравственной деградации в простом человеке, который стал соучастником революционного террора. Так, в стихотворении Пимена Карпова «Звездокормчий» «ролевой герой» выхваляется:

Сторона ты моя, окаянная,
Звездокормчих – хлыстов сторона,
Ты ли, Русь моя обетованная,
На пропятие мне отдана?

Заряжу ружье патронами,
Отточу зазубренный штык
И за пламенными знаменами
Закачусь, бесшабашный мужик!⁴

Упоминая «звездокормчих», поэт делает довольно прозрачный намек на те силы, которые провоцировали одичание людское. Ведь титулом «кормчий» очень часто величали Ленина. В другом своем стихотворении («Самосожженцы») Карпов ассоциирует «кормчего» с «красным дьяволом», «антихристом».

Решающее же влияние на переход новокрестьянских поэтов к оппозиции советскому режиму (по необходимости более или менее замаскированной) оказал страшный голод, поразивший Россию в 1921–22 годах. Клюев и его единомышленники были едва ли не единственными литераторами в советской России, кто

⁴ *Карпов П.* Пламень. Русский ковчег. Из глубины. М., 1991. С. 223.

своим поэтическим словом отозвался на эту всенародную трагедию. «Посвящая деду моему, Егору Алексеевичу Орешину, собиравшему куски под окнами села Галахова, Аткарского уезда, Саратовской губ. и умершему там, под окнами, во вшах и в голоде, 23 апреля 1922 года», – так открывает Петр Орешин свою поэму «На голодной земле». В том же году Александр Ширяевец пишет цикл «Голодная Русь». В духе народного плача звучит запев цикла: «... Подымается-надрывается истошный вой, / Закручинился-запечалился крестьянский мир... / Ходит гость незванный / Непрошенный – / Голод окаянный, / Людей, что травы покошено...». А далее следуют картины мора, подобные тем, о которых писалось в Священных книгах:

И люд и скот хрипят, распухнув, рядом!
Звенит-звенит разящая коса,
Несется Смерть с несатым жадным взглядом!

После голода 1921–22 годов эмоциональный тон в стихах «новокрестьянских поэтов» круто меняется. В поэзии С. Клычкова и П. Орешина зазвучали мотивы печали, тоски, обреченности. Как огромную народную трагедию воспринял происходящее в России Николай Клюев. Жуткие картины разорения и зверств запечатлены в его стихотворениях «Осыпалась избяная сказка» (1921), «Повешенным вниз головою» (1921), «Наша собачка у ворот отлаяла» («...У матерой матери Мамелфы Тимофеевны / Сказка-печень в спорота и сосцы откушены, / Люди обезлюдены, звери обеззверены...» – 1926).

Стихи «новокрестьянских поэтов» о голоде и вымирании русской деревни были первым осознанным политическим выступлением внутренней, традиционалистской оппозиции советскому режиму.

3. Требуется пересмотра мифа о том, что господствующими векторами литературного процесса 1920-х гг. были расцвет романтической тенденции и зарождение соцреализма. На самом деле в 20-е годы наиболее яркими достижениями отмечена *экспрессионистская* художественная стратегия. Социально-психологической почвой тому было хаотическое «состояние мира». Экспрессионизм, где вся художественная система мотивируется и обуславливается эмоциональным состоянием субъекта сознания (крайняя взвинченность, восприятие действительности как антимира, безумного и иррационального, «экстремизм формы» – поэтика гротескной деформации) оказался наиболее адекватной «формой времени».

Экспрессионистская стратегия лежит в основе творчества Маяковского (футуризм – это

не более чем наименование одного из наиболее активных течений этого направления). Она своеобразно проявилась в «плакатности» пролетарской поэзии. В еще большей степени поэтика экспрессионизма стала способом выражения душевного состояния личности, пребывающей в жестоком конфликте с социумом и с самим бытием. В высшей степени значительны достижения экспрессионистской прозы. В ней сочетались две стилевые тенденции. Одна – *карнавальная*, опирающаяся на архетипы народной смеховой культуры, осовременивающая фольклорные образы «кромешного мира» (рассказы Е. Замятина «Дракон», «Мамай», романы и повести Б. Пильняка). А другую тенденцию можно назвать *маскарадной* – здесь «разыгрываются» условные коллизии, где ставится некий интеллектуальный эксперимент, в ходе осуществления которого вскрывается иррациональность мироустройства. Это рассказы и повести С. Кржижановского, которого называют «прозеванным гением», квазинаучные фантазии М. Булгакова («Собачье сердце», «Роковые яйца»), исторические анекдоты («Подпоручик Киж» Ю. Тынянова).

Именно экспрессионизм стал той *художественной доминантой*, которая заражала все литературные направления и течения 20-х годов. Вздрыбленная и взбаламученная действительность вызывала острую эмоциональную реакцию, которая могла быть поначалу, без «дистанции времени», только субъективной.

Разнообразные романтические течения, забурлившие в первое пооктябрьское десятилетие, совершенно естественно поддались влиянию экспрессионизма. В пролетарской поэзии оно сказалось в предельно обобщенной сублимации социальных сущностей (Всемирный Пролетарий, «гордость коммуны – Красный Матрос»), в лозунговости, крайнем напряжении патетических интонаций, доходящем порой до того, что критик Виктор Дубовской язвительно назвал «визгизмом». Лихорадочные ритмы, столь характерные для экспрессионистского дискурса, заразили романтическую прозу. Она не только освоила телеграфный стиль, но пошла дальше – к нарочитой синтаксической неупорядоченности нарратива, вплоть до отказа от пунктуации (см., например, повесть А. Веселого «Реки огненные»). Поэтика чрезмерности, апробированная экспрессионизмом, также была взята на вооружение авторами романтических «поэм в прозе».

Начавшаяся с середины 20-х годов активизация *реалистической традиции* также проходила под сильным влиянием экспрессионизма. В реалистических произведениях тех лет экспрессионистская поэтика чаще всего использо-

валась в следующих функциях. Во-первых, через экспрессионистские образы, включенные в реалистические и романтические тексты, авторы создавали ощущение того хаоса, в котором пребывают герои. А это не отвлеченный, не абстрактный Хаос. Это хаос исторической реальности – революции, гражданской войны, наконец, хаос «военного коммунизма» и наступившего затем нэпа. Поэтому нередко вполне жизнеподобные, даже фактологически достоверные образы были наполнены жуткой «хаографической» экспрессией, и они приобретали реалистические функции – становились воплощением типических обстоятельств.

Так, в повести Вл. Зазубрина «Щепка» (1923) подробное описание того, что происходит с людьми в тюремной камере перед расстрелом, создает эмоциональную ауру ужаса и кошмара. В этой ауре окружающие предметы и явления видятся сквозь экспрессионистскую «оптику»: «На потолке – *огромные волдыри ламп*»; взведенные курки револьверов в руках чекистов похожи на «*черные знаки вопросов*», кровь расстрелянных – это «*красная река*...». Само включение в мир своих произведений экспрессионистских образов авторы обосновывают психологически – состоянием персонажа, субъекта сознания. Этот субъект сознания – человек, который проникнут ощущением катастрофы, испытывает чувство потрясенности перед апокалипсическим развалом мира. Разработка экспрессионистской поэтики в качестве способа проникновения в самые глубины сознания и подсознания человека стала характерной чертой многих реалистических произведений, которые создавались в 20-е годы: К. Федин «Города и годы», В. Катаев «Отец», «Сэр Генри и черт (Сыпной тиф)», М. Булгаков «Красная корона» и др. Эта тенденция была настолько сильна, что образовала особое стилевое течение в реализме тех лет⁵.

4. Особая область мифотворчества – это наше родимое литературоведение. До сих пор сохранились упрощенные или конъюнктурные интерпретации отдельных выдающихся произведений, которые в свое время были объявлены идейно сомнительными (например, ряд стихотворений и поэм С. Есенина, «Конармия» и «Одесские рассказы» И. Бабеля, «Зависть» Ю. Олеши). И наоборот, некоторые произведения, концептуально расходившиеся с навязываемыми обществом идеологическими догмами, лукаво «подверстывались» под соцреалистический канон. Такой чести были удостоены горь-

ковские циклы «Воспоминания. Заметки из дневника» (1924) и «Рассказы 1922–1924 годов», «поэмы в прозе», поздняя лирика Сергея Есенина, роман К. Федина «Города и годы» и др.). Нередко эти толкования поначалу давались сервильной критикой, стремившейся бежать впереди идеологического «паровоза», а затем они канонизировались, входили в академические труды и учебники, приобретали значимость аксиом.

Некоторые из этих интерпретаций вопиющим образом противоположны действительному смыслу того, что запечатлено в авторских текстах.

4.1. Вот один из очень характерных примеров шельмования идеологически сомнительных произведений. Бабель был одним из тех, кого «молотили» с особым усердием и «молотят» по сей пору. Как известно, споры вокруг «Конармии» Бабеля начались еще в 20-е годы – со статьи «“Бабизм” Бабеля», подписанной великим полководцем Семеном Буденным. Потом они вспыхнули с новой силой в конце 1950-х. Но до сих пор где-то за полем зрения критиков остается трагический пафос цикла. А разве не на него нацеливает сквозная фабула цикла – захлебнувшийся польский поход и последующее бегство красного воинства? И почему это в походном дневнике Бабеля 1920 года есть такая запись: «Тоскую о судьбах революции»⁶. Анализ «Конармии» убеждает, что Бабель был одним из первых художников революции, кто почувствовал беду еще в самом начале пути, кто разглядел за кажущимся военным и политическим торжеством трагическую неудачу великого дела – крах вдохновлявшей людей на революцию, прекрасной мечты об «Интернационале добрых людей» в ситуации попрания земных и вечных святынь, на которых всегда держится любой социум⁷.

И совершенно непонятым остается другой цикл Бабеля – «Одесские рассказы». В 1920-е годы его обозвали «бандитской эпопеей»⁸. А вот что можно прочесть в изданном в 1990-е годы академическом труде современного авторитетного ученого: «По поводу “Одесских рассказов”, эстетизировавших преступную среду, следует заметить, что она являла собой для садистской культуры особенно подходящий предмет изображения»⁹.

⁶ Дружба народов. 1989. № 5. С. 259.

⁷ Более обстоятельно об этом см.: Лейдерман Н. «И я хочу Интернационала добрых людей...» (Национальные голоса и обшечеловеческие святыни в «Конармии» Бабеля // Лит. обозрение. 1991. № 10. Судя по всему, статья эта прошла незамеченной.

⁸ Вешнев В. Поэзия бандитизма // Молодая гвардия. 1924. № 7.

⁹ Смирнов И.П. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: НЛЮ, 1994. С. 203. Спустя 10 лет эту интерпретацию развивает И. Есаулов. В обширной статье

⁵ Это течение А.П. Эльяшевич называет «экспрессивным реализмом» (Эльяшевич А.П. Лиризм, экспрессия, гротеск. Л., 1975. С. 149–152).

А что же на самом деле написано в «Одесских рассказах»? Стержнем, пронизывающим все четыре новеллы цикла, становится «цепочка» карнавально-гротескных перевертываний ветхозаветных заповедей: человеческую жизнь ставят дешевле ломаного гроша («Король»), таинство брака превращают в базарный торг («Как это делалось в Одессе»), сыновье почитание родителей заменяется жестоким избиением отца («Отец»), легендарная любовь еврейской мамы к своему ребенку вытесняется азартом торговых сделок («Любка-казак»). Из-под оболочки кажущейся «одесской» веселости вылезает жуткий антимир антиморали. Поэтому он обречен – такова подтекстная логика мета-сюжета «Одесских рассказов».

5. Теперь приведем примеры «причесывания» сомнительных произведений в соответствии с идеологическими установками режима и эстетическими канонами нарождавшегося социализма.

5.1. Общим местом в учебниках по истории советской литературы стало утверждение, что в «*поэмах в прозе*» раскрыт главный конфликт эпохи – конфликт между народным стремлением к свободе и старым миром, во всем величии представлен народ как ведущая сила революции, проявлена главная закономерность развития народного сознания – от стихийности к революционной дисциплине (эту концепцию разработал В.П. Перцов в 1930-е годы). В подтверждение этой концепции подбирался соответствующий материал – «Железный поток» А. Серафимовича, «Падение Даира» А. Малышкина. В 70-е годы, когда появилась возможность расширить исследовательское поле и в научный обиход были возвращены ранее ошельмованные произведения И. Бабеля. А. Веселого, А. Яковлева, В. Шишкова, Л. Сейфуллиной, ученые стали обнаруживать связь между поэтикой «поэм в прозе» и традициями народной карнавально-смеховой культуры (В.П. Скобелев), причем (скорее всего в силу идеологической установки на идеализацию образа народа) акцент делался именно на праздничной стороне карнавальности.

Действительно, описываемые в «поэмах в прозе» «мероприятия» советской власти по установлению новых, революционных порядков очень сильно смахивают на карнавальные действия. А центральным сюжетным событием в

«поэмах в прозе» чаще всего становится народное восстание (бунт) против советской власти... Именно в эпизодах бунтов карнавальность выступает наиболее выразительно. И здесь открывается та «серьезная» темная, жуткая семантика, которая составляет второй полюс «серьезно-смеховой культуры». Причем все, что в карнавальном ритуале носит игровой, условный характер, в действе народного бунта происходит всерьез и безусловно реально.

Например, вполне отвечали карнавальному ритуалу *возвышения/развенчания* большевистские лозунги: «Кто был никем, тот станет всем»; «Грабь награбленное!». Но если в древнем обряде всякие переодевания были неким напоминанием об относительности человеческого существования¹⁰, то в «поэмах в прозе» подобные действия новых властей превращаются в самодурство и беззастенчивый грабеж. Авторы «поэм в прозе» показывают, как нередко в ситуации вседозволенности с самого дна естества человека поднимается темное, звериное. И тогда начинается кровавый, смертный самосуд: «*Густым диким ревом орала* крестьяне, сбегавшиеся с постоялых дворов (...) Били, как цепями молотили» Если в средневековом карнавале «избиение носит подчеркнуто торжественный и праздничный характер, то в реальности русской революционной деревни после избиения остаются трупы.

В средневековом карнавале встречается мотив похищения колоколов. Это действие буквально показано в «Ватаге» Шишкова. Вообще почти в каждой из «поэм в прозе» важное место принадлежит эпизодам разграбления церковей, уничтожения слуг церкви, подмены исконных религиозных святынь новыми идолами. Нет ни одной «поэмы в прозе», где бы не было эпизода с убийством священнослужителя: в «Железном потоке» Серафимовича о расстреле попа рассказывают «веселым голосом», в «Ватаге» Шишкова священника распиливают двуручной пилой и т.д.). В повести А. Веселого «Страна родная» есть сугубо карнавальный момент – профанное использование священной посуды: в храме варят самогон, «*приспособив на аппарат купель*»... Карнавальному профанированию подвергаются даже иконы. Андрон Непутевый, герой повести Неверова, вместо Николая-угодника, что «сорок лет висел в красном углу», «поставил Карла на место Николая в передний угол, по бокам еще двоих: Ленина с Калининным». Как правило, за исключением Серафимовича, антицерковные действия изобра-

«Одесские рассказы» Исаака Бабеля: логика цикла» (Москва. 2004. № 1) он с академической обстоятельностью доказывает, что «вitalная энергия преступления границ» есть главный «закон» бабелевского цикла, и это явление представлено Бабелем в положительном свете, ибо вообще «насилие поэтизируется автором, поскольку совершается в завораживающих его сознание агрессивных формах» (с. 209, 216 и др.).

¹⁰ См. о ритуале возвышения/развенчания в книге М. Бахтина «Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» - М., 1965. С. 95.

жаются авторами «поэм в прозе» в негативном свете. Они приобретают роковую роль – становятся знаменами бед, несчастий, поражений тех, кто творит богохульства.

В «поэмах в прозе» народный революционный карнавал предстает не только и не столько как веселое очищающее и обновляющее действо, а как выплеск самых темных, глубинных, архаических свойств народного сознания.

Сами авторы «поэм в прозе» испытывают растерянность перед открывшейся их взору политической коллизией. С одной стороны, они принадлежат к тем, кто принял Октябрь, уверовал в провозглашенные им идеалы народовластия. А с другой, тот кровавый клубок, который они увидели и непосредственно изобразили, не может вызывать положительных эмоций. Это противоречие молодые советские прозаики пытаются снять средствами художественной риторики – патетическими декларациями, прямооценочным словом, условно-метафорическими символами.

Однако, риторические и сугубо фабульные способы разрешения конфликтов художественно малоубедительны, они скорее свидетельствуют о том, что в истории совершено насилие над естественным ходом народного бытия, что жизнь народа ломают через колено.

5.2. А вот образчик идеологического «причесывания» самого Горького. Свой новеллистический цикл 1922–24 годов писатель завершал «Рассказом о необыкновенном». В критике 20-х годов Якова Зыкова, героя этого рассказа, почтительно величали так: «...Мужик, утверждающий новую жизнь, большевик»¹¹, даже видели в нем наследника старых горьковских героев – странников, «взыскующих града»¹². Воронский также аттестовал героя рассказа в высшей степени почтительно – «участник революционной борьбы, прошедший сложный и тяжкий жизненный путь партизан». Спустя 80 лет подобная интерпретация была повторена и развита в работе современного исследователя: «Главный персонаж “Рассказа о необыкновенном” активно вмешивается в жизнь социума и своих ближних, пытается усовершенствовать современную действительность. (...) К нему приходит спасительная мысль об “упрощении” жизни для того, чтобы обрести состояние покоя, гармонии в собственной душе».¹³

А ведь уже в самом названии – «Рассказ о необыкновенном» – есть скрытый сарказм, ко-

торый обнажится по ходу сюжета. Сюжетно повествование ведется как бы с конца: герой уже завершен, он выглядит монументально самоуверенным. «Правую ногу он крепко поставил на паркет и, в сильных местах речи своей, *притоптывает каблуком, широким, точно лошадиное копыто* (...) И вот он говорит не торопясь, “откалывая” слова, *давая мне понять, что он уверен в своей значительности...*» А почему же этот человек сейчас по-хозяйски расположился в княжеском дворце? Откуда берется его грубая самоуверенность?

Из исповеди самого Зыкова явствует, что он нашел опытным путем свою стратегию самоутверждения – это стратегия упрощения и упрощения жизни и самого человека. Такая стратегия очень удобна для самоутверждения посредственностей: опустить неординарное легче, чем возвыситься к неординарности, это не требует от человека напряжения духовных сил, усилий самовоспитания. Зато посредственность вполне может чувствовать душевный комфорт – ибо оказывается вровень со всеми себе уподобленными. Прилепившись к большевикам с их идеологией уравнительности, Зыков получает возможность вполне законно осуществлять свою стратегию упрощения. В полном соответствии с нею он и убивает отшельника, только за то, что тот имел мужество отстаивать свое «самостоянье». Для Горького такое завершение «Рассказа о необыкновенном» и всего цикла было принципиально важным. Он требовал от своего литературного секретаря: «Пожалуйста: “Рассказ о необыкновенном” – в конец книги, это совершенно необходимо, книга начинается “Отшельником” и будет кончена убийством отшельника»¹⁴.

Так Горький обнаруживает зловещее «избирательное сродство» между советской властью, провозгласившей уравнительность целью революции, и психологией посредственностей, видящих в упрощении жизни единственное средство для самоутверждения. А «Язев-Князев» и в самом деле стал Князевым – теперь он восседает в княжеском дворце, в столице России. Таков итог цикла «Рассказы 1922–1924 годов». Итог тревожный, предупреждающий. Но, похоже, не понятый до сих пор.

* * *

Здесь обозначены далеко не все аспекты истории русской литературы 1920-х годов, которые нуждаются в пересмотре, новом прочтении и просто в первичном изучении. Словом, у исследователей этого цикла еще непочатый край работы.

¹¹ Новый мир. 1926. № 4. С. 157

¹² Цит. по: Примечания // Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. Т. 17. – М., 1973. С. 627.

¹³ Селезнева М.А. Поэтика характеров в «Рассказах 1922–1924 годов» А.М. Горького. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Тамбов, 2006. С. 14.

¹⁴ Архив А.М. Горького // Цит. по: Горький М. Полн. собр. соч. Худож. произведения: В 25 т. Т. 17. Примечания. С. 603.

Н.П. Терентьева

О ВОСПИТАТЕЛЬНЫХ ЦЕЛЯХ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Противоречивость, конфликтность процесса изучения литературы в современной школе обусловлена рядом факторов. На рубеже столетий кардинально изменилось информационное пространство. Опыт освоения компьютерных и информационных технологий сказывается на характере читательской деятельности, влечет качественные изменения в самом процессе чтения, восприятия художественного текста. Социологами, педагогами, библиотековедами констатируется «кризис чтения» художественной литературы, усиление прагматической направленности читательского выбора. Очевидна опасность «обнищания души при обогащении информацией» (А.Н. Леонтьев).

Утрата «литературоцентризма» обернулась «сменой вех» в литературном образовании. Попытки преуменьшить значимость традиционных сочинений по литературе, проведение итоговой аттестации школьников в форме ЕГЭ с опорой на тестовые технологии, сокращение часов на изучение литературы – проявления формализации походов к преподаванию предмета, что ведет к изменению его статуса. Вытеснение литературы и предметов эстетического цикла на периферию школьного образования в ситуации «постсоветского идеологического вакуума» (А.А. Зализняк), ценностного нигилизма, духовных и нравственных деформаций, наблюдаемых в обществе, с особой остротой поставило вопрос о том, от какого наследства мы отказываемся.

Анализ составленного нами библиографического свода изданий по методике преподавания литературы за 1980 – 2003 годы показал, что последние статьи, пособия о воспитании (эстетическом, духовном, нравственном, гражданском, патриотическом) в процессе обучения литературе датированы примерно началом 90-х годов прошлого столетия и чаще являются отголоском традиций преподавания литературы в советской школе. Эта ниша в методике осталась незаполненной. Исключение составляют книги учителя-словесника Л.С. Айзермана, последняя из которых так и названа – «Зачем я сегодня иду на урок литературы? Записки учителя-словесника, полвека работающего в школе» (2005).

Несомненна важность определения духовного вектора в преподавании литературы в современной школе. На наш взгляд, он связан с формированием ценностного сознания ученика. Проявления дисгармонии в изучении литературы в школе подтверждают актуальность поиска его аксиологических оснований.

Культура, искусство являются источником и пространством формирования ценностного сознания. Психолог Д.А. Леонтьев отметил: «Парадоксально то, что в науках, имеющих дело с ценностной проблематикой, понятие ценности не занимает места, хотя бы приблизительно соответствующего его реальной значимости»¹. Это замечание вполне может быть отнесено и к такой области гуманитарного знания, как методика преподавания литературы.

Итак, обратимся к современным программам по литературе и проанализируем, как в них обозначены цели воспитания в системе школьного литературного образования.

В программе под редакцией Т.Ф. Курдюмовой (2006) цель литературного образования сформулирована так: «Способствовать духовному становлению личности, формированию нравственных позиций, эстетического вкуса, совершенному владению речью»². Т.Ф. Курдюмова была научным редактором программы по литературе в советской школе. Формулировки целей литературного образования свободны от идеологической тенденциозности, но отмечены печатью сложившейся традиции.

Воспитательный план выделен как доминантный, но определен достаточно традиционно, исходя из природы искусства и возможностей его влияния на человека. Это цель универсальная, «на все времена», тогда как один из постулатов современной педагогики связан с организацией педагогических воздействий «здесь и сейчас», с учетом конкретного социального, «поколенного» контекста. Цель задана через призму формирующих воздействий. Предполагаемая результативность литературного образования связывается с тем, что оно «способствует формированию гуманистического мировоззрения, эстетической культуры и оказывает ученику реальную помощь в осознании ценности ок-

Нина Павловна Терентьева — кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник кафедры литературы и МПЛ Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск).

¹ Леонтьев Д.А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной реконструкции // Вопросы философии. – 1996. С. 17.

² Программа по литературе для образовательных учреждений (V – XI классы) / Под редакцией Т.Ф. Курдюмовой // Сборник нормативных документов. Литература / Сост. Э.Д. Днепров, А.Г. Аркадьев. – М., 2006. С. 156.

ружающего мира»³. Очевидны проявления субъект-объектных отношений, «знаниевой» парадигмы, когда речь идет о ценности, причем это ценность «окружающего мира».

В программе под редакцией Г.И. Беленького и Ю.И. Лысого (2006) воспитательная составляющая обозначена среди целей литературного образования: «Приобщать учащихся к богатствам русской и мировой литературы, развивать их способность воспринимать и оценивать явления литературы и отраженные в них явления жизни, и на этой основе формировать художественный вкус, эстетические потребности, гражданскую, идейно-нравственную позицию школьников»⁴. Хотя перед нами вариативные программы, цели литературного образования в них почти дословно совпадают. Указанная в формулировке способность читателя «оценивать явления литературы и отраженные в них явления жизни» сопряжена с оценкой, т.е. выявлением их значимости, ценности.

В.Я. Коровина (2006) также видит цель изучения литературы в школе в приобщении учащихся «к искусству слова, богатству русской классической и зарубежной литературы»⁵. Отмечается, что художественная литература имеет «важнейшее значение в формировании духовно богатой, гармонически развитой личности с высокими нравственными идеалами и эстетическими потребностями»⁶. В программе нет идеологически заданных установок, но понятийный аппарат, определяющий воспитательный вектор, напоминает риторику советской эпохи, отличавшуюся универсальной завершенностью и стереотипностью. Через задачи цель не конкретизирована. И вновь речь идет о формирующем влиянии.

Аналогично обозначен воспитательный контекст в программе под редакцией В.Ф. Чертова (2007): литература «предоставляет огромные возможности для формирования духовно богатой, разносторонне развитой личности, в жизни которой особое значение имеют культурные традиции, подлинные нравственные и эстетические ценности... Приобщение к гуманистическим ценностям культуры и развитие творческих способностей – необходимые условия становления человека эмоционально бога-

того и интеллектуально развитого, способного конструктивно и вместе с тем критически относиться к себе и к окружающему миру»⁷. Между тем обратим внимание на появление в программе понятия «ценности» с акцентированием их значимости для личности. Собственно цель литературного образования обозначена В.Ф. Чертовым предельно общо: «Основная цель предлагаемого курса литературы – постижение учащимися вершинных произведений отечественной и мировой литературы...»⁸. Вместе с тем в качестве одного из неперенных условий успешного литературного образования названо «осознание учащимися осваиваемых ими на уроках литературы знаний и умений как личностно и общественно значимых и практически применимых в повседневной жизни»⁹. Речь идет о читательском самосознании, оно является одним из условий ценностно-смыслового самоопределения. Вместе с тем обозначилась тенденция размыкания сугубо филологической и нравственной сфер литературного образования, соотнесения его с разными сферами деятельности читателя, т.е. жизненным опытом.

Воспитательный аспект отсутствует в формулировке цели в программе по литературе под редакцией А.Г. Кутузова (2006): «целью литературного образования становится формирование читателя, способного к полноценному восприятию литературных произведений в контексте духовной культуры человечества и подготовленного к самостоятельному общению с искусством слова»¹⁰. Правда, в одну из задач включено понятие «ценностное отношение»: «формирование эмоциональной культуры личности и социально значимого ценностного отношения к миру и искусству». Почему-то указано лишь на социально, а не личностно значимое ценностное отношение, являющееся предметом формирования, хотя в программе акцентируется важность включения произведения в сферу читательских интересов школьников.

В программе А.И. Княжицкого (2000) главная цель литературного образования определена так: «помочь почувствовать радость от соприкосновения с произведением искусства слова, научить понимать его самоценность как художественного целого, осознавать воплотившуюся в нем авторскую индивидуальность,

³ Программа по литературе для образовательных учреждений (V – XI классы) / Под редакцией Т.Ф. Курдюмовой // Сборник нормативных документов. Литература / Сост. Э.Д. Днепров, А.Г. Аркадьев. – М., 2006. С. 156.

⁴ Программы общеобразовательных учреждений. Литература. 5–11 классы / Под редакцией Г.И. Беленького и Ю.И. Лысого. – М., 2006. С. 3.

⁵ Программы общеобразовательных учреждений. Литература. 5–11 классы (базовый и профильный уровни) / Под редакцией В.Я. Коровиной. – М., 2006. С. 3.

⁶ Там же.

⁷ Программы общеобразовательных учреждений. Литература. 5–11 классы (базовый и профильный уровни) / Под редакцией В.Ф. Чертова. – М., 2007. С. 3.

⁸ Там же. С. 4.

⁹ Там же. С. 5.

¹⁰ Программа по литературе для образовательных учреждений (V–XI классы) / Под редакцией А.Г. Кутузова // Сборник нормативных документов. Литература / Сост. Э.Д. Днепров, А.Г. Аркадьев. – М., 2006. С. 93.

историческую и нравственно-философскую самобытность и главное ощущать необходимость поисков образа гармонии мира и ответов на вопросы: кто я, как мне жить, как быть счастливым»¹¹. Целевая установка формулируется не столько в педагогическом, сколько в публицистическом ключе. Вместе с тем очевидна бытийно-нравственная направленность воспитания в процессе литературного образования. Цели обучения конкретизируются для каждого класса, в том числе и воспитательные – «нравственно-мировоззренческие», «нравственные», по определению А.И. Княжицкого, что предполагает, в частности, «убедить в нравственно-мировоззренческом значении вечных тем в наше время, сформировать личное отношение к современной интерпретации вечных тем. ... Продолжить работу на литературном материале по формированию нравственных, гражданских, патриотических убеждений. ... Убеждать с помощью литературы в необходимости руководствоваться принципами милосердия и гуманизма в повседневной жизни»¹². И в этой программе речь идет лишь об активных формирующих воздействиях на объект, коим выступают ученики («убедить», «сформировать личное отношение», «работа по формированию»). Трудно признать корректным взгляд на литературу как на материал для формирования убеждений, как и на попытку «убеждать с помощью литературы», сформировать чье-то личное отношение. Возможно, за этим скрывается недостаточная выверенность стилистического оформления целей?

В.Г. Маранцман (2007) включил в пояснительную записку к программе анализ социокультурной ситуации, сложившейся в России на рубеже тысячелетий, чтобы подчеркнуть, сколь важно точно определить социальные цели школьного изучения литературы, выделить образовательные и воспитательные задачи курса литературы в школе. Цель литературного образования сформулирована так: «не только интеллектуальное освоение, но и эмоциональное присвоение гуманистического потенциала искусства и науки, отработка эстетических и психологических механизмов общения человека с искусством, наукой, людьми. Не решив эту задачу, образование не может влиять на ценностные ориентации личности и тем более направлять ее реальное поведение»¹³. Воспитательные цели и задачи вполне конкретны, но,

при всей социальной и личностной значимости, они не доминируют, так как подчеркнута взаимообусловленность обучения и воспитания, определен их баланс в эстетическом развитии детей: «Развивая чувства и воображение читателя-школьника, глубину понимания содержания литературных произведений и мотивированную оценку художественной формы, изучение литературы в школе призвано сформировать ценностные ориентации ученика, его отношение к Родине, общественному долгу, труду, семье, религии, любви, искусству, природе, собственной личности»¹⁴. С одной стороны, и в этой программе речь идет о формирующих воздействиях, с другой, ставка сделана на личностное, «внутреннее», а не только информационное приобщение («освоение», «присвоение») к культуре каждого человека. А это естественным образом связано с влиянием искусства на внутреннее, смысловые структуры личности, в том числе на ценностные ориентации. Данное понятие ключевое в воспитательном контексте программы. Ценностные ориентации – одно из проявлений ценностно-смыслового самоопределения личности. В.Г. Маранцман вдохновлен верой в то, что «именно искусство позволяет личностно присвоить потенциал культуры и влиять на сознание и поведение учеников школы»¹⁵.

Примечательно, что понятия, отражающие способы воздействия литературы на учащихся, передают тенденцию наметившегося перемещения доминанты с внешних воздействий в сферу активности внутренних структур личности: **формирование** (Т.Ф. Курдюмова, Г.И. Беленький, В.Я. Коровина, В.Ф. Чертов) – **приобщение** к гуманистическим ценностям культуры (В.Ф. Чертов) – **ценностное отношение** к миру и искусству (А.Г. Кутузов) – эмоциональное **присвоение** гуманистического потенциала искусства, **ценностные ориентации** личности (В.Г. Маранцман). Очевидна тенденция перехода от понимания воспитания как внешнего, одностороннего воздействия на ребенка в процессе передачи традиций, опыта, жизненных норм, правил и ориентиров к пониманию его как межличностного, субъект-субъектного взаимодействия и сотрудничества учащихся и педагогов. «Феномен воспитания в этой логике можно определить как целенаправленное порождение в педагогическом взаимодействии динамики смыслов и способов бытия человека, актуализирующих его человеческое качество»¹⁶.

¹¹ Программа литературного образования для общеобразовательных учреждений. 5–11 классы / Под редакцией А.И. Княжицкого. – М., 2000. – С. 8.

¹² Там же. С. 81.

¹³ Программа литературного образования. 5–9 классы / Под редакцией В.Г. Маранцмана. – М., 2005. С. 14.

¹⁴ Там же. С. 6.

¹⁵ Там же. С. 24.

¹⁶ Колесникова И.А. Педагогическая реальность в зеркале межпарадигмальной рефлексии. – СПб.: СПбГУПМ, 1999. С. 142.

Развивая аксиологический подход к воспитанию как органической подсистеме литературного образования, необходимо признать принципиальную значимость следующих факторов:

- опора на идеи герменевтики: понимание чтения как процесса образования и порождения смыслов, сопряженного с личностной рефлексией, способностью оценивать и усовершенствовать себя как личность, искать способы человеческого бытия, соотносить себя с миром и совершать ответственный выбор;

- представление о диалогической природе чтения, «участном» (М.М. Бахтин) чтении;

- разнообразие форм проявления эмоционально-ценностного отношения и ценностных ориентаций (установки, интересы, убеждения, стремления, желания, намерения);

- механизмы воспитания в этом случае связаны со стимулированием активности внутренних, смысловых структур личности, с педагогической поддержкой самопознания, самовоспитания, свободного личностного выбора учащихся в культуре, в бытийной сфере, обращения к жизненному опыту ребенка, рефлексии им смысла собственной жизни, предназначения.

Цель воспитания в системе литературного образования, на наш взгляд, может быть сформулирована так: *ценностно-смысловое самоопределение учащихся в процессе освоения лите-*

ратуры через смыслопорождение, личностную рефлексию ценностей и смыслов искусства и своей жизни, что направлено на формирование творческого, нравственного отношения к собственной жизни в соотношении с жизнью других людей.

Формулируя воспитательную цель литературного образования, нельзя не отметить, что возможности ее реализации в современном обществе не лишены драматизма и противоречивости. По мнению президента РАО Н.Д. Никандрова, желательным является соответствие целей воспитания реально функционирующей в обществе системе ценностей: «Воспитание человека в духе этих ценностей и есть правильное решение проблемы целей воспитания. Несоответствие приводит к тому, что побеждать будет система тех ценностей, которые реально вознаграждаются в жизни»¹⁷. И мы, действительно, наблюдаем в современном обществе торжество прежде всего прагматических установок. С другой стороны, в условиях, когда представление о ценностях оказывается размытым, не стоит забывать об исконных, традиционных идеях русской педагогики – самосовершенствования личности в условиях несовершенного общества, воспитания «внутреннего» человека, ответственного за свой жизненный выбор, через ценностно-смысловое самоопределение.

¹⁷ Никандров Н.Д. Ценности как основа целей воспитания // Педагогика. 1998. № 3. С. 10.

Л.Н. Гареева

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

(НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА И.С. ТУРГЕНЕВА «ЗАПИСКИ ОХОТНИКА»)

В школьной практике изучения «Записок охотника» И.С. Тургенева сложилась достаточно устойчивая концепция освещения цикла в свете традиций «натуральной школы». Как правило, рассмотрение тургеневского произведения на уроках литературы сводится к анализу отдельных рассказов, наполненных антикрепостническим и гуманистическим пафосом («Хорь и Калиныч», «Бирюк», «Бежин луг», «Певцы»)¹.

Действительно, выявление в рассказах социально-исторического компонента необычайно важно. Оно дает представление об особенностях эпохи, знакомит школьников с концепцией реализма. Вместе с тем, на наш взгляд, изучение «Записок охотника» не должно ограничиваться данным аспектом, оставляя в стороне важнейшие черты мастерства писателя. Дело в том, что у тургеневской прозы есть особое качество, выводящее ее за рамки социально-исторической проблематики. Помимо освещения картин крепостной России, изображения помещиков и крестьян, писатель поднимает вневременные вопросы, стремясь к онтологическому, трансцендентному пониманию человека и мира. Эта специфика всей тургеневской прозы берет свое начало уже в «Записках охотника», где писатель обращается к тому ряду смысловых понятий, которыми традиционно оперирует лирика².

¹ Ср. Программы Р.Н. Бунеева и Е.В. Бунеевой (Год после детства. – М., 2004); Авторское планирование уроков литературы в 5 – 9 классах (по программе под ред. А.Г. Кутузова) / Сост. А.Г. Кутузов, А.К. Киселев, Е.С. Романичева. – М., 2004; Программа для школы и классов с углубленным изучением литературы / Под ред. М.В. Ладыгиной. – М., 2006.

² На поэтичность «Записок охотника» обратили внимание уже современники И.С. Тургенева. Так, А.И. Герцен пишет: «Тургенев никогда не сгущает краски, не употребляет энергических выражений, напротив, он рассказывает совершенно невозмутимо, пользуясь только изящным слогом, что необычайно усиливает впечатление от этого поэтически написанного обвинительного акта против крепостничества» (Герцен А.И. Полн. собр. соч.: В 30 т. – М., 1958. Т. 13. С. 177). И.А. Гончаров: «... Тургенев, создавший в «Записках охотника» ряд живых миниатюр крепостного быта, конечно, не дал бы литературе тонких, мягких, полных классической простоты и истинно реальной правды, очерков мелкого барства, крестьянского люда и непод-

«Записки охотника» можно по праву отнести к особому литературному жанру лирической прозы³. Анализ произведения в этом аспекте позволяет выявить мастерство Тургенева, своеобразие его стиля, сочетающего эпическое и поэтическое начала.

Целесообразность изучения на уроках литературы текста, воплощающего единство эпического и поэтического мышления писателя, объясняется следующим. Во-первых, знакомство с таким текстом формирует представление учащихся о литературоведческих категориях (эпос и лирика как литературные роды, имеющие взаимопроникаемые границы). Во-вторых, поэзия слова, звучащего в эпическом произведении, приучает школьника к технике «медленного» чтения, привлекая внимание не только к событийности рассказа, но и к сокровенным его смыслам, что, в свою очередь, прививает художественный вкус.

Лирическое мирозерцание автора воплощается в пейзажной живописи произведения. Нас интересует пейзаж, прежде всего, в соотношении с субъектной организацией произведения. Пейзаж в цикле – не просто фон, на котором разворачиваются события. Через пейзаж рассказчик-охотник (обозначенный в тексте «я») выражает себя, представляет психологический и философский анализ мироздания. Изображая природу, он проявляет себя как художник, психолог и философ.

Для более глубокого понимания школьниками специфики воплощения лирики в пейзажах прозы И.С. Тургенева, мы предлагаем

ражаемых пейзажей русской природы, если бы с детства не питался любовью к родной почве своих полей, лесов и не сохранил в душе образ страданий населяющего их люда» (Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1955. Т. 8. С. 262). В работах тургеноведов XX века продолжается исследование лирической специфики прозы писателя. Б.М. Эйхенбаум называет рассказы цикла «бытовыми картинами, вставленными в лирическую рамку» (Эйхенбаум Б.М. Предисловие // Тургенев И.С. Записки охотника. – Пг., 1918. С. V.). См. также: Бялый Г.А. Тургенев и русский реализм. – М.; Л., 1962.

³ О специфике взаимодействия лирики и прозы см.: Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. – Ижевск, 2003; Липин С. Сквозь призму чувств. О лирической прозе. – М., 1978; Рымарь Н.Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж, 1978; Павловский А. О лирической прозе // Время. Пафос. Стиль. – Л., 1965; Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – Воронеж, 1991.

предварительно рассмотреть образ природы, представленный в поэзии Ф.И. Тютчева.

В восприятии Тютчева природа одухотворена: ее поэтический образ становится вместилищем философских раздумий поэта и отражением динамики внутреннего состояния его лирического героя. Природа в поэзии Тютчева обладает способностью испытывать чувства («В этом ласковом сиянье, / В этом небе голубом / Есть улыбка, есть сознание, / Есть сочувственный прием»⁴); у нее есть голос, звучание (в стихотворении «Люблю грозу в начале мая...»); она обладает душой («Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик – / В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык...»). Природа в лирике Тютчева воплощает внутренний мир человека («Тени сизые смешались, / Цвет поблекнул, звук уснул – / Жизнь, движенье разрешились / В сумрак зыбкий, в дальний гул... / Мотылька полет незримый / Слышен в воздухе ночном... / Час тоски невыразимой!.. / Все во мне, и я во всем!...»); становится для него философской категорией – элементом вечного мироздания («Чудный день! Пройдут века – / Так же будут, в вечном строе, / Течь и искриться река / И поля дышать на зное»).

Лирические принципы описания природы, используемые Ф.И. Тютчевым в поэзии, на наш взгляд, реализуются И.С. Тургеневым в прозе. Для рассмотрения лирического начала «Записок охотника» мы воспользуемся тем рядом рассказов, который не выходит за рамки школьной программы: «Бирюк», «Бежин луг», «Певцы».

Рассказчик, представленный в ипостаси художника, стремится проникнуть в душу природы, воспринимая ее как персонифицированное явление, живой объект. В каждом описании рассказчик находит новые формы живописания, по-разному запечатлевает лики живой природы, выявляя, тем самым, ее духовные свойства.

Обратим внимание на пейзаж в рассказе «Бирюк». Очеловечивание природы здесь происходит за счет того, что субъект видит в ней черты живого существа, наделенного психологическими свойствами. Например, при описании грозы природа наделяется голосом, звучанием: «Сильный ветер внезапно загудел в вышине, деревья забушевали, крупные капли дождя резко застучали, зашлепали по листьям, сверкнула молния, и гроза разразилась» (155)⁵.

Обратим внимание на звуковые повторы: *р-за-ш-р-за-ш-р-р-з-за-за-ш-р-р-р-зр*. Субъект пытается проникнуть в тайну зарождения грозы и видит, что этот процесс сопровождается появлением волнения в природе: вид лиловой тучи, внезапная смена душного жара влажным холодом, быстрое сгущение теней вызывают тревожное шевеление и лепетание раkit. Рассказчик ищет в природе соответствия с человеком, наделяя ее чертами живого существа – голос и способность испытывать волнение в ожидании предстоящих событий. Таким образом, природа представлена как самоценное и самодостаточное явление, действующее наравне с рассказчиком.

Совершенно иначе субъект оживляет природу в рассказе «Бежин луг». Если в «Бирюке» в природе выявлялись физические черты живого существа, то теперь фиксируется внимание на ее духовной стороне. Для рассказчика природа – загадочная сущность, которая развивается по своим законам. Желая приоткрыть тайну ее души, художник в течение целого июльского дня наблюдает за постоянно меняющимся небосводом и затем выражает свое восприятие утреннего, дневного и вечернего неба в одном описании, которое представляет собой итог проведенных наблюдений: «С самого раннего утра небо ясно; утренняя заря не пылает пожаром: она разливается кротким румянцем. <...> Верхний, тонкий край растянутого облачка засверкает змейками... <...> Около полудня обыкновенно появляется множество круглых высоких облаков... <...> К вечеру эти облака исчезают...» (86). Обратим внимание на то, что текст не выстраивается как последовательное описание единовременного взгляда наблюдателя. В речи субъекта отражено проведенное ранее наблюдение. Об этом свидетельствует заключение рассказчика: «В такие дни краски все смягчены; светлы, но не яркие; на всём лежит печать какой-то трогательной кротости. В такие дни жар бывает иногда весьма силен, иногда даже “парит” по скатам полей...». Особая логика природы заключается в ее постоянстве. Рассказчик стремится понять, почему именно такая палитра красок природы соответствует июльскому дню. Он воссоздает тот пейзаж, который наблюдал множество раз, и представленное им описание является результатом отложившихся в его сознании впечатлений. Таким образом, рассказчик рисует не эмпирическую картину: описание является отражением его мыслей, сформированных благодаря проведенным и духовно переработанным наблюдениям.

Но изображение природы рассказчиком-художником в «Бежином луге» не ограничива-

⁴ Тютчев Ф.И. Избранное. Всемирная библиотека поэзии. – Ростов-на-Дону, 1996.

⁵ Здесь и далее цит. по: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – М., 1979. Т. 3. В скобках указываются номера страниц.

ется выявлением физических и духовных свойств. Он стремится обнаружить новые формы проявления жизни природы. Показательным в данном случае становится описание ночного костра. Пейзаж построен на контрасте ночного мрака и света, воплощающем их игру: «<...> около огней дрожало и как будто замирало... круглое красноватое отражение; пламя... забрасывало за черту того круга быстрые отблески; тонкий язык света лизнет голые сучья лозника и разом исчезнет... мрак боролся со светом» (90). Рассказчик обнаруживает, что ночь является иной, чем день, формой бесконечной жизни мироздания. Стремление рассказчика проникнуть в тайну ночной природы выражается в наблюдении за окружающими объектами. Его чувства предельно сконцентрированы: зрение охватывает всё пространство вокруг огней (очертания холмов и лесов вдали), а слух замечает мельчайшие оттенки звуков (плеск рыбы в реке, слабый шум тростника, треск огоньков). Перед нами не просто видимая картина природы. Описание раскрывает впечатление, обогащающее эмоциональную жизнь рассказчика: «Сладко стеснялась грудь, вдыхая тот особенный, томительный и свежий запах – запах русской летней ночи» (90). В ночном пейзаже жизнь представлена не такой определенной, явной, как дневная: природа дана в полутонах, в утонченных, не полнокровных формах. Ночь представляется особенной, таинственной. Эмоциональная жизнь воспринимающего эту картину субъекта также предстает утонченной, воплощенной оттенками чувств. Он стремится осмыслить это новое для себя состояние – особенное чувство «сладкого стеснения». Таким образом, изображение ночной природы призвано не только показать ее иную (ночную) форму жизни, но и раскрыть чувства рассказчика, впервые ощутившего в постепенной затихающей природе особенную красоту.

В рассказе «*Певцы*» субъект ищет в окружающем мире соответствия самому себе на духовном уровне. При изображении невыносимо жаркого июльского дня рассказчик акцентирует внимание на образе птиц: «Покрытые лоском грачи и вороны, разинув носы, жалобно глядели на проходящих, словно прося их участия; одни воробьи не горевали и, распуша перышки, еще яростнее прежнего чирикали и дрались по заборам, дружно взлетали с пыльной дороги, серыми тучками носились над зелеными конопляниками» (210). Птицы выделяют людей из объектов окружающего мира и начинают вести себя подобно человеку: изнывая от жары, «разинув носы» (не клювы!), они словно просят участия у прохожих. В отличие от грачей и во-

рон «серые тучки» воробьев лишены черт, присущих человеку, и в сознании субъекта, как нам кажется, они адекватны дорожной пыли. Измученный жарой и жаждой рассказчик в окружающей его природе выбирает только те объекты, которые соответствуют этому состоянию (свирепеющее солнце, пропитанный душистой пылью воздух, грачи и вороны, серые тучки воробьев, отсутствие воды).

Итак, оживление природы рассказчиком-художником в представленных текстах осуществляется четырьмя способами: 1) рассказчик выявляет в природе черты живого существа (голос, настроение); 2) пейзаж отражает не физическую картину мира, а является результатом духовно переработанного впечатления рассказчика; 3) субъект находит в природе новые формы жизни (существование природы бесконечно, и в зависимости от времени дня она пребывает в различных состояниях); 4) рассказчик обнаруживает связь между собой и миром: нарушая целостность мироздания, он запечатлевает лишь такие объекты вокруг него, которые соответствуют его внутренним состояниям.

Проследим, как в пейзаже проявляется *психологическая* ипостась субъекта. Рассказчик воплощает в пейзажах «Записок охотника» целую гамму своих чувств: страсть к охоте, утомление от этого занятия или от ходьбы вплоть до нежизнеспособности, ощущение страха (физического или метафизического), а также состояние счастья, жизненной полноты.

Остановимся на анализе ощущения страха, переданного субъектом через изображение природы в рассказе «*Бежин луг*». Описание чувства физического страха охотника представлено в динамике и нарастает в последовательно изображенных пейзажах.

В первом описании рассказчик выбирает в природе объекты, отражающие его волнение. Заблудившись, он начинает испытывать страх и потому его внимание привлекает появление летучих мышей, носящихся над заснувшими верхушками, резвый и прямой полет ястребка, спешащего в свое гнездо на фоне неподвижной сырости и высокой травы, белеющей ровной скатертью. Образ ястребка становится метафорой блужданий человека (движения рассказчика, ищущего путь – движение в вышине запоздалого ястребка, спешащего в свое гнездо).

В следующем описании страх субъекта нарастает, что прослеживается в самой форме повествования – его внутреннюю растерянность выдает непоследовательность в описании: «Уже я с трудом различал отдаленные предметы; поле неясно белело вокруг; за ним... вздымался угрюмый мрак. Глухо отдавались мои

шаги в застывающем воздухе. Побледневшее небо стало опять синеть...». Взгляд рассказчика рассеян: он глядит в темноту, пытаясь определить свое местонахождение, его слух встревожено отмечает лишь глухой звук собственных шагов в пространстве. Появившаяся ночная птица – метафора физического страха рассказчика – отражает результат его столкновения с природным миром: «Небольшая ночная птица, неслышно и низко мчавшаяся на своих мягких крылах, почти наткнулась на меня и пугливо нырнула в сторону» (88).

Отражением высшей точки страха становится следующее далее описание лощины, в которую попадает охотник: «Лощина эта имела вид почти правильного котла с пологими боками; на дне ее торчало стоймя несколько больших белых камней, – казалось, они сползли туда для тайного совещания, – и до того в ней было немо и глухо, так плоско, так уныло висело небо, что сердце у меня сжалось». Читатель наблюдает, как ожившая ночная природа может быть опасной, губительной для человека. Это уже не игра света и мрака. Теперь природа являет человеку свой таинственный, чудовищный лик. Состояние страха повествователя усиливает образ символизирующей смерть лощины – почти правильного котла с пологими боками и белыми камнями, которые «сползлились туда для тайного совещания».

Таким образом, Тургенев изображает природу, обладающую своим характером и меняющимся настроением. Природа дает человеку шанс пережить такие состояния, при которых он может осознать грани своих возможностей. Природа становится настоящим испытанием для охотника: она увлеченно «играет» с заблудившимся рассказчиком, ведя по непроторенным дорожкам.

Третья ипостась рассказчика, которая проявляется при изображении природы и позволяет говорить о лирическом начале в «Записках

охотника» – *философ*. Для субъекта-философа природа – часть мироздания. Об этом наглядно свидетельствует описание картины ночного неба в рассказе «*Бежин луг*»: «Бесчисленные золотые звезды... текли все... по направлению Млечного пути, и... глядя на них, вы как будто смутно чувствовали сами стремительный, безостановочный бег земли...» (100). Из описания летней ночи, которая, по мысли рассказчика, бывает постоянной и неизменной, складывается картина вечного мира. Человек – мельчайшая частица мира в сравнении с окружающей природой (это наблюдается в образе «торжественной» и «царственной» ночи). Вечность мироздания поддерживается постоянно повторяющимися движениями, отмечаемые рассказчиком в природе: сырую свежесть позднего вечера сменяет полуночная сухая теплынь, долго лежащая на полях, луна в эту пору поздно всходит, бесчисленные звезды текут... Субъект ощущает безостановочный бег земли.

Природа в философском осмыслении рассказчика является непостижимым для человека абсолютom: она больше и целостнее человека, включает его в себя, но в то же время существует независимо от него, развиваясь по собственным законам. Рассказчик как психолог отмечает столкновение характеров, настроений природы и человека; как философ он видит взаимодействие двух полноценных сущностей (природы и человека) на духовно-метафизическом уровне.

Итак, в тургеневском цикле природа являет собой одухотворенную сущность, выступая наравне с рассказчиком. Описание природы необходимо рассматривать не как дополнительное обрамление повествования, а как самостоятельный слой текста, отражающий духовный взгляд рассказчика на мир. Именно субъектный подход в исследовании образа природы в эпическом по структуре рассказе позволяет обнаружить лирическое начало произведения.

ИДЕТ УРОК...

О.А. Ботнор

МОДУЛЬНЫЙ УРОК ПО ТЕМЕ

«ПРАВОПИСАНИЕ НЕ С РАЗНЫМИ ЧАСТЯМИ РЕЧИ» В СТАРШИХ КЛАССАХ

В условиях обновления школы большое значение имеет качество образования учащихся.

В процессе обучения необходимо не только формирование знаний, умений и навыков определенного уровня, но и воспитание потребностей в труде, в приобретении новых знаний, потребностей творческой деятельности. В случае сформированности таковых у человека он способен к последующему самообучению, дальнейшему развитию.

Современная организация учебного процесса не затрагивает реальных интересов учащегося. На наш взгляд, сегодня в преподавании предметов филологического цикла необходимо использовать не только традиционные технологии, но и новые, нестандартные. Более приемлемой для изучения русского языка в старших классах является модульная технология, так как она предполагает такую организацию учебного труда, при которой ученик сам оперирует учебным содержанием и усваивает его осознанно, развивая собственный интеллект.

Данная разработка составлена как модуль учебной программы по русскому языку. Модуль по данной теме, с одной стороны, был построен путем объединения учебного содержания по русскому языку из разных тем учебной программы и разных классов, а с другой стороны, был построен, учитывая организацию деятельности учащихся по принципу самостоятельного овладения учебным материалом.

В модуль хорошо вписывается вся система методов, приемов и форм организации активной учебно-познавательной деятельности учащихся: работа индивидуальная, в паре, в группах. Данный модуль является смешанным. В него входит содержание, объем, последовательность учебных элементов (УЭ – их 7), а также разработаны памятки для учащихся. В ходе занятий мы учитывали, что перед каждым модулем необходимо проводить входной контроль знаний и умений учащихся, чтобы знать об уровне готовности работы учащихся с новым элементом, и вовремя осуществлять коррекцию знаний и умений. В модуле содержится

текущий и промежуточный контроль в форме самоконтроля, взаимоконтроля и сверки с образцом.

Выходной контроль по окончании этого модуля предполагает диктант, который дает возможность определить умения учащихся применять данные правила на письме.

Постоянная работа по данной технологии дает возможность развивать общие учебные умения и навыки, такие как навыки внимательного чтения; умение сравнивать, обобщать, классифицировать; умение организовывать себя на выполнение поставленных задач; умение осуществлять самоконтроль и взаимоконтроль.

Модульный урок по теме: «Правописание НЕ с разными частями речи» в старших классах

Тип урока: обобщающий.

Цели урока:

1. отработать правила написания НЕ с разными частями речи;
2. формировать умения находить слова с изучаемой орфограммой правильно писать слова с данной орфограммой; графически обозначать условия выбора правильного написания;
3. закрепить теоретические и практические навыки по теме «Правописание НЕ с разными частями речи».

УЭ-О Интегрирующая цель:

- В процессе работы над учебными элементами вы должны:

- а) знать правила написания НЕ с разными частями речи;
- б) уметь применять изученные теоретические сведения на практике, приводить и подбирать свои примеры;
- в) видеть эти орфограммы в тексте;
- г) систематизировать полученные знания и навыки;
- д) развивать методический навык самоконтроля и взаимоконтроля;
- е) работать над развитием правильной связной письменной и устной речи.

Каждому ученику выдается комплект, состоящий из 5 УЭ (учебных элементов)

УЭ-1 Цель: Определить уровень подготов- ки учащихся на начальном этапе

- *Укажите, к какому правилу слитного и раздельного написания НЕ со словами отнесе- те выделенные слова.*

1. Я с детства **не любил** овал, я с детства угол рисовал.

2. Никто **не забыт**, ничто **не забыто**.

3. Левитан оставил около ста «осенних» картин, **не считая** этюдов.

4. Наш мир создан **не словом**, а деянием, а трудом.

5. **Несамостоятельное** выполнение учеб- ных заданий – первый шаг к тунеядству.

6. Живете осторожно, **недоверчиво**, про- цеживая мир ресницами.

Ключ

1) с глаголами 4) с существительными

2) с причастиями 5) с прилагательными

3) с деепричастиями 6) с наречиями

- *Используя **ключ**, проверь себя и оцени. Оценку, которую вы поставили, перенесите в **Лист контроля**, (см. приложение № 1).*

УЭ-2 Индивидуальная работа

Цель: отработать навык написания НЕ с глаголами и деепричастиями.

- *Выпишите сначала предложения с орфо- граммой «Правописание НЕ с глаголами», за- тем предложения с орфограммой «Правописа- ние НЕ с деепричастиями», раскройте скобки, выделяя орфограмму, расставьте знаки препи- нания.*

1. (Не) жалея силу тратили мы для сча- стья этих дней.

2. Я (не) умею головы кружить я (не) умею равнодушно жить.

3. История устала от войны но от борьбы с войной (не) устанет.

4. Живи искусства (не) сторонясь.

Ключ

1. Не жалея, силу тратили мы для счастья этих дней.

2. Я не _____ умею головы кружить, я не _____ умею равнодушно жить.

3. История устала от войны, но от борьбы с войною не _____ устала.

4. Живи, искусства не _____ сторонясь.

- *Проверьте себя, используя **ключ**, по- ставьте оценку в **Лист контроля** (см. Прило- жение № 1).*

- *Если вы не допустили ошибок, перехо- дите к следующему элементу. Удачи Вам!*

- *Если вы допустили ошибки, повторите изученный материал по **Памятке № 1** (см. Приложение № 2).*

УЭ-3 Работа в парах

Цель: отрабатывать навык правописания

НЕ с именами существительными, именами прилагательными, наречиями.

Задание 1

- *Объясните, почему в подчеркнутых словах НЕ пишется слитно.*

- *Выпишите эти слова, допишите 2-3 своих примера на каждую орфограмму.*

1. Нетерпение жгло меня и мучило. (Гайд.)

2. За окном действительно недавно загу- дела и стихла машина.

3. Бежит небольшая извилистая речка.

4. Писатели не могут сдаваться перед не- взгодами и отступать перед преградами.

- *Вспомните, когда НЕ с именами суще- ствительными, именами прилагательными, наречиями пишется раздельно.*

- *Запишите ответ, приведите примеры.*

- *Проверьте свой ответ по **Памятке № 2** (см. Приложение № 2).*

Задание 2

- *Пользуясь **Памяткой № 2**, объясните разницу в правописании слов.*

• Виновата (не) погода, а твоя лень. Ра- зыгралась (не) погода.

• Он совсем (не) старый. Приобрести (не) старый дом.

• Произведение (не) интересно. Произве- дение ни для кого (не) интересно.

- *Спишите, раскрывая скобки.*

- *Обменяйтесь тетрадями в парах, про- верьте выполнение задания, используя **ключ**, поставьте оценку и перенесите в **Лист кон- троля** (см. Приложение № 1).*

- *Молодцы! Вы хорошо поработали.*

- *Если у вас нет ошибок, переходите к следующему элементу.*

- *Если же у вас есть ошибки, еще раз прочитайте теоретический материал в **Па- мятке № 2**. (см. Приложение № 2)*

УЭ-4 Индивидуальная работа

Цель: отработать навык написания НЕ с причастиями.

Задание 1

- *Прочитайте предложения, найдите и выпишите словосочетания, в которых встре- чается орфограмма «Правописание НЕ с при- частием», разделяя на две колонки со слитным и раздельным написанием.*

- *Если вы затрудняетесь дать объясне- ние, обратитесь к **Памятке № 3** (см. Прило- жение № 2).*

На посветлевшем небе горы пока (не) ос- вещены солнцем. На темном фоне гор, покры- тых (не) проходимыми лесами, проносились ключья тумана, а внизу стояли (не) проникае- мые сумерки. Река Лена, еще (не) скованная

льдом, мрачно катила свинцовые воды. Холодный ветер, (не) прогнавший остатки ночного тумана, забирался под одежду.

Ключ.

Слитно	Раздельно
непроходимыми лесами; непроницаемые сумерки	не освещены солнцем; еще не скованная; не прогнавший остатки

- Используя **ключ**, проверьте себя и оцените. Оценку перенесите в **Лист контроля**, (см. Приложение № 1).

Задание 2

- На какой пункт правила в данных предложениях не было примеров?
- Придумайте и запишите предложение на этот пункт правила.
- Если вы затрудняетесь, обратитесь к Памятке № 3 (см. Приложение № 2)
- Если вы справились с работой, переходите к следующему элементу.

УЭ- 5 Работа в группах

Цель: систематизировать полученные знания и навыки правописания **НЕ** с разными частями речи.

Спишите, раскрывая скобки и вставляя пропущенные буквы.

(Не) поседл...вый ребенок; (не) без... интересное стихотворение (не) опубликова (н, нн)о; выгл...дел (не) веждой; (не) замечал (не) достатков; движ...тся по (не) длинной, а короткой дорожке; (не) деш...вая и (не) дорогая покупка; (не) слыха (н, нн) ый скандал; н...кем (не) кош...нный луг.

Ключ.

Непоседливый ребенок; небезынтересное стихотворение не опубликовано; выглядел невеждой; не замечая недостатков; движение по не длинной, а короткой дорожке; недешевая и недорогая покупка; неслыханный скандал; никем не кошенный луг.

- Предоставьте проверить свою работу консультанту, который должен выставить оценку в **Лист контроля** (см. Приложение №1)

- Вы хорошо поработали, всем спасибо.

УЭ-6 Проверяет учитель после урока

Цель: диагностировать сформированные навыки правописания **НЕ** с разными частями речи.

Диктант

Мне порой кажется, что я даже слышу голос Пушкина – юношески звонкий, чистый, с убыстряющейся фразой, так что в конце он от нетерпения и напора внутренней энергии сглатывает слова, вечно спеша к чему-то и кому-то, вечно гонимый мыслью, стихией кипящего внутри его слова и звука, подобного никогда не остывающей, все в нем сжигающей лаве.

Я думаю, если бы Пушкина не убили, он все равно прожил бы недолго. Невозможно долго прожить при таком внутреннем напряжении, при такой постоянной высокой температуре, на которой происходило самосжигание поэта...

- Сдайте написанную работу учителю с **Листом контроля** (см. Приложение № 1).

УЭ-7 Домашнее задание

Цель: закрепить полученные на уроке знания

- Выполните тестовые задания № 4, 8 из брошюры «Единый государственный экзамен» стр. 23-25.

Приложение № 1

Лист контроля

УЭ №	УЭ - 1	УЭ - 2	УЭ - 3	УЭ - 4	УЭ - 5	УЭ - 6
оценка						

Приложение № 2

Памятка № 1

СЛИТНО	НЕ	РАЗДЕЛЬНО
Искл., если без НЕ не употр. (ненавидеть)	Глагол деепричастие	Со всеми

Памятка № 2

СЛИТНО	НЕ	РАЗДЕЛЬНО
- без НЕ не употр. (ненастье, ненастный, нелепо) - можно подобрать синоним (неправда (ложь), негромкий (тихий), неплохо (хорошо)).	Существительное Прилагательное Наречие - о (-е)	- есть противопост. с союзом а. (не правда, а ложь; не правдивый, а лживый; не хорошо, а плохо). - далеко, вовсе, ничуть, несколько

Памятка № 3

СЛИТНО	НЕ	РАЗДЕЛЬНО
- полное, нет зависимых слов и противопостав. (невыкошенный луг) - без НЕ не употр. (недоумевающий)	Причастие	краткое (не занят) полное, есть завис. сл. (приготовленный мамой обед) полное, есть противоп. с союзом а

УРОК-АНАЛИЗ «ЗНАЧИМЫЕ ЧАСТИ СЛОВА»

Развитие орфографической зоркости – одна из основных целей изучения русского языка в школе. В связи с этим необходимо накапливать и отбирать тот методический и дидактический материал, который способствовал бы разностороннему развитию умений ученика на уроке. Особое внимание следует уделять правильности, точности выполнения учащимися языковых заданий, богатству и выразительности речи школьников; проводить работу по развитию речевого слуха учащихся, орфографической грамотности, а также пополнению словарного запаса учащихся. Изучение морфемки в 5 классе является тем этапом, который формирует основы орфографии. В этой связи даже обыкновенный рядовой урок, удачно проведенный, может способствовать формированию важнейших практических умений и навыков: орфографических и речевых. Предложенный урок есть опыт успешной работы по формированию таких навыков. Данный урок посвящен закреплению изученного материала по теме «Значимые части слова». При проведении занятия использовался принцип перспективности обучения. Следующая тема для изучения – «Как образуются формы слова с помощью окончания». На данном уроке учащиеся уже выявляют, что окончание образует формы слова. Таким образом, к восприятию следующей темы ученики уже подготовлены.

На изучение раздела «Слово и его строение» в 5 классе по программе М.М. Разумовской отводится 5 часов. Я предлагаю разработку урока по теме «Значимые части слова», закрепляющего изученный ранее материал. Конспект урока предназначен для работы по учебнику под ред. М.М. Разумовской, П.А. Леканта (Разумовская М.М. и др. Русский язык: Учебник для 5 класса. – М., Дрофа, 2006).

Конспект урока

Тема: Значимые части слова

Тип урока: закрепление

Цели: 1) сформировать представление о том, что любая морфема – это значимая часть слова, от которой зависит определение части речи, морфологических признаков и значения слова; 2) закрепить умение последовательного разбора слова по составу с учетом значения морфем; 3) развивать умение различать формы одного и того же слова и однокоренные слова.

Ход урока

I. Оргмомент. Проверяется готовность учащихся к уроку.

II. Сообщение темы. Задачи урока (повторить и закрепить знания о морфемах, их значе-

нии, о необходимости правильного определения строения слова для верного его написания) учащиеся пытаются сформулировать сами. Таким образом, дети сами ставят перед собой цель изучения данной темы.

III. Повторение. В начале урока повторяются теоретические сведения о морфемах, их значении; на конкретных примерах (словах, записанных на доске) эти особенности выявляются.

Фронтальный опрос:

- Что называется морфемой? Какие морфемы мы изучали?

Ответы учащихся: *Морфема – это значимая часть слова. Существуют такие морфемы: корень, приставка, суффикс, окончание.*

- Почему морфемы – это значимые части слова? Докажите это, опираясь на данные слова:

приход	сад	заход
выход	садик	заезд
уход	садо́чек	забе́г

Ответы учеников: *Слова в каждом из столбцов однокоренные. Но различаются одной морфемой – приставками, суффиксами или окончаниями. Каждая морфема имеет свое значение, и соответственно у слов значение также различается. Далее с помощью словарика морфем и толкового словаря учащиеся определяют, в чем различие в значениях данных слов.*

- Для чего нужно учитывать значение морфем?

Чтобы не делать ошибок в разборе слова по составу, чтобы определять правильное написание морфем, а следовательно, и всего слова, а также чтобы правильно назвать часть речи и форму слова.

IV. Закрепление. Тренировочные упражнения:

1) Упр. 95: разобрать слова по составу, учитывая значение морфем:

Перепишет стихотворение в тетрадь. Слово «перепишет» – глагол. Выделяем окончание –ет, которое указывает на форму глагола 3-го лица единственного числа. Глагол «перепишет» обозначает «напишет заново». Значение «заново» придает слову приставка пере- (перечитать – «читать заново», переделать – «сделать снова»). Обозначаем приставку пере-. Корень -пиш- находим в родственных словах «пишет», «спишу», «запишут». Обозначаем корень -пиш-. Итак, в слове три морфемы.

Любоваться к...**тенком**. Слово «котенок» – имя существительное. Выделяем окончание -ом, которое указывает на форму единственного числа, мужского рода, творительного падежа. Слово «котенок» означает «детеныш кошки». Значение «детеныш» слову придает суффикс -енок-, а в данном случае -енк-

(происходит выпадение гласного при склонении слова). Обозначаем суффикс -енк-. Корень можно найти в родственных словах «кот», «котик». В этих словах гласный О стоит под ударением. Значит, выделяем корень кот- и вписываем в него гласную О. Итак, в слове три морфемы.

Такие подробные комментарии позволяют не только верно разобрать слово по составу, но и эффективно работать над орфографией. При этом попутно повторяем такие понятия, как лексическое значение слова (которое заключается в корне слова) и грамматическое значение (которое выражается окончанием).

2) Игра «Кто больше»: образуйте однокоренные слова с корнями *див, чар*.

Это задание позволяет расширить словарный запас детей. Два человека выполняют его у доски. Остальные ученики – в тетради, а затем проверяют.

Записи на доске и в тетрадях учеников:

<i>диво</i>	<i>чары</i>
<i>дивный</i>	<i>чародей</i>
<i>дивиться</i>	<i>чарующий</i>
<i>удивиться</i>	<i>очаровательный</i>
<i>удивление</i>	<i>очаровать</i>
<i>удивительный</i>	<i>очарованный</i>
<i>удивленный</i>	<i>очарование</i>
	<i>очарователь</i>

Здесь необходим комментарий учителя, т.к. дети часто под однокоренными словами подразумевают формы одного и того же слова. Например, часто повторяющаяся ошибка: *дивный, дивная, дивные* и т.д. как однокоренные слова. Учащиеся совершают ошибки в нахождении грамматических форм слова. В таком случае необходимо снова повторить, что такое лексическое и грамматическое значение. И особый упор сделать на грамматической форме – показателе таких категорий, как число, род, падеж и т.д. Грамматическое значение выражается в окончании, при этом лексическое значение слова не меняется.

3) Подобрать однокоренные слова к слову *школа*. Являются ли однокоренными слова *школа, школы, школе, школу* и т.д.?

Ответы детей: *Однокоренные слова – школа, школьный, школьник, пришкольный, школьница*. Слова «школа», «школы», «школе», «школу» однокоренными не являются, т.к. это формы слова «школа» в косвенных падежах.

При выполнении этого задания нужно также следить за тем, чтобы при подборе однокоренных слов не были записаны формы какого-либо слова (например, *школьный, школьная, школьные*). Для этого снова обращаем внимание учащихся на лексическое значение слов, а также на те морфемы, с помощью которых эти слова образуются. Ученики должны сделать вывод: однокоренные слова создаются с помощью приставок и суффиксов, а формы слова – с помощью окончаний.

Данное упражнение готовит учеников к восприятию следующей темы – «Как образуются формы слова с помощью окончания».

4) Упр. 98 (устно): чтение текстов, определение, являются ли выделенные слова однокоренными: *Коля колет, Поля полет, Паша пашет, Варя варит, Валя валит, Света светит, Соня спит, Катя катит, Тоня тонет, слон – прислонись, гусь, гусыня, гусята – гусеница*. Учащиеся делают вывод, что однокоренными являются только те слова, которые имеют один и тот же корень с общим значением.

5) Задание – составить новое слово, взяв от слова *прибежать* приставку, от *школьник* – корень, от *огромный* – суффикс и окончание → *пришкольный*.

Эта часть урока отводится на работу над таким разделом, как «Словообразование».

6) Упр. 99 – выборочный диктант: распределить слова по корням *даль* и *дол*.

<i>вдали</i>	<i>долина</i>
<i>издалека</i>	<i>раздолье</i>
<i>удалиться</i>	

В учебнике дается небольшой комментарий: слово *даль* имеет значение «пространство, отдаленное место», а слово *дол* – «низина, равнина». Таким образом, учащиеся сначала анализируют лексическое значение слова, а затем делают вывод, какая буква пишется в корне и в какой столбец записать слово.

7) Орфографическая пятиминутка: записать слова в три столбика в зависимости от того, в какой морфеме находится орфограмма – безударный гласный. Диктуются слова: *испытатель, расписка, радостный, известить, увлекательный, удивительный, цепляться, росистый, роскошный, объединение, поездка*. К доске вызываются 3 ученика. Остальные работают в тетрадях, а затем проверяют отвечающих у доски. Ученики должны выделить морфемы, в которых находятся орфограммы, и обосновать свое мнение. При выполнении этого упражнения происходит попутная проверка знания других орфограмм.

<i>приставка</i>	<i>корень</i>	<i>суффикс</i>
<i>расписка</i>	<i>радостный</i>	<i>испытатель</i>
<i>объединение</i>	<i>известить</i>	<i>увлекательный</i>
<i>поездка</i>	<i>увлекательный</i>	<i>удивительный</i>
	<i>удивительный</i>	<i>объединение</i>
	<i>росистый</i>	
	<i>роскошный</i>	
	<i>объединение</i>	

Это задание позволяет развивать не только орфографическую грамотность учащихся, но и их речевой слух.

V. Подведение итогов урока:

- Остались ли какие-то вопросы при изучении данной темы?

- Что нового узнали сегодня на уроке?

VI. Инструктаж домашнего задания: § 15, упр. 97.

VII. Выставление отметок в журнал и дневники.

Л.В. Попова

«ВСЕ, КАК В ЖИЗНИ»:

ОБРАЗ ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ В РАССКАЗЕ Н. ГОРЛАНОВОЙ «ДЕВОЧКА РОСЛА».

УРОК-АНАЛИЗ В 10 КЛАССЕ

Современной литературе в школе не повезло. Время, отведенное на нее в разных программах, недостаточно даже для беглого обзора. Парадокс же заключается в том, что отдельные образцы современной прозы будто специально создаются для старшеклассников. А начинающему взрослеть человеку крайне важно учиться понимать себя и мир в «сотворчестве» с хорошей книгой. Именно такой книгой видится нам первый рассказ «Девочка росла» из цикла Нины Викторовны Горлановой «Мужчины в ее жизни». Он о девочке-подростке – тонкой, наблюдательной, размышляющей и пишущей.

Нина Горланова – одна из интереснейших современных прозаиков, живущих в Перми. Она замужем за писателем Вячеславом Букуром. Мать 4 детей. Печатается в журналах «Октябрь», «Знамя», «Новый мир», «Континент» и др. Автор многих книг, среди которых «Дом со всеми неудобствами» (М.: Вагриус, 2000), «Подсолнухи на балконе» (Екатеринбург, У-Фактория, 2002), «Чужая душа» (М.: Сова, 2005), лауреат многих престижных премий. Произведения Н.В. Горлановой переведены на английский, испанский, немецкий, польский, французский языки.

Проза писательницы подкупает читателя особой доверительностью интонации. Она словно «ткется» из реплик окружающей нас речи. В ней узнаваемы наша боль, тоска, тревога и, конечно же, любовь... Эта доверительность определяет, как правило, «превращение мира людей в мир родных и близких... Зачастую в данный персонажный ряд на равных входит и сама Нина Горланова – персонифицированный образ автора. Отсутствие дистанцированности, жизненная толкотня, “коммунальность” как принцип “коммуникативности” (наблюдение М.П. Абашевой) – все это позволяет писательнице быть по особенному зоркой к человеку, увидеть в нем то, что невозможно заметить ни с каких иных позиций».¹

¹ Хрящева Н.П. Образ нашего времени в повести Н.В. Горлановой «Метаморфозы» // Проблемы литературного образования: Материалы IX всероссийской науч.-практ. конференции. Часть 3. Екатеринбург, 2003. С. 299.

Подобная форма своей «распахнутостью» к человеку очень подкупает и юного читателя. В рассказе «Девочка росла» писательница чутко, просто и бережно рисует смену разных состояний, через которые взрослея проходит детская душа. Рассказ построен как внутренний монолог главной героини. Ее невысказанная вслух речь, рожденная все ширящимся потоком чувств, ощущений, размышлений, которыми так богата отроческая пора, открывает сложный процесс вызревания личности. Однако индивидуально-неповторимое автор показывает через устойчивое, повторяющееся, типическое, свойственное хрупкому возрасту, поэтому у девочки нет имени.

Цель нашего урока – увидеть, как создается писательницей образ главной героини. Попытаемся ее достигнуть, обратившись к анализу внутренней жизни девочки. Вглядимся в прихотливость мельчайших изменений в ее душе. Наш анализ начнем с вопроса о времени повествования.

Как передается автором движение времени?

1. «...Она за лето перед 8-м классом...» (14)².
2. «И когда поздней осенью в восьмом классе, уже на исходе первой четверти...» (16).
3. «Железный ритм (сенокоса – Л.П.) изматывал девочку, которая после 8-го класса...» (19).
4. «Девочка... аж до конца октября носила цветы на любимое крыльцо» (20).
5. «И вдруг на новогоднем вечере в школе...» (22).
6. «За две недели каникул и тоски...» (23).
7. «С третьей четверти они учились в одну смену...» (24).
8. «Три годовых контрольных девочка написала на тройки, табель за девятый класс оказался плохонький» (26).

Мы видим, что все события душевной жизни героини тесно увязаны со школьным календарем, с его неотменимой этапностью. Однако школьные знания «не успевают» за стремительностью взросления и неожиданностью открытий, которые делает девочка о себе и мире.

² Горланова Н. Подсолнухи на балконе: Только проза. Екатеринбург: У-Фактория, 2002. Далее ссылки даются на это издание с указанием страниц в скобках.

Попытаемся определить важнейшие этапы ее взросления и суть делаемых ею открытий на каждом из них.

Первый этап – это состояние томления, переживаемое девочкой. «Душа ее пустовала. Почти все ровесницы к 8-му классу начали целоваться с мальчиками, а поссорившись с ними, плакали. Она... завидовала им сладкой, иссыывающей сердце завистью...» (13). Попытки заполнить эту пустоту как обычными занятиями: «учеба», «дружба», «сенокос», так и новыми «взрослыми» ощущениями: «старшеклассницы предложили закурить...» – все эти попытки оказываются бесполезными: «ничто не давало ей чувства удовлетворения...» (15). Тогда девочка решила по-взрослому отпраздновать свой день рождения. За праздничной событийностью: спором о том, что «пора себя закалять и испытывать», завершившимся ритуальным походом на кладбище, автор показывает другую – потаенную сторону: героиня вдруг впервые увидела, как «бабушка сдала, как дрожит ее рука». Родная, привычная бабушка увиделась новыми жалеющими глазами.

Но главное – в ту же ночь «ей приснился соседский мальчик, уже пользующийся успехом у старшеклассниц», и вся ее душа затрепетала, наполнившись этим новым ощущением до краев. Сразу отметим, что автор, лишая его имени, дает ему на редкость точную фамилию – Любимов. Он значим для девочки не столько как самостоятельная личность, сколько как предмет души, готовой любить. Размышляя о нем, девочка пробует понять причину отчужденности семьи мальчика от жизни поселковых. Здесь обнаруживает себя одно из центральных свойств горлановской прозы: мир ее героев невозможен, неполон без семейно-родовой эстафетности, он формируется семьей, соткан из ее координат. Так, по-женски прозорливо девочка почувствовала главное: в семье мальчика – любовь. «Тот (отчим – Л.П.) держал мать Любимова под руку настолько деликатно, что сам то и дело соскальзывал с тротуара» (17). Это зрелище настолько удивляет девочку, что она, сама того не ведая, задается вечным женским вопросом: «Что он в ней нашел?» (17). Попутно героиня делает еще одно открытие: мир, ее окружающий, переполнен любовью, именно любовь правит жизненным «балом». «Жених соседки-медсестры выбил лампочку в фонаре, чтобы создать себе все условия» (19). И если раньше девочка лишь дежурила у окна, боясь пропустить тот миг, когда «своей веселой походкой пройдет мимо ее дома Любимов», то теперь, чтобы взглянуть на него, она прячется по ночам в кустах смородины, более того, ук-

радкой носит на крыльцо Любимова цветы-левкой.

Но любовь любовью, а как только представилась возможность просто целоваться, потому что «в ее возрасте все целуются», девочка «покорилась безвольно».

Почему? Давайте подумаем, что означает эта «безвольность» для нее самой?

Когда «превозмогла науку целованья», а Сережке Капричуку кроме этого «ничего не было нужно», героиня почувствовала себя «в затруднительном положении»: «стало как-то непонятно» (21). Поиски выхода из него, характеризуя героиню, обнаруживают и главные свойства горлановской прозы. В ее мире невозможно глубокое «отчуждение», «сольное» решение духовного вопроса. Свою «инакость» девочка реализует не вопреки, а в согласии со школьным социумом. Она чувствует свою тесную связь с ним, зависимость от него. Она и не намерена бороться против его жестких правил. Так, Прекрасной Обожательницей Сережи Капричука назначила себя Вера Порошина. Узнав о том, что наша героиня нарушила «рыцарскую конвенцию», пригласив мальчика к себе в гости, Порошина возмутилась: «Ах так! Ничего, они у меня рассыплются!» (21).

И наша героиня отменяет приглашение в гости. Как вы полагаете, почему?

Нет, не потому, что испугалась: она пожалела Сережу, не стала лукавить, делать из него своего героя, сразу заметив, что он «какой-то жиденький, высокий, но худой, с белыми негустыми волосами и бледными глазами» (21). Он «не тот», а бороться просто за «поклонника» она не захотела.

Сквозь эти метания делается заметной еще одна черта художественного мира Н. Горлановой, относящаяся к изображению персонажей. Жизнь души тесно увязывается в ее прозе с жизнью тела. Если период душевного томления сопровождался резкими физиологическими переменами: девочка «начала чувствовать свое тело» – то его «тяжесть», то невесомость, а то вдруг «выскочила вверх... обогнав подруг... чуть не на голову» и став «местами прозрачной» (14); то душевное смятение спровоцировало болезнь: «Температура... подскочила» (21).

И все же поступок героини есть лишь внешнее проявление ее непохожести на других, мера же внутреннего осознания происшедшего в ее стихах. Примечательно, что стихотворение на случай – прощание с Сережей – у нее не получилось, а написалось другое в продолжение первому, которое читали и переписывали все старшеклассницы, подозревая у нее тайный роман.

Попытаемся сопоставить первое стихотворение с внезапно написавшимся продолжением. Подумаем, в чем их сходство и чем они глубоко различны?

Сердце мое глухонемое: не слышит оно твоих поцелуев, не скажет оно нежных ответов...	Где мне найти сердце другое, где мне достать сердце такое: и не глухое, и не немое – очень простое, очень земное?! (22)
Сердце мое глухонемое (13).	

В обеих частях стихотворения образ сердца центральный. Однако в первом оно названо «глухонемым», так как еще не разбужено – «не слышит» и потому не способно отзываться. «Глухонемое сердце» словно олицетворяет саму героиню, не случайно у нее нет имени: «она еще не родилась» (О. Мандельштам) во всей прихотливой неповторимости девичьих черт. Второе стихотворение несет осознание того состояния души, которое изображено в первом. Оно оказалось возможным благодаря опыту первых нежных привязанностей, свойственных отрочеству. Ведь только опыт сердца позволил героине отличить «настоящую нежность» (А. Ахматова) от игры во взрослость. Этот опыт превратил томление героини в «целенаправленное стремление»: «найти», «достать» «сердце другое», которое бы могло услышать и сумело ответить. Финал второй части несколько даже превышает отроческий разум: девочка мечтает о сердце «простом» и «земном».

И мечта девочки готова осуществиться... «Вдруг на новогоднем вечере в школе Любимов стал с нею танцевать... Все были в масках... появилась мысль: Любимов ее с кем-то путает... откинула вуаль только во время третьего танца... А он пригласил ее на четвертый танец» (23).

Почему девочка испытывает смятение? Как воссоздан период их взаимного «притяжения»?

Новогодний бал переворачивает душу девочки: думала «всю жизнь будет страдать без взаимности» – «твердо решила (ее – Л.П.) добиваться». Проникновенно, по-женски понимающе рисуется Н. Горлановой «невидимая пружина», натянувшаяся между подростками: будто появился «некто, устраивающий... встречи специально» (24) – «в школе на переменах», «в магазине», «в аптеке», «в лесу».

Теперь подумаем, каким мотивом объединяет автор разные этапы взросления девочки?

Да, мотивом письма. Героиня живет напряженной внутренней жизнью, стремясь «рукописно» осмыслить все, что происходит во-

круг. Она пишет стихи, которые пользуются успехом в школе, (любит заучивать наизусть: выучила «Евгения Онегина» и «Гамлета»), пишет дневник, воображаемые письма Любимову. И она же «в бессилии» будет рвать «свои тетрадки со стихами и прочим дневниковым бредом о Любимове», о том, что благодаря ему она стала глубже понимать «взаимосвязи явлений и людей» (25), когда узнает, что ее отец нашел себе другую и уходит от них. Перед нами завершающий отрочество «скачок» взросления героини. Он отмечен резкой сменой оценки: недавно дорогие дневниковые записи о Любимове ввиду крушения семьи, история которой ей открылась в новом свете, увидены девочкой «бредом».

Итак, первое цветение влюбленности – нежное, чистое, хрупкое – Н. Горланова приводит в соприкосновение с жизнью, как она есть. Нет, не с чернухой, а с обычными в ней драмами, слезами, горечью.

Постарайтесь пронаблюдать, как меняется к финалу рассказа тип повествования? В какую форму переходит внутренний монолог? Чем вызвано это изменение?

Внутренний монолог переходит в диалоги. Один из них – с матерью:

– Деньги!.. Дура! – и, схватив дочь за шиворот, с маху стукнула по голове кистью.

Девочку никогда не били. Опешила. Сквозь слезы зло спросила:

– Ты чего? За что?

– Деньги. Прячала от отца.

– А-а! – захлебнулась девочка. – Сколько?! (27)

Другой – с отцом:

Отец... был трезв, искал какие-то деньги, кричал на мать и выбросил в окошко букет черемухи, который девочка... поставила... после уборки... дочь крикнула ему прямо в лицо:

– Швырайся, швырайся! А когда умрешь, я ни цветка к тебе на могилу не принесу!

Он... отхлестал ее по лицу, приговаривая:

– Змееныш! Змея! Я тебе покажу могилу! (27)

Девочка внезапно покидает укромно-защищенное пространство отрочества, стремительно «влетая» во взрослую жизнь: «Ей стало жаль мать так же сильно, как ненавистно видеть отца» (27). Это чувство к отцу она, не помня себя, и «транслирует» ждущему ее «у ворот» мальчику: «крикнула четко и с ненавистью, зная, что этим ставит точку на своих отношениях с Любимовым, и на своем отрочестве, зная также, что всегда будет об этом жалеть...» (28). Внезапно ввергнутая в семейную поруху, девочка становится разрушительницей сама. Та-

кова «диалектика» крушения семьи, проявленная нам Н. Горлановой.

Изображение этой «диалектики» потребовало смены повествовательной формы – вместо внутреннего монолога «драматический» диалог с установкой на достоверность. Смысл происходящего здесь «равновелик» именно диалогу.

Теперь подведем итог проделанному нами анализу текста.

Образ главной героини рисуется Горлановой через изображение ее внутренней жизни. Поэтому главной формой повествования является внутренний монолог. Он задает рассказу особый ритм и особую временную отмеченность. Главным предметом изображения оказываются в нем чувства, переживания девочки-подростка. Рассказ построен на стремлении героини осознать происходящее вокруг, на это направлены ее стихи, дневник, воображаемые письма, разговоры с одноклассниками, из фрагментов которых «ткется» монолог. Поэтому в рассказе нет и следов привычной нам сюжетно-фабульной динамики. Прозу Н. Горлановой критика справедливо определяет как бесфабульную. Особый интерес вызвал у ребят финал рассказа. Смена формы внутреннего монолога специфичным горлановским диалогом, словно запечатлевающим саму нашу жизнь, как нельзя лучше выразила переход героини из отрочества во взрослую жизнь.

Думается, что наблюдения над поэтикой Горлановой, отражающей понимание детской души, выраженное чутким, достоверно простым словом, – хороший путь к формированию внимательного, заинтересованного читателя.

В заключение приведем фрагменты письменных работ старшеклассников.

Рассказ Н. Горлановой «Девочка росла» оставляет впечатление туго закручивающейся пружины: читая его, словно поднимаешься по виткам спирали. Кажется, что мир вокруг героини один и тот же, но он стремительно меняет свой облик, потому что девочка переоценивает его. Даже собственное тело стало новым для нее – то тяжелым, то невесомым.

Но активнее всего меняется внутренний мир героини. Хотя автор оставляет ее безымянной (прием, намекающий на типичность персонажа), есть в девочке что-то, заметно отличающее ее от других. Мне мир ее души показался необыкновенно, даже пугающе глубоким, недаром естественным способом самовыражения она выбирает стихи.

Или стихи выбирают ее, чтобы «излиться»? Сама-то она не видит в их сочинении чего-то неэстетичного (потому и сравнивает, сближает Горланова процесс сочинения стихов с процессом собирания грибов), а вот подруги на ее «романтические порывы» реагируют так, как следует в пятнадцать лет: верят их достоверности безоговорочно, как положено «младости».

Мир девочки весь из противоречий, и чувствует это лишь ее старенькая бабушка: «Пахнешь, как богородица, а ночами бродишь, как распутница». Другим в семье до девочки с ее смятением дела нет. Глубина ее одиночества измеряется еще и тем, что бабушка-то, оказывается, ей чужая. Но не кровь, а дух роднит юную и старую женщин: обе искренне не понимают простых вещей в окружающем мире, а главное – почему они так одиноки.

От одиночества девочку не спасло и первое чувство. Точнее – первое предчувствие. Ее особое внимание к соседу тем и хорошо для нее, что исполнено тайны. Убери ее – и исчезнет всякий интерес.

Каишуллина Кристина.

В этом рассказе показано внутреннее взросление девочки, становление ее личности. Она удивила меня своими чувствами и размышлениями. Она смотрит на мир совершенно другими глазами, чем ее подруги. И я во многом с ней согласна. Переживания ее заставили «работать» мою душу.

Первая любовь, разногласия в семье, школьная жизнь... Как это знакомо и близко. Девочка становится взрослой, преодолевая барьер детства, беззаботности, игр... И мы взрослеем вместе с ней.

Беседина Мария.

Прочитав рассказ Нины Горлановой «Девочка росла», в главной героине я узнала себя. И уверена, что многие юные девочки увидели бы в ней себя или своих подруг. Главная героиня (автор не называет ее имени, возможно, потому, что это образ отрочества) ищет свой путь, ищет то, что сделает ее счастливой. Поначалу она завидует сверстницам, которые преуспели в деле поцелуев больше, чем она, и пытается подражать им. Потом она закурила, но только для того, чтобы быть «такой, как все», «поскорее приблизиться к взрослым». Желание скорее повзрослеть присуще каждому подростку, это вполне нормально. Но она поняла, что это не для нее, и бросила привычку. Она нашла себя в поэзии, и это спасло ее от подражания. И она нашла себя, казалось, в любви к Любимову.

Это совсем другое, чем ее встречи с Сережкой. Как ей хотелось доверять! Но тут в семье начался разлад, и девочка безоговорочно встала на сторону матери. А свое отношение к отцу перенесла на Любимова. Потому и выкрикнула несправедливые слова, о которых потом пожалела, но которые навсегда разорвали их «ниточку» с соседом.

Соловьева Ирина.

Ю.Н. Чумаков

О ЛИРИЧЕСКОМ СЮЖЕТЕ РАННЕГО ПАСТЕРНАКА (ФУНКЦИЯ НИЗОВЫХ СЕМАНТИЗИРОВАННЫХ ЕДИНИЦ)

1. Как бронзовой жарой жаровень,
2. Жуками сыплет сонный сад.
3. Со мной, с моей свечою вровень
4. Миры расцветшие висят.
5. И, как в неслыханную веру,
6. Я в эту ночь перехожу,
7. Где тополь обветшало-серый
8. Завесил лунную межу,
9. Где пруд, как явленная тайна,
10. Где шепчет яблони прибой,
11. Где сад висит постройкой свайной
12. И держит небо пред собой¹.

Перед нами ранний ноктюрн Пастернака. Ночной пейзаж представляется неподвижным. Это подтверждают верхние слои стихотворной структуры. Композиция вещи хорошо сбалансирована; в трехстрочическое построение вдвинута двухчастность, что слегка напоминает подобный ход в лермонтовском «Парусе». Равновесию способствует композиционное кольцо, образованное мотивом *сада* в симметричных стихах (2, 11), а также синтаксические параллели на тех же местах. Конструкция с союзом *где* отчетливо делит текст на две равные половины. Кроме того, прием перечня, употребленный во второй части, усиливает впечатление от как бы остановленной картины. Наконец, лексический каталог решительным преобладанием номинативности над предикативностью подытоживает содержательную стабильность стихотворения: 17 существительных, 7 глаголов, 7 прилагательных (далее остальные части речи).

Если из вышесказанного вывести, что в стихотворении ничего не совершается, что оно представляет собой всего лишь описательный текст, то вряд ли стоит говорить о наличии в нем лирического сюжета. Однако не будем торопиться и перейдем от верхних этажей текста к его фундаменту.

Ю.М. Лотман, размышляя о поэтическом сюжете, еще в «Лекциях по структуральной

поэтике» писал, что в его основе «лежат сюжетные единицы низшего порядка, сопоставление и противопоставление которых составляет эпизод. <...> Эпизоды в свою очередь, складываются в сюжет»². Таким образом, генерация сюжета направлена в тексте снизу вверх (если моделью считать расширяющуюся воронку) или изнутри к внешнему контуру (если модель сферическая). Множество низовых элементов структуры вливается в верхние, более крупные единицы сюжета, претендуя на логическую проясненность и упорядоченность, устремляясь навстречу последовательной повествовательности прозы. Весь этот концепт надежно функционирует в оппозиции *поэзия – проза*, где, собственно, и локализуется *поэтический сюжет*, однако в соотношении лирики и эпоса, в области формирования того, что мы хотим назвать *лирическим сюжетом*, необходима иная аксиоматика. Чистая лирика, напротив, отталкивается от повествования, с этой стороны она «бессюжетна», образуя в самой себе собственную сюжетность.

Взглянем еще раз на лексику стихотворения Пастернака, но теперь не на прямые значения слов, а на их тропойные смещения. Поражает уже первая строка, бросающая свой отблеск на весь текст: экстравагантно развернутое сравнение *сонного сада* с затухающей жаровней. Сад сыплет жуками-светлячками, похожими на еще горячую золу, которую роняет сосуд, наполненный раскаленными древесными угольями. Свечение жуков и золы постепенно ослабевает к концу текста, не исчезая совсем: оно подхватывается «лунной межой» и неназванными звездами, слабо отраженными в пруду. Стоит заметить еще, что образ-сравнение, будучи синтаксически подчиненным стиху 2, все равно поэтически и функционально является именно первой строкой, несмотря даже на доминирование, от стиха 2 до стиха 12, мотива сада. Впрочем, бывают случаи, когда образ-сравнение остается на первом плане содержания, оттесняя главную тему (см.: *Как океан*

¹ Пастернак Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы. – М., 1990. С. 166-167.

Юрий Николаевич Чумаков — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Новосибирского государственного педагогического университета (г. Новосибирск).

² Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. С. 198.

объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами – Ф. Тютчев).

Стихи 3-4 наращивают серьезные взаимодействия: подключается лирическое «я», его свеча, а вровень с нею – «Миры расцветшие висят». Нужен самый изощренный анализ, чтобы распутать эту связку. Жуки-светляки, которые, с одной стороны, являются подобием искр бронзовой золы, с другой – они же похожи на звезды и при этом находятся прямо перед вашими глазами – только руку протянуть! Эта метафора-метонимия такова, что, может быть, лучше и не трогать ее интимной связи, которая напоминает многие будущие образы Пастернака, такие как «И через дорогу за тын перейти, / Нельзя не топча мироздания».

Раньше мы отметили собранную устойчивость второй части текста, после того как лирическое «я» растворяется в ночи. Однако на самом деле этот кусок полон разнообразия и динамической образности. Чередуются сложенные вертикальные и горизонтальные черты пространства: тополь, пруд, яблоня, двойная вертикаль сада и отраженное небо, которое держат в виде страницы или книги. Динамическим оказывается и композиционное кольцо, образованное *садом*. Будучи *сонным*, сад все еще сыплет жуками, но в двух последних стихах он уже заснул с небом в руках. Соблазнительно прочесть этот сон сада, эти сложные пространственные вариации как лирический сюжет, развернутый в виде своеобразного перечня, подгоняемого союзом «где», но динамика вещи этим целиком не исчерпывается, так как она менее всего связана с линейностью.

Выше было замечено, что в поэтическом сюжете происходит накопление семантики в низовых элементах текста, и то же самое происходит в сюжете лирическом. Однако если в первом случае низовые элементы, складываясь в эпизоды, участвуют в смыслообразовании, восходящем к поверхности текста, то во втором – они образуют многолинейное скопление, в котором смысловые потоки движутся в сторону неопределенности. Их векторы уходят в глубину. Калейдоскопическая комбинаторика низовых элементов не проясняет смысловых значений, но затемняет их за счет усиления моторно-энергетических ресурсов. Возникает нечто вроде броуновского движения низовых элементов, восприятие которых не нуждается ни в уровне различии, ни в аналитической упорядоченности.

Поэтическое созерцание позволяет в этих условиях выборочно перечислить некоторые из множества элементарных частиц, подвергающихся семантизации в нижнем слое структуры,

похожем на генератор или циклотрон. Так, лексические взаимодействия на разной глубине стихотворения приобретают гораздо большее многообразие, чем это происходит на первом плане. Заметим предикативное оживотворение номинантов второй части: *тополь... завесил, прибой шепчет, сад... держит*. К этому добавляется сложная для воображения метафора: «шепчет яблони прибой». На этом фоне еще более обостряются образы сада с его метафорическими сравнениями: сад – жаровень и сад – свайная постройка. Перекликаются *пруд* и *небо*, к которым подстраиваются, обновляясь, поэтическое клише *веры* и *тайны*. Кстати, стих 9: *Где пруд, как явленная тайна*, – задолго предвзвешивает известную строку из «Августа»: «И образ мира, в слове явленный».

Ритмическая сетка стихотворения, ограниченная описью основных четырех форм четырехстопного ямба, казалось бы, не содержит в себе ничего примечательного. Стих 1 ритмически принадлежит к сравнительно редкой теперь форме с пиррихией на второй стопе. Ему придает экспрессию динамический словораздел *бронзовой*, усиленный графически еще тремя «о» (мы предлагаем редуцированные вокализмы приравнивать к графическим написаниям). Стих 2 контрастирует с 1-м полнударностью, которая слегка монотонна из-за обилия двусложных слов с женскими словоразделами и тройной начальной аллитерацией на «с», почти полным отсутствием «о». Заметим здесь же звонкий консонантизм стиха 1 (з – ж – ж), переходящий через *жуков* в свистящие. Стих 3 как будто повторяет четырехударность, однако это не так: в сочетании *с моей свечой вровень* первое слово полнударно, сливается со вторым, и кроме того, тонически ослабляется предшествующим резким словоразделом *со мной* и силой его паузы. Стих 4 обладает традиционным пиррихией на третьей стопе, но переключается со стихом 1 дактилическим словоразделом, а со стихом 2 – только отсутствием «о». Зато вокализм стиха 1 поддерживается еще четырьмя «о» стиха 3, благодаря чему в рамках «звукового сюжета» появляются черты рифмической композиции. Сюжет «о» вообще доорганизует все построение: на первые 3 стиха приходится 11 «о» (7 ударных и 4 безударных); далее звуковая мелодия едва ли не исчерпывается вовсе – на 6 стихов, с 4 по 9-й, видим только 5 «о» (2–3), при этом они тесно сгруппированы в конце стиха 6 и начале стиха 7; затем в 3-х последних стихах (10–12) поток «о» снова нарастает до 8-ти (2–3–3). Вокализм образует композиционное кольцо подобно повторениям музыкальной темы.

Рассмотрим еще несколько ритмических рисунков. Стихи 5 и 6 как будто варьируют ритм стиха 4 с пиррихием на третьей стопе, но на самом деле это не так. Перед нами вариация с пиррихиями на первой и третьей стопах (типа «адмиралтейская игла»). Однако кое-что надо оговорить. «Как» в стихе 5 могло бы быть слегка тронут ударением, но этого не происходит, потому что союз входит в своего рода «косую» анафору, наряду с чистой *где* (*Как бронзовой..., И как..., Где пруд, как...*). В стихах 1, 5 и 9 союз *как* с каждым разом отступает на один слог внутрь стиха, напоминая явление анакрузы, и движение союзов идет как бы вкось от вертикали *где*. В двух случаях *как* очевидно безударны и поэтому средний компонент группы притягивается к ним. В стихе 6 (*Я в эту ночь*) первую стопу также нельзя акцентировать даже в самой малой степени, так как не позволяют условия произнесения стиха; полуударяется синкопическое *я* в слиянии с доминирующим ключевым словом *ночь* (заметим, что все ключевые слова-вещи – сад, ночь, пруд, сад – односложны и разновокальны). Если пренебречь показанными оттенками, ритмическая схема, оставаясь верной, может потерять в конкретности.

Рифмическая структура стихотворения отличается богатством и разнообразием, звучностью и как бы суверенностью, хотя она совершенно органически вырастает в состав текста. Ни одной повторенной части речи, почти повсеместные опорные согласные, а там, где их нет, это лишь подчеркивает оригинальность: *веру – серый*, и – мимо стертых шаблонов – *тайна – свайной*. И, конечно, бесподобна пер-

вая пара: *жаровень – вровень*. Надо сказать, что звучание рифм соответствует фонике ключевых слов и форсирует ее. *Сад* представляет сам себя, две пары рифм на «о» усиливают образ ночи, а группа: *перехожу – лунную между* готовит появление *пруда*. Можно попробовать, как это неоднократно делали, приписать звукам «а», «о» и «у» – качества основных цветов: белого, красного и черного. Вообще звук Пастернака настолько релевантен и решителен, что мотивирует рядоположенность слов не логикой и смыслом фразы, а именно фоническим притяжением. *Яблоны* из темной метафоры, разумеется, может расти и в саду, но не вернее ли объясняется ее возникновение тем, что ее «вырастило» созвучие со словом *явленная* (гипердактилический словораздел!) их предшествующего стиха:

Где пруд, как *явленная* тайна,
Где шепчет *яблони* прибой...

Кстати, *шепчет* – единственный образ звучания в этом молчащем стихотворении, да и то звукоподражательный.

На этом закончим разглядывание изощренного и неграмматического языка, на котором написано стихотворение с напряженной и неопределенной семантикой. Согласимся с Ю.М. Лотманом, видящим в поэтическом сюжете не последовательность повествовательных событий, а одно Событие с прописной буквы. Что же касается лирического сюжета, то его следует доопределить, назвать *событием-состоянием*, чтобы термин соответствовал функциональному качеству мира – изменчивости и инертности.

А.Г. Лысов

ИМЯ РЕК: «ДАРЬЯ ПИНИГИНА».

О КОНТЕКСТЕ ИМЕНИ В «ПРОЩАНИИ С МАТЕРОЙ» В. РАСПУТИНА

Ушел из жизни талантливый и разносторонне одаренный филолог-литературовед, критик и поэт, автор двух поэтических книг "Сорокодун" и "Касиножка". Он жил в Литве, работал на кафедре русской филологии Вильнюсского университета, был членом Союза писателей Литвы. В литературоведении оставили равно глубокий след его работы и о поэзии, и о прозе – о Есенине и Ахматовой, Пастернаке и Леонове. Человек энциклопедически образованный, глубоко ориентированный и на западноевропейскую, и на национальную культуру, он устремлял свое внимание к проблемам, касающимся общих закономерностей развития искусства, самого механизма передачи эстетического опыта, словом, того, что определяет, как он говорил, поэтику «связи времен».

Интерес к эстетическим взаимосвязям обусловил его исключительную привязанность к тем поэтам и писателям, в творчестве которых отчетливо проступала «культурологическая пластика», а человек представал не как продукт житейских обстоятельств, а в измерении бытия.

Особое место в литературоведческом опыте А.Г. Лысова оправданно и закономерно заняло исследование творчества Л.М. Леонова – от самых ранних его произведений до «Пирамиды». Они были лично знакомы, в своих интервью писатель доверил исследователю самые сокровенные мысли об искусстве, специфике своего творчества, его ориентированности на неисчерпаемую глубину мифа, архетипа, натурфилософии.

Д.ф.н., проф. Л.П. Якимова

Повесть Валентина Распутина «Прощание с Матерой», оставаясь и по сей день *Главной книгой* писателя, представляет собой и житие, и высокий гимн старухе Дарье. Человек чистой души, точных и верных моральных убеждений, Дарья являет собой классический образ подвижника и правдоискателя, известный в древнерусской литературе (как и Богодул, персонажирующий образ юродивой Руси). Все в повести согрето, освящено и просветлено ее любовью, добродетелью и высоким нравственным достоинством, душевной строгостью и справедливостью. Она общается с Матерой как с живым существом, советуется о постигшей беде с «родовой», покоящейся на кладбище, вступает в ристание с «мужиками-медведями», зорящими родные могилки, украшает свой дом перед сожжением, как усопшего... и она же жертвенно остается на острове с привеченными ею людьми в ночь перед самым его затоплением.

Но в этом и трагико-просветленное решение библейского сюжета о вселенском потопе в сращении его с легендой о граде Китеже. И в подобной своеобразной контаминации национального и библейского сюжетов, и во вражде сочетанной образности, ведущей к финальному просветлению, заключены основные решения, надолго определившие само мировоззрение Распутина. Дарья и при жизни уже принадлежит «миру и граду невидимому». Она и сама об этом помышляет в своих пограничных, между живыми и мертвыми, между землей и небом, между берегами быта и бытия раздумьях. Подобным финалом Распутин сказал очень многое: и, прежде всего то, что и Дарья, и Матера могут быть спасены только вместе. Таков нравственный закон экологического повествования.

Очеловечиваемая и одушевленная природа и человек в ней повиты единой судьбой. Здесь предпочтений быть не может. Тщетны усилия сына отыскать в тумане и мать свою, и Матеру, – таков, надо думать, исход «туманного» финала повести о «затоне» русской Атлантиды. Еще раньше сын ее Павел Пинигин наблюдал за матерью, и «все больше убеждался, что, рассуждая о переезде, себя она нигде, кроме Матеры, не видит и не представляет, и боялся того дня, когда придется все-таки ее с Матеры увозить»¹.

Поэтому и Матеру автор определяет как «новый», а не Ноев ковчег, в «котором собрано в этот раз для спасения уже не тварное, а засеянное Творцом незримыми плодами и что должна же быть где-то гора Арарат, выступающая над подобным разливом. И мы все высматриваем ее и высматриваем в низких горизонтах. Где-то этот берег должен быть, иначе чего ради нам поручены столь бесценные сокровища?»².

Отсюда и предмет нашего размышления – то единство природо-человеческих смысловых энергий, которые заключены в значении имени Дарьи Пинигиной, как обобщающего «душевного» характера и целостного образа, возведенного в пластическом впечатлении до символических высот. Словом, «*nomen est omen*» – в имени все!

Начать раздумье уместно бы с фамилии главной героини повествования. Самое инте-

¹ Распутин В.Г. Прощание с Матерой // Распутин В.Г. Повести. – М., 1976. С. 81. В дальнейшем «Прощание с Матерой» цитируется по данному изданию, с проставлением номеров страниц непосредственно после цитат.

² Распутин В.Г. В поисках берега // Повесть, статьи, выступления, эссе. – Иркутск, 2007. С. 214.

ресное, что сама старуха Дарья в повести никогда Пинигиной не называется, хотя это фамильно-именное сочетание уже стало привычным для исследователей. Фамилию ее мы автоматически переносим на образ подвижницы с нарицания ее сына – Павла Пинигина («Павел Пинигин, Дарьин сын, предлагал деду Егору на буксире домчать его...» [63]), или с определения, положим, их покосных угодий – «пинигинский покос»³, «луг», а также с целостного именования семьи: «Пинигины управились со своей картошкой в три дня»⁴. То есть уже в этом – фамилия исходит от человека, его рода и прихватывает собой природное пространство Матеры, растворяется в нем.

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что сама фамилия далеко не чужда Распутину, она – *земляческая*, с *малой родины* писателя, и должна бы была принадлежать персонажу из другой повести «Живи и помни» – Андрею Гуськову. Реальный прототип этого трагического *дезертира* – Павел Федорович Пинигин – тайно проживал несколько лет после побега с фронта в своей избе, в родной Аталанке, удивляя односельчан покражами из домов и подвалов, после войны отсидел положенный срок в сталинских лагерях и, по возвращении из них, провел оставшуюся свою жизнь в Усть-Уде до середины 1980-х годов. Жена его (жизненный предтип Настены) также осталась живой. Избежав самоубийственного исхода, она рано умерла, прожив невероятно трудные полувдовствующие годы, родила от тайного беглеца, мужа своего, – дочку, которая и по сей день живет близ Ангары, в Иркутске⁵.

Почему Распутин «*попридержал*» фамилию «Пинигины» именно для «Матеры...», – это предмет особого раздумья. Подобное переверование имени заставляет нас пересмотреть не только концепцию отщепенства Андрея Гуськова (ведь войну до границ отечества он прошел самоотверженно⁶ и покинул поле битвы лишь в начале заграничного похода), но и критерий «дезертирства» самой Дарьи – в гибель и самопожертвование – от *общего дела* переселения людей с коренных и исконных обжитых земель, во имя сомнительных свершений безоглядной цивилизации, побега ее в праведную смерть от утоления главных целей официального мифа об онтологической власти человека над природой. Ведь современная распутинская родина Аталанка, сорванная с родных

мест живет без обещанного дешевого электричества, свет в ней включается на несколько часов от дизельного электрогенератора; из искусственного моря, по выражению Распутина, «воды уже не испить»; прекратил свое существование и заманный – перед затоплением – леспромхоз, закрытый по иронии судьбы, едва ли не пророчески угаданным (в повести) однофамильцем советского поборника переселения Матеры – Воронцова – новым частным хозяином лесопункта А.С. Воронковым (в реальности⁷).

Вообще, Пинигины, по номенологическому словарю, фамилия «речная». И пришла она, как и фамилия Распутина, по признанию писателя, с русского Севера, из Архангельска и вологодчины⁸, от древнего «душеистечения», а не от легендарного Распуты, основателя Братского острога, и не от тобольских Распутиных, давших России *рокового царствующего мужика* – Григория Распутина. Пинигины являют собой орфографически искаженный вариант *Пинегиных*, то есть обитателей берегов притока Северной Двины – реки Пинеги в Архангельском крае. И даже если и предположить, что происхождение фамилии этой связано с малым притоком Ангары, ручьем Пинига⁹, оставшемся под новым Братским морем, в ложе затопления, это не меняет сути дела. Дарья в семантике своей фамилии остается человеческим притоком к великим рекам, будь это большой ручей или полноводная речка, а то и скрытно прибывающая вода, накрытая водой, – подводный родничок. Дарья не одинока в атрибутировании названия реки человеку. В Матере, например, проживает молчаливая Тунгуска, и имя ее является полным этимологическим синонимом Ангары (См.: Верхняя Тунгуска – прежнее название Ангары в нижнем течении.)

Однако связь старухи Дарьи с Пинегой важна Распутину по многим причинам. Во-первых, за 2 года до выхода «Матеры...» *правый берег* Пинеги ввиду уникальной природы и с целью охраны карстовых пещер и редкого по красоте ландшафта в Архангельской области был объявлен государственным заповедником¹⁰. В повести Дарья в споре с внуком Андреем говорит о неповторимом облике обжитой своей земли и предлагает: «Возьмите и срежьте Матеру» «и отведите, где земля стоит, поставьте рядышком. Господь, когда землю спускал,

³ Распутин В.Г. В поисках берега // Повесть, статьи, выступления, эссе. – Иркутск, 2007. С. 124, 132.

⁴ Там же. С. 149.

⁵ Данные приведены по газетной статье: Алексеева И. Иркутск – Аталанка: билет в минувшее столетие // «Копейка», от 17 июля 2007. Электрон. адрес: <http://www.pressa.irk.ru/kopeika/2007/28/005001.html>.

⁶ Ведь в его имени-фамилии заключена ассоциация с Андреем Сивцовым – героем поэмы Твардовского «Дом у дороги».

⁷ Алексеева И. Иркутск – Аталанка: билет в минувшее столетие // «Копейка», от 17 июля 2007. Электрон. адрес: <http://www.pressa.irk.ru/kopeika/2007/28/005001.html>.

⁸ Беседа Владимира Бондаренко с выдающимся русским писателем – Валентином Распутиным // Электр. адрес: <http://www.filgrad.ru/texts/rasputin11.htm>.

⁹ Земляки: Очерки по истории района / Авт.-сост. Л.В. Андреева. – Братск, 2006. / Глава: «Это наших быют». Электр. адрес: <http://vihbiblioteka.narod.ru/nashi.html>.

¹⁰ Заповедник Пинежский // Электрон. адрес: http://www.nordspeleo.ru/zapovednik/st_zap/pinzap.htm.

он ни одной сажени никому лишной не дал. <...> Вам согдится и внукам вашим послужит»¹¹. В свете предстоящего затопления это мечтание о заповедной земле становится едва ли не утопическим, сродни «заповеднику революции» Пашинцева в «Чевенгуре» Платонова или сопоставимо с «личной просьбой» Сталину Никиты Моргунок сделать его «Муравию», себя и все свое мечтание назидательным заповедником в этой «суеории» сплошной коллективизации:

Вот я, Никита Моргунок,
Прошу, товарищ Сталин,
Чтоб и меня и хуторок
Покамест что... оставить.

И объявить: мол, так и так, —
Чтоб зря не обижали, —
Оставлен, мол, такой чудак
Один во всей державе...¹²

Во-вторых, Пинигина-Пинегина отсылает нас к знаменитому суждению В.Г. Белинского, впервые оценившего топо-номенологическое родство «речных» фамилий главных «лишних людей» русской литературы. «Печорин» — «это Онегин нашего времени», «несходство их между собою гораздо меньше расстояния между Онегию и Печорю»¹³. Но в подобной параллели ведь и река Пинега находится в том же северном ареале, что Печора и Онега, близка и пространственно, и в рифменном сочетании. И изобилие пещер на берегах Пинеги кажет на антропоним «Печорин». Равно как и негибкая Дарья оказывается в своей жертвенной при-чуде лишней в своем времени, вместе с «лишней» Матерой. Мотив лишности (*лишний дождь, лишняя земля, лишняя Матера*), ненужности, оставленности, — один из главных в распутинской повести. То есть, образ Дарьи Пинигиной и становится одной из основных вех на пути от «лишнего человека к лишнему миру», как это квалифицировалось исследователем маршрутов «нового сознания в литературе»¹⁴. Все это и возможно, и верно с известной долей допущения, если вторить тому же Белинскому, утверждавшему, что «**в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, хотя, может быть, и невидимая самим поэтом...**»¹⁵.

Третья грань, выражающая значение фамилии Дарьи, сопряженной с рекой Пинига заключена в неповторимой красоте этого притока Северной Двины. «Волшебной панорамой» называет путь по этой реке летописец путешествия с Иоанном Кронштадтским¹⁶. «Пинега поражает разнообразием своих берегов: местами вы видите копию берегов Валаамских островов: отвесные, спускающиеся в воду скалы, из расщелин которых поднимаются вековые сосны; местами берега напоминают отроги Карпат на реке Тетерев в Житомире; попадаются и характерные кавказские уголки с пропастями и обрывами <...> в Дагестане. В одном месте, у Красногорского монастыря, я увидел точную копию Киева, в таком виде, как вы видите его, когда подъезжаете с юга по Днепру...» [Там же]. В этом описании Пинеги как бы предвосхищается обобщающий образ Волги, воспетой Твардовским в поэме «За далью — даль», в которую «смотрелось пол-России», и которая в своем течении собирала многообразную живую красоту «семи тысяч рек»: «И в том родстве переплетенном, / Одной причастные семье, / Как будто древом разветвленным / Расположились на земле. // Пусть воды их в ее течение / Неразличимы, как одна. / Краев несчетных отраженья / Уносит волжская волна» [«За далью — даль»]¹⁷. Поэтому и у Распутина тайное поминовение Пинеги, кодированное в фамилии героини, споспешествует созданию в Матере расширяющегося соборного образа России, материка, и далее — всей Земли («как будет?! Не спечется ли, глядя на Матеру, вся остальная земля?» [115]).

К географическому расположению Пинеги можно добавить и мысль о близости к ней русских рек, воспетых Николаем Рубцовым: Катунь, Сухони. Автор данных строк пытался в одной из статей¹⁸ доказать, что сюжет о потопе и затоплении земель был поэтически воплощен еще в *доматеринский* период именно Рубцовым. Это и в элегии «На реке Сухоне», где возникают каким-то отмыслом проливные дожди; и здесь же явлен образ паромы, интерпретируемого аллюзией из Библии, как спасительного ковчега:

Между тем не шадят
Эту добрую местность,
Словно чья-нибудь месть, проливные дожди.

¹¹ Распутин В.Г. В поисках берега // Повесть, статьи, выступления, эссе. — Иркутск, 2007. С. 121.

¹² Твардовский А.Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. — М., 1976. С. 254.

¹³ Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. — СПб., 1840. Ч. 1–2 // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. III. — М., 1978. С. 146.

¹⁴ Эштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. № 1.

¹⁵ Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова. — СПб., 1840. Ч. 1–2 // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. III. — М., 1978. С. 146.

¹⁶ Животовский С. На Север с отцом Иоанном Кронштадтским // Электрон. адрес: <http://ornin.narod.ru/samovid/nasever.htm>.

¹⁷ Твардовский А.Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. — М., 1976. С. 224.

¹⁸ Лысов А.Г. «Море на запоре». «Прощание с Матерой» В.Г. Распутина в контексте произведений о втором «всемирном потопе» в русской литературе XX века // Кирилло-Мефодиевские чтения. Материалы II–III Международных научных конференций. — Даугавпилс, 2008. С. 270–294.

Но на той стороне
под всемирным потопом
Притащилась на берег –
Видно, надо – старушка с горбом,
Но опять мужики на подводе примчались галопом
И с телегой, с конями
Взгромоздились опять на паром¹⁹.

Это и в стихах «Седьмые сутки дождь не умолкает...», где на затопленных кладбищах ворочаются, как крокодилы, «ужасные гробы»²⁰. Более того, в этом стихотворении буквально прорисованы страшные картины, которые *очнут*ся потом в «Прощании с Матерой», в сценах на кладбище, в слухах и прорицаниях, во всей общей думе о дальнейшей судьбе мертвых и упокоенных. Такие совпадения не бывают уже случайными, тем более что образ «ужасных обломков» будет вызван Рубцовым к лирическому бытию в стихах с жутким образом выплывающего в паводке собственного гроба. Это пророческие стихи о своей смерти: «Я умру в крещенские морозы...»²¹.

Но если извлечь распутинский антропоним «Дарья Пинигина» из топонимического ряда, представить его чисто номенологически, то само по себе это сочетание нарицаний, определяющих духовный ореол героини повести, приведет нас к весьма впечатляющим результатам. Причем новое смысловое наполнение его все чаще будет прибавляться к берегам поэзии Александра Твардовского. В генеалогии «Пинигиной» есть и другая версия ее содержательного истока. Фамилия эта может быть обязана своим происхождением также и слову «пинига», или «пинюгай», что означает человека, часто моргающего, шурящегося²². (По В. Далю, «*пинюгать*, – дремать, моргая», – «*пинюгай*», *вят.*, подслеповатый человек, шура, пришура»²³, или мерцать, как свеча). В «Прощании с Матерой» мерцает в лучах солнца Ангара, шурятся мужик-медведь [27], разоряющий кладбище, а также уехавшая в поселок Соня [154], «пожогшики»-порубишики царского лиственя [162]. А мать Дарьи, пророчески боящаяся воды (оправдавшийся в затоплении «мамкин страх»), «жмурится» [42] при любом взгляде на Ангару, «жмурится» также в «сером мессиве тумана» Павел Пинигин, разыскивающий родной остров. Достаточно вспомнить это, чтобы удостовериться, что именно такое значение фамилии «Пинигина» проявляет себя в ре-

шающих сюжетных ветвлениях и в подтекстовом обнаружении («подводном течении») конституирует всю историю затопления Матеры.

Но и именно эта ее семантика, вкупе с именем «победительницы» роднит Дарью с Никитой Моргунком, главным героем «Страны Муравии» Твардовского. Напомним, что в своих поэматических «уроках царям» Твардовский дважды использует имена с семантикой победителя, – это Никита, что означает также «победитель», одолевающий в «Муравии» своим чудачеством²⁴ и правдоисканием «коммунию-колхозию». И это «тетка Дарья», старушка со смоленской земли, приходящая в поэме «За далью даль», в главе о «тризне грозного отца», предьявить последний «народный счет» умирающему деспоту, персонаж, представленный в странном двоении со старушкой-смертью.

Подобное полное, хотя и тайное сходство распутинских антропонимов с именованиями героев у Твардовского не может быть случайным. Тем более что родство их обнаруживается в произведениях с едиными сюжетами о потопах. Ранний Твардовский, как певец «переправ-перевозов», несмотря на свое личное неприятие жизни «островитян» в «Сельской хронике», тем не менее, *подарил* Распутину свою сказку-идиллию из утопической поэмы «Страна Муравия» (гл. 6). Эта сказка о старике со старухой, кто при общем всероссийском разливе «морей и рек», в годы повальной коллективизации, предпочли оставаться на месте, не покидать укорененного уклада, а стихийная полая вода подняла избушку и перенесла их вместе с утварью к новой жизни в «коммунию-колхозию».

А островная жизнь в поэме – это либо Соловецкие острова, куда вывозят людей с достатком («– Их не били, не вязали, / Не пытали пытками, / Их везли, везли возами / С детьми и пожитками»²⁵). Либо это деревня «Острова», где живут не принявшие «колхозии» бедняки, якобы индивидуальные собственники – «индусы» (пародийный вариант утопий хождения в Индию). У Распутина решение этой темы двояко – здесь и те, кто налегке поддался уговорам на блага поселков городского типа и покинул обжитое родное обиталище. И другое, – лубочный сюжет *советской* сказки, «утопии в утопии», откликнувшейся и давшей народную оценку коллизии вселенского потопа из «Мистерии-Буфф» Маяковского, теряет свою легковесность, едва встречается с жертвенным решением распутинских островитян, усмешливо именующих себя «коммунией» («Лежала бы

¹⁹ Рубцов Н.М. Стихотворения (1953–1971). – М., 1977. С. 119.

²⁰ Там же. С. 85.

²¹ Там же. С. 230.

²² Тайна твоей фамилии / статья «Печорин» // Электр. адрес: <http://spletnichaet.narod.ru/family/p.html>. При этом в статье уточняется, что, например, в Тюменской области есть деревни Пинигино, а также Пиньгино, где эту фамилию носит буквально каждый второй.

²³ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка / статья по слову «Пинюгать». – М., 1956. Т. 3. С. 111.

²⁴ В рабочих тетрадях 1965-го года Твардовский *похвалит* себя за то, что создал неповторимый характер чудака, над которым посмеялись и простили, но в кого он сумел вложить непресекаемую идею народного правдоискательства.

²⁵ Твардовский А.Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. – М., 1976. С. 233.

тут у нас ишо Настасья – от и коммуна, никого боле не надо» [145]), – ни за что Матеру не покидать!..

Такие антропонимические коды, которые на глубине смысла ведут к фамильно-именному тождеству героев, открывают очень многое и в самом произведении и в его предтекстовом шлейфе. И соответственно дают нам санкцию на установление полноты традиции, где оба автора последовательно и взаимовосполняяще *кажут* на друг друга, участвуют в обоюдном отражении своего образно-символического думанья о судьбе русской деревни.

Действительно, общего в этих произведениях так много, что один перечень составляющих, что участвуют в этой творческой переключке, занял бы не одну страницу. Это паром, с которого сходит в начале поэмы Твардовского Никита Моргунок и подменный паром-ковчег в «Прощании с Матерой». Можно сказать, что близки сочтенные пары персонажей, структурирующие сюжет – Моргунок и «богомол», Дарья и Богодул, остающиеся в финале на трагическом распутье. Это оседлые цыгане «Муравии...» и вообще цыганское в Матере, Жук с «цыганистым лицом», байка о цыгане с коровой, построившем якобы в поселке «сарайку», восходящее над Матерой кочевое «цыганское солнце».

Это власть безликих людей, затопляющих родимые, овеванные легендами, обжитые и возделанные народным трудом, песенные земли. Это некие нивелированные колхозные Фроловы в «Муравии», творящие колхозный «земли переворот»; Воронцов, Жук и неисчислимые уполномоченные («вполовину намоченные», по едкому замечанию Л. Леонова), «арифметические люди», порубщики «царского лиственного», мужики-разорители кладбища с «сам-аспид-станции» в «Прощании с Матерой» (чего здесь стОит один спор о «лице»: «Товарищ Жук – лицо официальное. – А ежели он лицо, пушай ответит народу» [29]). К слову, разорители здесь именуются «медведями». Да и как приписать им человеческий облик, «не размедведить», не назвать «аспидами», если рапорты от действительных «лиц» с «горячих точек» затопления – в реальности – звучали поистине сатанински: «Областная межведомственная комиссия по обеспечению готовности первой очереди затопления, <...> Братского района, <...> констатировала, что “НЕ ОБРАБОТАНЫ КЛАДБИЩА И СКОТОМОГИЛЬНИКИ”»²⁶. Тут уж действительно, по-твардовски: «не прибавить, не убавить»...

Обращаясь к опыту «Муравии», Распутин дополнительно привязывал свою «обетную землю» Матеру ко всему ряду утопических и сказочных земель: Беловодья, стороны Опонь-

ской, Буян-острова, взлелеянных крестьянскими переселенцами хождений в Индию. И этим самым автор «Матеры...» сохранял и «твардовский» принцип в воссоздании утопии при полном разрушении устоев крестьянского бытия новой властью: «ищите в том, что ищите», или: «взыскуете от того, где надо искать». Надо, видимо, здесь учитывать и предшествовавшие «Муравии» тонко-идеальные картины «Сельской хроники», всю, по Распутину, «душетканную работу» народного единства, соборного образа МИРА. Недаром имя пропавшего без вести мужа Дарьи Пинигиной предстает в семантике мира – Мирон, МИР-ОН.

Отсюда так важен в обоих произведениях, как пассеистических утопиях, образ травы – символа братства и единения. В «Муравии» это дано и в сквозной символике («В саду мята не примята / Да не подкошена трава»²⁷; «Как с юга к северу трава / В кипучий срок весны»²⁸), и представлено самим названием поэмы, по определению²⁹. В «Матере...», по звукописи переключившейся с Муравией, это трава, постоянно упоминающаяся и участвующая во всем, проникающаяся ароматами, дыханьем блаженного лета, удушьем пожаров, влагой туманов и дождей, всей атмосферой сказочного и пока еще реального острова, настилаемая Дарьей на пол в избе перед сожжением, словом, впитывающая и отдающая запахи, весь дух единой и многообразной жизни острова, чтобы полечь жертвенным сеном под последние песни в последнем, напрасном, мирном покосе.

Распутин в статье «Шлемоносцы» восхищается родственной Матере сценой покоса в «Усвятских шлемоносцах» Е. Носова. «Сорванные известием о ней (*войне*) с самой радостной полевой страды – с сенокоса, они доживают, точно дожинают, чтобы уложить в суслоны перед молотьбой, последние сырые денечки среди всего родного, с чем предстоит расстаться»³⁰. Но самой символической картиной *напрасного покоса* оба автора обязаны-таки второй главе из «Дома у дороги» Твардовского, его знаменитому рефрену «Коси, коса, пока роса...», самому целостному образу последнего дня мира перед военной жатвой смерти в его поэме-реквиеме.

Сближает «Муравию...» и «Матеру...» возвращение к прямому смыслу категории «утопия», как к «месту, которого нет». И в поэме, и в повести, как бы сызнова повторяются

²⁷ Там же. С. 300.

²⁸ Там же. С. 252.

²⁹ «Травное» название («трава-мурава») поэмы «Страна Муравия», как это было пояснено Твардовским в заметке для читателей («О стране Муравии»), связано с идеалами сообщенной, сплоченной жизни народа [Твардовский А.Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1.].

³⁰ Распутин В.Г. В поисках берега // Повесть, статьи, выступления, эссе. – Иркутск, 2007. С. 151.

²⁶ Твардовский А.Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Глава «Затопление».

слова Луки из пьесы «На дне» Горького (что также символично в ситуации потопа): о том, что «праведных земель нет». Так «богомол» увещевает Никиту Моргунка, что «Страны Муравской нету, мол. / Как это? / просто так. / Была Муравская страна, / И нету таковой. / Пропала, заросла она / Травой-муравой»³¹. А Павел Пинигин размышляет о том, что после затопления: «Вот и не стало Матеры-деревни, а скоро не станет и острова. Еще можно будет, наверно, нынче же сплавать, покружить, гадая, тут или не тут стояла она... <...> определить место Матеры, пристально» вглядываясь «в темную замершую массу воды – не подается ли оттуда, из сонной глубины, какой знак, не блеснет ли где огонек. Нет, ни знака, ни огонька», не найти, где же «она, христовенькая, стояла, обетовала, куда она залегла...» [182]. И есть в думе писателя о матере – значения и обитания, и обета, и обетования.

Нельзя не упомянуть, что в поэме «За далью – даль», где полностью воспроизведены те же ангарские события, связанные с затоплением (перекрытие порога Падуна), что и в «Матере...», образ «матери-отчизны», «матери-кормилицы» здесь приобретет глобальные очертания, и по-новому окликнет грядущую Матеру дополнительным определением «материка».

В свете всего названного, стоило бы еще раз задуматься об имени главной героини в «Прощании с Матерой», о Дарье? Она едва ли не совпадает во всех определяющих координатах со смоленской «теткой Дарьей», последней посетительницей Сталина, воплощающей совесть и правду народную, в поэме «За далью – даль»? Той, кто в последний час деспота, как уже говорилось, предъявляет ему – всей своей испытательной судьбой народный счет? Недаром ведь ей дано такое предпослание:

И если кто какой деталью
Смущен? Так правде не во вред,
Давайте спросим тетку Дарью –
Всего ценней ее ответ...³²

А вслед этим строкам упоминаются реки – Днепр (река «малой родины» Твардовского) и Ангара, в едином сочетании, что могло послужить для Распутина особым знаком в установлении преемственной связи, стать для него тайной внутрилитературной ссылкой: «Но молвить к слову: на Днепре ли, / На Ангаре ль – в любых местах <...>»³³.

Дарья Пинигина в повести Распутина судьбой своей буквально идентифицирована с героиней поэмы Твардовского, многократно зовется она и «теткой Дарьей». А в финале произведения, во время поисков ее среди тумана и прибывающей воды, Петруха зовет забытую на острове старуху: «**Ма-а-ть! Тётка Дарья-а-а-а!**...» ([193] *выдел. нами – А.Л.*), что в фонетике эха должно, надо полагать, озвучиваться как «**Ма-тё-р-а-а-а**», и, соответственно, говорить нам о нерасторжимости самоотверженной героини с ее родимой, «обетной», уходящей под воду землей. Тайный код распутинско-твардовских подтекстовых связей прочитывается на номенологическом уровне, и на этом срезе открывается глубинное родство «Матеры...» с утопией «Страна Муравия» вкупе со второй утопической поэмой «За далью даль». Так оба автора, утверждая правоту и непререкаемость народного духа, силу его нравственных устоев, незыблемость его чаяний и мечтаний, назвали своих народных правдоискателей именами в синонимическом значении – «победитель».

Известно, как заботился Твардовский о главе «Так это было» с живым свидетельством времен его смоленской «тетки Дарьи», обращался с письмом к Н.С. Хрущеву (4 февраля 1960 г.), называя эту главу «ключевой, решающей»: «Если бы все, в чем нуждается душа человека, можно было бы сказать в докладах и решениях, не было бы необходимости искусства, поэзии. <...> вопрос о так называемом культе личности <...> оставляет еще возможность и даже необходимость какого-то слова, недвусмысленного, искреннего и нелукавого до конца, – слова, которое <...> отринуло бы все недомолвки, умолчания и т.п., которые есть в этом вопросе и составляют некий осадок»³⁴.

Известно и то, что с величественной своей героини, ставшей «трагической жертвой», поправшей смертью смерть в «Прощании с Матерой», начинается и главное в мировоззрении Валентина Распутина – его «жертвенный реализм». В Дарье Пинигиной, в природнении ее имени к родимой земле, в самом исходе ее судьбы, и был воплощен писателем высокий жребий России, «тяжелый опыт жертвенного служения, опыт... (здесь Распутин цитирует слова И. Ильина. – А.Л.) “незримо возрождаться в зримом умирании...”»³⁵.

³¹ Твардовский А.Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. – М., 1976. С. 313.

³² Там же. Т. 3. С. 314.

³³ Там же.

³⁴ Знамя. 1989. № 9. С. 173.

³⁵ Распутин В. Шлемоносцы. Выступление на IX Всемирном Русском Народном Соборе [Распутин В.Г. В поисках берега // Повесть, статьи, выступления, эссе. – Иркутск, 2007. С. 248–249].

ОПАЛЕННЫЕ СТРАНИЦЫ: ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЛИТЕРАТУРУ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

А.М. Сапир

«МЫ ЗНАЕМ, ЧТО НЫНЕ ЛЕЖИТ НА ВЕСАХ...»:

АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ А. АХМАТОВОЙ «МУЖЕСТВО»

«Ветер войны» – назвала А. Ахматова цикл стихов, написанных в 1941 – 1943 годах. Он начат был в блокадном Ленинграде и завершен в эвакуации в Ташкенте. Стихотворение «Мужество» (1942) принадлежит этому циклу. Понимание значения и смысла этого стихотворения невозможно без более объемного контекста, включающего как историю его написания, так и историю его восприятия (в том числе и послевоенного шельмования).

По словам современников, А. Ахматова, как и многие другие, ощутившие на себе террор 30-х гг., в какой-то мере отторгнутые им от людей, в годы войны была счастлива (как это ни покажется странным), потому что ощутила себя в эти страшные дни вместе с народом. Чувство общности со своим народом и ощущение раскрепощенности испытали в эту пору многие писатели. Так, Борис Пастернак делится своими мыслями с В.Д. Авдеевым в письме от 21 октября 1943 г.: «Поездка на фронт имела для меня чрезвычайное значение, и даже не столько мне показала такого, чего бы я не мог ждать или угадать, сколько внутренне меня освободила. Вдруг все оказалось очень близко, естественно и доступно, в большем сходстве с моими привычными мыслями, нежели с общепринятыми изображениями».¹ Исследовательница творчества О. Берггольц Катарина Ходжсон говорит об аналогичном парадоксе: трагедия Великой Отечественной войны и особенно блокада Ленинграда дали «новый импульс» поэзии Берггольц, позволили выразить трагический опыт не только военного времени, но и Большого Террора.²

Сказанное в полной мере относится к мироощущению А. Ахматовой.

Трагическая муза А. Ахматовой в годы Великой Отечественной войны обрела легитимный голос, и голос этот был услышан и стал

необходим. Думается, что существует прямая, хоть и не явная, связь между ощущением, которым проникнут «Реквием» (всем памятен слова: «Я была тогда с моим народом, там, где мой народ, к несчастью, был»), и чувством общности с народом, которое выходит на первый план в «Ветре войны». Связь эта проявляется многообразно: в жизненной позиции и поведении поэтессы, неразрывно связанных с жизнью народа, во всех собственно поэтических аспектах цикла.

1.

В годы войны Ахматова была действительно там, «где был ее народ», и делала то, что тысячи ее современников, – то, что необходимо было делать в это время. Так, когда с 4 сентября 1941 г. начались систематические артиллерийские обстрелы Ленинграда и с 8 сентября – массированные налеты авиации, мы видим Ахматову «с лопатой в руках, участвующую в спасении статуй Летнего сада, зарываемых в землю»³ («Ноченька! / В звездном покрывале, / В траурных маках, с бессонной совой ... / Доченька! / Как мы тебя укрывали / Свежей садовой землей»); «с противоголозом и сумкой через плечо, дежурившую во время ночных налетов у больших ворот Фонтанного Дома»⁴.

В начале сентября пришло распоряжение из Москвы об организации радиопередач из блокадного города. Выступать публично было актом мужества: немцы брали на заметку всех выступавших, намереваясь отомстить, два человека, которые должны были выступать на радио перед Ахматовой (известный ученый и известный театральный режиссер) отказались от участия в программе. К тому же во время записи, как вспоминает Ольга Берггольц, производившая ее, был сильнейший артиллерийский обстрел. Первая передача состоялась 6 сентября, А. Ахматова выступила в конце месяца. Павел Лукницкий, один из биографов по-

¹ Пастернак Е. Материалы для биографии Б. Пастернака. – М., 1989. С. 565.

² См.: Hodgson Katharine. Voicing the Soviet Experience: The Poetry of Ol'ga Berggol'ts. – Oxford, New York, 2003.

Ася Михайловна Сапир — заслуженный учитель Российской Федерации (США, г. Омаха).

³ Королева Н.В. Анна Ахматова. Жизнь поэта // Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1999. Т. 2. Кн. 1. С. 259.

⁴ Там же.

этессы, посетивший ее в дни перед выступлением, записывает в дневнике: «Она лежала – болеет. (...) Настроение у нее очень хорошее, с видимым удовольствием сказала, что приглашена выступать по радио. Она – патриотка, и сознание, что сейчас она душой вместе со всеми, очень ободряет ее»⁵. О. Берггольц вспоминает: «Через несколько часов после записи понесся над вечерним, (...) на минуту стихшим Ленинградом глубокий, трагический и гордый голос “музы плача”. Но она писала и выступала в те дни (...) как истинная и отважная дочь России и Ленинграда»⁶.

Все, что писалось и говорилось А. Ахматовой в это время и было публичным, пронизано единым чувством и единой мыслью, и поэтому может быть сравнимо между собой. Так, сравнимы текст выступления на радио и стихотворение «Мужество». Вот текст выступления:

Мои дорогие согражданки, матери, жены и сестры Ленинграда. Вот уже больше месяца, как враг грозит нашему городу пленом, наносит ему тяжелые раны. Городу Петра, городу Ленина, городу Пушкина, Достоевского и Блока, городу великой культуры и труда враг грозит смертью и позором. Я, как и все ленинградцы, замираю при одной мысли о том, что наш город, мой город может быть растоптан. Вся жизнь моя связана с Ленинградом – в Ленинграде я стала поэтом, Ленинград стал для моих стихов их дыханием ... Я, как и все вы сейчас, живу одной неколебимой верой в то, что Ленинград никогда не будет фашистским. Эта вера крепнет во мне, когда я вижу ленинградских женщин, которые просто и мужественно защищают Ленинград и поддерживают его обычную, человеческую жизнь. Наши потомки отдадут должное каждой матери эпохи Отечественной войны, но с особой силой их взоры прикует ленинградская дружинница, оказывающая помощь раненым среди еще ... горящих обломков здания ... Нет, город, взрастивший таких женщин, не может быть побежден. Мы, ленинградцы, переживаем тяжелые дни, но мы знаем, что вместе с нами – вся наша земля, все ее люди. Мы чувствуем их тревогу за нас, их любовь и помощь. Мы благодарны им, и мы обещаем, что будем все время стойки и мужественны...⁷

Обратим внимание на лаконизм выступления и отсутствие внешней патетики. Внутренний жар обращения достигается сутью сказанного, столь близкого каждому, кто слушал его, проникновенной, искренней интонацией. В то же время речь не обыденна, она образна и приподнята (обилие высокой лексики: «враг грозит пленом, наносит ... тяжелые раны», «грозит

смертью и позором», «непоколебимая вера», «город, взрастивший таких женщин»).

Выступление посвящено мужеству ленинградцев. Говоря о женщинах своего города, она говорила и о себе, не только не отделяя себя от них, но подчеркивая свое кровное родство с ними. Не случайно в начале выступления поэтесса ставит знак равенства между «наш» и «мой», а в конце звучит «мы». Не случайно поэтесса заканчивает свое выступление обещанием, по сути, клятвой «быть стойкими и мужественными».

Принципиальным моментом радиообращения является то, что Ахматова называет Ленинград «городом великой культуры и труда» и называет великие имена, «осенившие» его историю: это Петр, Ленин, Пушкин, Достоевский, Блок. С точки зрения поэтессы, названные ею поэты и писатели были такими же преобразователями, реформаторами, как Петр и Ленин (нет смысла, с позиций современности, опсировать имя Ленина). Надо ли говорить о нетривиальности «набора» имен для современников Ахматовой? Уже в этой речи, таким образом, подчеркнута преемственность между прошлым и настоящим – речь идет об укорененных в веках традициях русской культуры, наследниками и защитниками которых являются современные ленинградцы. Мужество их питается глубинными и неиссякаемыми источниками. А именно? Политической традицией революций – Петр и Ленин, и традицией культурной инновации – в том числе и модернистской (Блок). При этом Ленин – явно дань официальной риторике, и значение этого жеста снижено тем, что Ленин «зажат» между куда более значимыми фигурами – Петром и Пушкиным (обыкновенно упоминание о Ленине и спекуляции о «родине революции» шли отдельно от апелляций к «старорежимным авторитетам»).

Разговор о творческой деятельности Ахматовой во время Отечественной войны будет неполным, если не сказать о ее выступлениях перед ранеными в госпиталях, перед бойцами, отправляющимися на передовую, на благотворительных вечерах в пользу эвакуированных детей. Привычное для нее затворничество было нарушено – она не только принимала деятельное участие в шефской работе (так это тогда называлось), но и получала удовлетворение от сделанного. Так, Лидия Чуковская записала в своем дневнике от 17 января 1942 г.: «Я расспрашивала, как ее принимали в госпитале, куда она «по наряду» ездила читать вчера.

– Сестра объявила: поэтесса Ахматова (...) Бойцы слушали очень дисциплинированно –

⁵ Лукницкий П. Сквозь всю блокаду. – Л., 1964. С. 42.

⁶ Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Часть III. 1935 – 1945. М., 2001. С. 59.

⁷ Королева Н.В. Анна Ахматова. Жизнь поэта. С. 260-261.

хлопали... (...) В книге отзывов записано, что я понравилась больше всех».⁸

Современники запомнили поэтессу во время посещения безнадежно раненного, к которому медперсонал «боялся подходить, чтобы не задеть своим сочувствием». Ахматова не только подошла к нему, но и стала читать стихи о любви, которые вызвали недоумение у медперсонала: «Зачем читать такие стихи полуживым людям?» Наградой ей стала улыбка «несчастливого юноши».⁹ И еще была награда, и снова в палате тяжелораненных: сержант, «весь в белом, руки на растяжках, как серафим», называет ее «сестрой», которая «песни рассказывала», – «нездешняя». Ахматова говорила, что «ничего лучше никогда не слыхала» о себе.¹⁰

Многие из тех, кто слышал и видел выступления Ахматовой с чтением своих стихов, говорят о манере чтения, о внешнем облике поэтессы. Их поражает ее «величавость» и «строгость», достоинство, с которым она держалась перед слушателями. Они почувствовали те самые сдержанные силу и страсть, которые ощущаются в каждом стихотворении цикла «Ветер войны». И вместе с тем Лидия Чуковская, пристально и любовно наблюдая за Ахматовой, рисуя ее портрет, передает удивительные детали: «Когда Анна Андреевна глядит на этих детей и женщин [беженков], ее лицо становится чем-то похожим на их лица. *Крестьянка, беженка*».¹¹ (Выделено мной – А.С.) Характерно при этом, что Чуковская описывает момент, когда Ахматова смотрит на выселенных немцев Поволжья – в равной степени жертв войны и жертв советского режима. Думается, именно это тождество принципиально важно для понимания стихотворения «Мужество».

Каково же место стихотворения «Мужество» в цикле «Ветер войны» и в чем особенности цикла в целом?

Появление цикла Ахматовой было встречено как свидетельство поворота «камерного поэта» к гражданской, а вернее, к «патриотической» лирике. Об этом несомненно говорят и косвенные свидетельства: «телефонограмма из “Правды” по поводу “Мужества”». Просят еще»¹²; разнообразные блага, из которых Ахматова оставила лишь саксаул для топки комнаты; начавшееся паломничество к «обласканной» властью поэтессе; и прямые свидетельства. Э. Бабаев, тесно общавшийся с поэтессой во время ее пребывания в эвакуации в Ташкенте и

написавший затем книгу «На улице Жуковской...», вспоминает об «еще одном выступлении – торжественном, официальном, парадном»: «Помню зал Военной академии имени Фрунзе. Запах натертого пола и новых гимнастеров, яркий свет. Ахматова читает стихи. (...) И благоговейная тишина сразу ее окружила при первых словах: «Мы знаем, что ныне лежит на весах...». Такова емкость ахматовского слова. Передо мной встают лица офицеров, вначале официальные, а потом как бы согретые душевным теплом. Гул одобрения, гром аплодисментов»¹³.

Однако и в годы войны внимательные слушатели и читатели уловили, что патриотизм Ахматовой не имеет ничего общего с официозом. Так, польский художник Юзеф Чапский писал: «В строках, которые Ахматова читала странным, певучим голосом, как когда-то Игорь Северянин, не было ничего ни от оптимистической пропаганды, ни от хвалы Советами советским героям, восплаемым Толстым [имеется в виду советский писатель Алексей Толстой]».¹⁴ Показательно в этом наблюдении, что, с одной стороны, ахматовский голос соотнесен с голосом «звезды» серебряного века и эмигранта – Игоря Северянина, с другой – противопоставлен Алексею Толстому, бывшему эмигранту, соединившему в своих выступлениях хвалу советскому режиму с апелляцией к национальным (и националистическим) ценностям и послужившему оформлению поворота советской культурной политики от интернационализма к национализму и шовинизму.

Стихи А. Ахматовой военных лет были услышаны русской эмиграцией, так же сумевшей ощутить подлинный патриотизм поэтессы. Вот слова С.С. Оболенского из его «Письма в редакцию», напечатанного в «Народной правде» (Париж, 1949 г.): «То «великое русское слово», на защиту которого звала тогда в своих патриотических стихах А. Ахматова, не было пустозвонным и лживым официальным штампом, а было только таким, каким оно всегда понималось всей настоящей русской традицией – и «правыми» славянофилами, и «левой» общественностью: одним творческим выражением народного духа»¹⁵.

Оболенскому вторит С. Дубнова, для которой поведение и творчество А. Ахматовой самого трудного периода Отечественной войны есть патриотическое служение Родине: «...Она

⁸ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 1. – М., 1997. С. 378.

⁹ Королева Н.В. Анна Ахматова. Жизнь поэта. С. 266-267.

¹⁰ Там же. С. 268.

¹¹ Чуковская Л. Цит. изд. С. 239.

¹² Там же. С. 417.

¹³ Королева Н.В. Анна Ахматова. Жизнь поэта. С. 269.

¹⁴ Там же. С. 272.

¹⁵ Тименчик Р.Д. Анна Ахматова в 60-е годы. – Подольск, С. 300.

и теперь со спокойной решимостью приняла долю тягот, ставших уделом любимого города:

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова.

В судьбоносные дни затворнице, которая всю свою жизнь “только пела и ждала”, стали близки

Незатейливые парнишки,
Внуки, братики, сыновья,

оборонявшие русскую речь: великое русское слово».¹⁶

Стихотворение «Мужество», как говорилось выше, было напечатано в газете «Правда» (сегодня это ставится в вину поэтессе). Сам факт публикации А. Ахматовой в партийной печати говорит лишь о том, что на этом историческом этапе власть нуждалась в авторитете поэтессы, вставшей на защиту своей Родины, народа и языка, когда вражеское нашествие грозило уничтожить их. Власть, придерживаясь осознания, что «литература, все более проникавшая духом преемственности между различными поколениями и эпохами, идеей живой творческой связи настоящего с героическими, духовными и культурными традициями прошлого»¹⁷ – такая литература принесет несомненную пользу в борьбе против смертельного врага. На этом этапе поэзия Ахматовой и ее авторитет были нужны. Власть, для которой «советскость» была главной составляющей понятия патриотизма, старалась не акцентировать внимания на расхождениях во взглядах: ведь для Ахматовой, которая, по словам Анатолия Наймана, представляла время «неделимым на распадающиеся пласты, не разламывающимся на эпохи», Родина – это ее тождество самой себе во все времена, тождество, сохраняемое языком.

Расхождения между официальным патриотизмом и «ахматовским» стали подчеркиваться после постановления ЦК партии о журналах «Звезда» и «Ленинград». Постановление позволило некоторым критикам вслух сказать то, что они старались не замечать при публикации стихотворения в «Правде». «Направлением главного удара критики» стало, конечно же, понимание поэтессой патриотизма, отличающееся от официального. Так, В.В. Сергиевский в статье с выразительным названием «Об антинародной поэзии» («Культура и жизнь». 1946.

30 авг.) пишет: «Ахматова не разглядела в советских людях того нового, что внесено в их сознание социалистическим общественным строем и советским государством». Поэтому, считает он, поэтесса не сумела верно показать «советскую действительность военных лет»¹⁸. Критик Т. Трифонова в статье с не менее выразительным названием «Поэзия, вредная и чуждая народу» («Ленинградская правда». 14 сент.) идет еще дальше в своих обвинениях: «Судя по ее творчеству, судьбы народа и России никогда не волновали Ахматову, и общественные события находили косвенное отражение в ее стихах лишь постольку, поскольку они непосредственно влияли на ее личную судьбу. Даже несколько стихотворений, посвященных Отечественной войне и блокаде Ленинграда, не подняли Ахматову над прежним ее обликом. (...) Даже в стихотворении «Мужество» (1942 г.) Ахматова остается аполитичной и говорит лишь о сохранении «великого русского слова». Наконец, критик В. Панков в полемической статье «Главный герой» (журнал «Знамя». 1958. № 5. С. 184-187), решительно возражая писателю С. Спасскому, «который чрезвычайно преувеличил смысл стихотворения» («Мужество»), дает бой и Спасскому, и подвергшимся остракизму журналам, и поэтессе:

В противоречии с духом времени некоторые журналы, особенно «Звезда» и «Ленинград», стали выдвигать на первый план стихи А. Ахматовой (...) Иногда дело доходило до того, что стихи Ахматовой осыпались такими преувеличенными похвалами, каких поэтесса не удостоивалась даже в кругу своих дореволюционных друзей и почитателей, близких ей по духу. Некоторые современные хвалители утрачивали чувство реального соотношения стихов А. Ахматовой с многоголосой и боевой советской поэзией.

Так, в 1942 году было опубликовано стихотворение А. Ахматовой «Мужество» ... В годы войны это стихотворение действительно обратило на себя внимание своим патриотическим пафосом, хотя благородная его идея была несколько сужена, решена односторонне. Ведь борьба шла не просто за русскую речь. Борьба *советской* (выделено Панковым) родины с фашизмом имела не только патриотическое, но и интернациональное значение. Если бы это было правильно объяснено, все встало бы на свои места. Однако С. Спасский (...) чрезвычайно преувеличил смысл стихотворения. Он объявил, что это – «слова присяги, данной всей русской литературой». Но в том-то и дело, что это стихотворение не в состоянии было сыграть роль *присяги* (выделено Панковым) всей русской *советской* (выделено Панковым) литературы...¹⁹

¹⁶ Тименчик Р.Д. Анна Ахматова в 60-е годы. – Подольск, С. 300.

¹⁷ Бочаров А.Г. Правда войны и художественная правда // Война и литература. 1941–1945. Екатеринбург, 2000. С.24.

¹⁸ Тименчик Р.Д. Анна Ахматова в 60-е годы. С. 335.

¹⁹ Там же. С. 349.

2.

Три взаимосвязанных мотива проходят через весь цикл, сходясь, как в кульминации, в стихотворении «Мужество». Каждый из мотивов воплощается в ряде образов, иногда более, иногда менее развернутых, в ряде ассоциаций, отсылки к собственным стихам или стихам других поэтов, отсылки к Библии, к устойчивому пласту культуры.

Первый – это те жизненные ценности, с которыми человек не расстается до смерти, а умерев, передает следующим поколениям. Говоря словами самой поэтессы:

И осталось из всего земного:
Только хлеб насущный твой,
Человека ласковое слово,
Чистый колос полевой.²⁰

(Символично, что эти строчки имеют пометку: «Вагон. Эвакуация».)

Несомненно, что среди «атомов» жизни находятся и завоевания культуры, и нравственные ценности.

Второй – это мотив детства, часто ассоциирующийся в сознании лирической героини с тем, что нуждается в защите. Этот мотив реализуется также во множественных образах опасности, угрозы, нашествия – того, что и кто «равнодушно гибель нес ребенку моему» («Первый дальнотойный»). Иногда перед нами целостный образ («птицы смерти»), а иногда – детали, черточки, даже звуки (звук дальнотойного снаряда), которые складываются в целостный образ опасности, смерти.

Образ ребенка в цикле многозначен, и каждое из значений очень важно для понимания цикла. Прежде всего ребенок – это то, что беззащитно и нуждается в защите. Это, конечно, дети блокадного Ленинграда. Материнское чувство Ахматовой подсказало ей самые пронзительные строки: «Питерские сироты. / Детоньки мои!» («Щели в саду вырыты ...») Это, в первую очередь, о реальных детях. Например, о мальчиках-соседях по ленинградской квартире. Их, убитых голодом или бомбежкой, она называет «страшными детьми», «которых не будет, / которым не будет двадцать лет» («Памяти Вали»). Безошибочен здесь и прием – с мертвыми поэтесса говорит, как с живыми, потому что «все, кого ты вправду любила, / Живыми останутся для тебя» («Памяти Вали»): «Принеси же мне горсточку чистой, / нашей невесткой студеной воды, / И с головки твоей золотистой / Я кровавые смою следы» («Постучи

кулачком – я открою...»). Их голоса в ее памяти и на слуху: «Сквозь бомбежку слышится детский голосок» («Щели в саду вырыты ...»), доносятся с морского дна: «... На влажном балтийском дне / Сыновья его стонут во сне» («Птицы смерти»). Она мучается их гибелью, как будто их смерть – на ее совести.

Образ ребенка присутствует едва ли не в каждом стихотворении цикла. Не в последнюю очередь это вызвано обстоятельствами личной жизни А. Ахматовой: ее собственный сын находится в заключении, и о его судьбе она узнавала редко и нерегулярно, а получив весточку, почти теряла сознание, по свидетельству Ф. Раневской. На месте убитых, заживо погребенных она, несомненно, видела своего сына, что делало ее стихи при всей внешней простоте пронзительными и словно кровоточащими. В этом контексте нетрудно увидеть в «Ветре войны» прямое продолжение тем «Реквиема»: только теперь страдание матери, мучающейся неизвестностью о судьбе собственного ребенка, приобрело «легитимное» оформление. Вместе с тем, сегодняшний читатель не может – и не должен! – игнорировать двойное значение этих стихов. Есть стихи, в которых боль за арестованного сына прочитывается однозначно: «Не знатной путешественницей в кресле / Я выслушала каторжные песни...» («Какая есть. Желаю вам другую...»). Есть и такие, где переживание связано с другим событием или персонажем, но образ сына незримо присутствует: так может быть прочитано стихотворение «Памяти Вали»: «И все, кого сердце мое не забудет, / Но кого нигде почему-то нет...». Образ сына несомненно ассоциировался в ее сознании со всеми теми, в кого ударил слепой дальнотойный, что «равнодушно гибель нес ребенку моему» («Первый дальнотойный в Ленинграде»). Сила ее трагического воображения была такова, что самые близкие ей люди, о которых долго не было вестей, представлялись ей погибшими.

Среди образов тех, кто нуждается в защите, образ любимого города и его символов. Поэтесса «одушевляет» их: блокадный Ленинград «дышит, / Он живой еще, он все слышит...». К знаменитой статуе Летнего сада – «Нох» – она обращается с проникновенным «Доченька!», вспоминая, как ее «укрывали / свежей садовой землей», спасая от бомб.

Третий мотив – противостояния разрушению и смерти. Прежде всего он связан с образами «мальчишек», «сорванцов», «солдатиков», как их называет А. Ахматова. Стихи, где действуют эти персонажи, подверглись остракизму со стороны официальной критики (чаще всего внутренних рецензентов). При жизни поэтессы

²⁰ Ахматова А.А. Чит. изд. С. 14.

или не печатались, или были напечатаны много позже времени написания. И это не случайно. Риторика этих стихов не совпадала с риторикой официальной пропаганды и поэзии, противоречила ей. Так, два внутренних рецензента, не сговариваясь, упрекали поэтессу в том, что она не знает «современной войны», не знает «победителей». Оба критика увидели в обращении к солдатам – «незатейливые парнишки Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки» – не ласковость, а «недопустимую пренебрежительность»²¹. Для Ахматовой же подобное обращение означало особую проникновенность и особое сочувствие. И понять это обращение должно, сопоставив с другими строками стихотворения «Победители»: «Вот о вас и напишут книжки: / Жизнь свою за други своя». Победители, по Ахматовой, – это они, «незатейливые парнишки», это о них будут говорить высокими библейскими словами: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих». Понимание высоты, неординарности подвига подсказывало поэтессе желание по контрасту подчеркнуть обыкновенность и ординарность совершивших подвиг. Что не только не умаляет любви к ним Ахматовой, но, напротив, подчеркивает ее. Для Ахматовой – поэта всегда важно было жизненное впечатление, толчок извне для написания стихотворения. Э. Бабаев считает, что таким толчком в данном случае было очень личное отношение к «внукам, братикам, сыновьям» – к солдатам, лица которых мелькали за окнами его бывшей школы в Ташкенте, ставшей в годы Отечественной войны госпиталем. В нем часто выступала поэтесса и, проходя мимо, всегда останавливалась и с особым чувством всматривалась в эти лица.²²

3.

Охарактеризовав в целом цикл «Ветер войны», рассмотрим подробнее стихотворение «Мужество». Вот его текст (слова выделены Ахматовой):

Мы знаем, **что** ныне лежит на весах
И **что** совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, –
Но мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

23 февраля 1942 г., Ташкент

Об истории написания стихотворения нам известно из «Записок» Л. Чуковской. Оно было написано по просьбе газеты «Правда» в январе 1942 г. 24 февраля А. Ахматова читала Л. Чуковской набросок, который слушательница назвала для себя «набросок о русском слове». 3 марта поэтесса признавалась, что «еще не приготовила для “Правды” то, о чем [её] просили». Но 8 марта стихотворение было опубликовано в «Правде». Его публикации содействовала Ф. Вигдорова, бывшая в ту пору корреспондентом газеты в Ташкенте.

Все три мотива цикла, о которых говорилось выше, слиты в нем, хотя первый мотив – защита основ жизни, ради которых идет страшная война, – преобладает, подчиняя два других. Сошлюсь на мнение Н.Л. Лейдермана. Приведя текст стихотворения, он подытоживает: «Как видим, для Ахматовой не было сомнений в том, насколько катастрофичной для самого существования России оказалась эта война. И отстоять она призывает именно духовную культуру России, главным носителем и символом которой выступает “русская речь”, “великое русское слово”». Этот мотив Лейдерман называет той «новой тенденцией, которая стала характерна для поэзии военных лет. Эта тенденция проявилась в ориентации так называемой *одиссейской лирики* на традиции русской истории и легендарной старины, на нетленные ценности отечественной культуры».²³

Стихотворение написано в труднейшее для всего народа и для самой Ахматовой время: враг вклинился на 850 – 1200 км в глубь России, окружен Сталинград, немцы на подступах Москвы, Ленинград в блокаде, тысячи разрушенных и сданных городов и сел, десятки тысяч убитых и миллионы беженцев. Об угрозе, нависшей над родиной, в стихотворении сказано предельно скупой и емкой:

Мы знаем, **что** ныне лежит на весах
И **что** совершается ныне.

Уже говорилось о лаконизме стихов и выступлений Ахматовой в этот период. Но в стихотворении «Мужество» поэтессой достигнут даже для нее особый лаконизм, отчего на каждое слово стихотворения приходится огромная смысловая нагрузка. Раскрыть смысл и содержание выделенных самой поэтессой местоимений – значит понять все стихотворение. Важно также подчеркнуть, что первая же строка вводит нас в мир высокой трагедии. Она подчеркнута не только суровым, скупым «что», но и

²¹ Ахматова А.А. Цит. изд. С. 460-461.

²² Королева Н.В. Анна Ахматова. Жизнь поэта. С. 265-266.

²³ Лейдерман Н.Л. От мифов о войне к правде о человеке // Война и литература. 1941-1945. С. 8.

образом *весов*, появившимся в самом начале стихотворения.

Образ весов столь же многозначен, сколь и древен. Он принадлежит нескольким религиям, откуда поэтесса равно черпала образы и символы. Поэтому мы находим в стихотворении следы многих смыслов. Так, согласно христианской религии, образ весов соответствовал понятию справедливости. Таково же значение образа весов в древнеримской (Фемида) и в ветхозаветной символике, в книге пророка Даниила («Ты взвешен на весах» – пророчество о катастрофе). Можно истолковать этот символ, исходя из египетской Книги мертвых (Ахматова, как и другие поэты Серебряного века, пережила увлечение египетским искусством): только *чистое сердце* будет спасено (этот эпитет появится в конце стихотворения), а не поглощено зверем.

Вместе с тем образ Весов – это также образ Истории, он поддержан и упрочен другим – образом *часов*, появляющимся чуть позже («**Час** мужества пробил на наших **часах**...»). Почему поэтесса, столь скупая на использование изобразительных средств, прибегает здесь к удвоению, почти тавтологическому? К тому же, то, что слова «весах» и «часах» рифмуются и повторены через строку, усиливает их смысловую нагрузку и еще больше сближает их. Возможно, Ахматова таким образом обозначает момент выхода из сиюминутного, временного в измерение вечности – в «Навеки», завершающее стихотворение?

Слова «весах» и «часах» – необходимые штрихи в экспозиции стихотворения. Ими задается масштаб события (того, что лежит на весах и совершается ныне) – масштаб всемирно-исторический, в философском, а не в пропагандистском смысле. И в то же время это событие – «наше» и сегодняшнее, оно происходит сейчас – «ныне», это переломный момент в истории – момент выхода из официальной истории в то, что М.М. Бахтин назвал «большим временем культуры».

Но сказанным не исчерпывается роль образа весов. Огромна его роль в формировании образа Времени в стихотворении. Слова «лежит на весах» в первом придаточном и «совершается» – во втором являются предикатами этих придаточных и обладают совершенно очевидным экзистенциальным смыслом. И, хотя глаголы «лежит» и «совершается» употреблены в форме настоящего времени и настоящее время подчеркнуто наречием «ныне», но даже в этом сложном предложении конкретное настоящее приобретает значение настоящего постоянного («совершается ныне» – иными сло-

вами – есть или существует на свете). Настоящее время, обозначенное в зачине стихотворения, бесконечно расширяется: оно то уходит в даль прошлого – в этом особую роль играют религиозные символы и смена настоящего времени прошедшим: «Час мужества пробил на наших часах...»), то уводит в даль будущего (будущее время глаголов, использованных для передачи повелительного наклонения), то вовсе уводит в вечность («Навеки»).

Заданному масштабу события соответствует высокий одический стиль, поэтому из синонимического ряда: «сегодня, нынче, теперь, сейчас, ныне» – выбрано «ныне», дважды повторенное, а из другого ряда слов-синонимов: «происходить, случаться, быть, совершаться» – выбрано последнее. В обоих случаях выбрана высокая лексика. Уже в этой части стихотворения возникает интонация клятвы, затем она станет все более настойчивой, все проникновенней – станет господствующей во второй части стихотворения.

В следующих двух строчках стихотворения резко меняется модальность, если первая часть постулировала значимость момента, то вторая приобретает *программатическое* значение. Клятва-обещание превращается здесь в *заклинание*, произносимое поэтом, наделенным не только профетической, но и магической силой:

Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова...

Слово «мужество», кажется, не звучит в этих строчках, на самом деле они являются продолжением и подтверждением клятвы, прозвучавшей в предыдущих строках («И мужество нас не покинет»). На первый взгляд кажется, что процитированные строки вместе с последующими двумя («И мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово») составляют так называемый эллипсис – пропуск в поэтической речи. К такому выводу подталкивает и знак тире, стоящий после первых двух строк. На самом деле, первая часть сложного синтаксического целого (первые две строки) и вторая часть (третья и четвертая строки) связаны по принципу противопоставления. В целом предложение прочитывается следующим образом: мужество снимает страх смерти («Не страшно под пулями мертвыми лечь...»), мужество помогает пережить горечь утраты крова («Не горько остаться без крова...»), но нет такого мужества, которое бы смягчило потерю «русской речи», «великого русского слова». Эта потеря страшнее смерти «под пулями» и горечи «остаться без крова».

И снова приходится говорить о непонимании смысла стихотворения критиками-современниками поэтессы, а именно разбираемых строк. «Мужество», оцененное в момент публикации его в газете «Правда» «как высочайший образец гражданской лирики Ахматовой», после постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» подверглось критике. Внутренний рецензент издательства «Советский писатель» «нашла во второй строфе стихотворения явное противоречие основной мысли о мужестве:

Не страшно...
Не горько...

Не так: “*страшно* лечь под пулями и *горько* остаться без крова”». «Гордое утверждение, что мы *сохраним великое русское слово*» не вытекает из первых двух “непротивленческих” строк. Не правильное было бы “*Хоть страшно и горько*”?»²⁴

Критик не захотела или не смогла понять главного в стихотворении: противопоставление родилось из высочайшего представления о духовных ценностях, воплощенных в родном языке. В этой связи не случайным представляется один-единственный эпитет, употребленный поэтессой в этой части стихотворения: «**Великое** русское слово». По Ахматовой, величие России – в величии ее культуры, в величии ее языка. Аскетическая строгость эпитета вписывается в общий замысел стихотворения – воззвать к мужеству тех, кто защищает Слово (шире: культуру, духовные ценности).

Следя за тем, как поэтесса формирует образ Времени, важнейший для понимания концепции стихотворения, отметим в этой части варьирование форм времени. В двух строчках, начинающихся наречием с отрицанием («не страшно...»), в составном предикате, в его главной части, употреблены глаголы в неопределенной форме («лечь», «остаться»), то есть глаголы, лишенные признака времени. Реально эти глаголы подчеркивают всеобщность, надвременность высказанных мыслей, звучащих, как формулы, годные на все времена.

Одновременно с этим все большую силу набирает энергия заклинанья, чтобы завершиться, согласно традиции русских заговоров и заклинаний, в последней части стихотворения заключающим словом – «Аминь». У Анны Ахматовой слово «Навеки!» замещает слово «Аминь», с единственным на все стихотворение восклицательным знаком²⁵.

В этой части стихотворения обратим внимание на эпитеты, характеризующие Слово и Речь: «*Свободным и чистым* тебя пронесем...». Эпитет «свободный» корреспондируется с последующими словами «от плена спасем» (в первоначальном замысле было: «от срама спасем»), а эпитет «чистый» вызывает в памяти образ Весов, как он трактуется в египетском мифе (спасется чистое сердце). «Чистое», а поэтому «свободное» – так прочитывается смысл эпитетов в контексте стихотворения. Борьба, требующая мужества, – это битва за культуру против варварства. Таким варварством, по Ахматовой, было не только гитлеровское нашествие, но и сталинизм как идеология и политика. В этой своей борьбе Ахматова не одинока, потому что пафос большинства публицистических статей И. Эренбурга и А. Толстого периода Отечественной войны состоял в том, чтобы показать фашистское нашествие как угрозу мировой культуре и цивилизации. Но Ахматова была в явном меньшинстве, сближая варварство фашизма и сталинизма. Кроме того, если Эренбург и Толстой в большинстве статей оттачивались от конкретных случаев уничтожения, разрушения, хищения памятников культуры, то у Ахматовой мы видим предельное абстрагирование от конкретности. Понятие Слова восходит к понятию Логоса («И слово было Бог»). Ее понимание слова восходит к гумилевскому, декларированному в стихотворении с таким же названием: «...Осиянно / Только слово средь земных тревог, / И в Евангелии от Иоанна / Сказано, что слово – это Бог».

В последней части стихотворения перед нами встает образ Времени, каким он создан поэтессой. Так же лаконично, как охарактеризовано то, «что совершается ныне», обозначены все вехи времени: это мировая (даже космополитическая, поскольку не только христианская) культура, неотторжимой частью которой является российская, это события современности, стоящие на развилке между советской историей и «большим временем» культуры, это будущее – «внуки», которым будет передана и завещана культура. Нерасторжимая связь времен и поколений – в общем процессе развития культуры, в борьбе против тех, кто тшится растоптать логос, культуру и культурную память, – вот как можно было бы расшифровать то, «что ныне лежит на весах и что совершается ныне». Современные исследователи говорят о своеобразии образа времени у Ахматовой: так, например, С.В. Бурдина в статье «“Вечные образы культуры” и жанр» говорит о восприятии времени поэтессой

²⁴ Королева Н.В. Анна Ахматова. Жизнь поэта. С. 265-266.

²⁵ Вспомним, что и Гумилев называл Ахматову «колдуньей», а в доме Н. Пунина ей дали прозвище «Акума», «Кассандрой» называет поэтессу Л. Чуковская, подчеркивая, что от этого Ахматовой жить труднее, чем обыкновенным людям.

«как единого временного потока (не расщепленного на настоящее, прошлое и будущее), о формировании чувства единого времени».²⁶

На фоне лаконизма всех поэтических средств в стихотворении бросается в глаза обилие повторов. В первых двух строчках повторяются слова, на которые приходится логическое ударение: ЧТО и НЫНЕ. Кроме того, сама синтаксическая конструкция этих строк – сложноподчиненное предложение с двумя не только однородными придаточными, но и построенными почти по одной схеме (во втором по сравнению с первым есть почти незаметная инверсия) – является параллелизмом, синтаксическим повтором. Повторяется ключевое слово МУЖЕСТВО. Оно входит в субъект речи в первом из этих двух предложений и является им – во втором. Следующие строчки – пятая и шестая – тоже параллельные конструкции: они начинаются наречием с отрицанием (НЕ СТРАШНО, НЕ ГОРЬКО) + инфинитивы «лечь» и «остаться». Наконец, в последних строчках, собственно клятве-заклинании, звучат четыре глагола в одной и той же форме императива: СОХРАНИМ, ПРОНЕСЕМ, ДАДИМ, СПАСЕМ. Эти однородные сказуемые соединены повторяющимся союзом И, отсылая нас к библейскому многосоюзию. Смысл многообразных повторов – усилить градус чувства, выраженного в стихотворении.

В полной гармонии с лирическим переживанием поэтессы стихотворный размер «Мужества» – четырехстопный амфибрахий с усеченной последней стопой в нечетных стихах и трехстопный – в четных. Усечение последней стопы делает звучание более мужественным благодаря мужским окончаниям. Но в течении торжественного амфибрахия есть сбои. Первый – в первой же строке. Во второй стопе Ахматовой использован спондей: рядом оказываются ударные слоги – ЧТО (на него приходится логическое ударение) и НЫНЕ (на слог НЫ падает грамматическое ударение). Спондей придает дополнительную весомость ключевым словам. Второй сбой в стихотворном размере – это укороченная последняя строка стихотворения. В ней лишь одно слово – «Навеки!». Выше говорилось, что оно играет роль своеобразной печати, скрепляющей клятву, что оно – замена заключительного слова клятв и заклинаний «Аминь».

Помимо прочего, оно завершает «строительство» образа Времени: через признание слова и речи высшими, самыми важными и требующими максимальных жертв авторитетами осуществляется переход от «часа» к «навеки». Несоизмерима с этими понятиями «злоба дня» – сталинский режим, советская власть, революция, завоевания социализма.

²⁶ Бурдина С.В. Поэмы Анны Ахматовой: «Вечные образы» культуры и жанр. – Пермь, 2002. С. 33.

О.А. Дашевская

«ЛЕНИНГРАДСКИЙ АПОКАЛИПСИС» ДАНИИЛА АНДРЕЕВА В ЛИТЕРАТУРЕ 1940–1950-Х ГОДОВ

Тема войны занимает ведущее место в зрелых произведениях Даниила Андреева 1950-х годов – «Русские боги», «Железная мистерия», «Роза Мира». Они пишутся «духом войны», как и вся литература второй половины 1940–1950-х годов продиктована памятью о ней. Великая Отечественная война определила перелом в сознании многих художников: изменяется эстетика и поэтика в творчестве Б. Пастернака («Доктор Живаго»), А. Ахматовой («Седьмая книга»), А. Твардовского (поэма «Дом у дороги», тема «жестокости памяти» в поэзии). Мифопоэтическая концепция Андреева оформляется на рубеже 1950-х годов (после ареста в 1947 году и нескольких лет молчания), она изложена в полном объеме в метафилософском трактате «Роза Мира» и отражает послевоенное сознание. Книги Андреева – об угрозе физического истребления человечества, они создаются с целью его спасения от войн, угрожающих онтологии бытия. На первых страницах «Розы Мира» поэт объяснит: «...Я принадлежу к тем, кто смертельно ранен двумя великими бедствиями: мировыми войнами и единоличной тиранией. ...Люди других эпох, вероятно, не поняли бы нас; наша тревога показалась бы им преувеличенной, наше мироощущение болезненным»¹. В свете этих представлений следует понимать концепцию войны в «Ленинградском апокалипсисе».

Поэма «Ленинградский апокалипсис» (1949–1953) входит в поэтический ансамбль «Русские боги» как отдельная глава и в то же время имеет самостоятельное значение, занимая одно из центральных мест в художественно-философской системе поэта. Поэму пронизывают несколько перекрестно развивающихся тем: а) тема народного ополчения; б) метафизической битвы как возмездия России; в) национального «космо-психо-логоса» – целостности национальной жизни в ее общей судьбе; г) рожденья поэта и нового слова о мире.

Андреев разрушает стереотипы литературы 1940–1950-х годов в изображении нацио-

нального мира и общего взгляда на войну. Великая Отечественная война изображена в поэме как величайшая трагедия народа, собранного воедино во имя «горестного дела ратного»: люди разных профессий и возрастов («Курносые мальчишки, парни, / С двужилым нравом старики») согнаны со всех концов страны и брошены в пекло войны. Андреев подчеркивает огромные потери, которые несет Россия в войне, практически ее поражение. Поэма начинается с образов смерти. Армия истощена, она лишена боеприпасов; солдаты унижены и раздавлены. Россия поражена в сердце – Ленинград. Город находится в агонии блокады, в нем парализована жизнь: рвутся от холода трубы, люди умирают с голода, убитых не хоронят. Изображено физическое истребление Ленинграда, находящегося под непрерывным обстрелом. Андреев изображает высшую трагическую точку войны: «В домах мороз; мощь льда рвет трубы; / Паек – сто грамм. На Невском трубы... / О людоедстве знали мы»².

Поэт снимает идею единства народа и его готовности к подвигу; национальный мир противоречив и сложен: в одном строю сражаются «юристы, урки, лесники», царят разные настроения («Мы, злые псы народной псарни»), это «угрюмый шаг русской расы». Лирический повествователь (единственный субъект сознания в поэме) – невольный участник народного ополчения. Он не только не героизирует русских воинов, напротив, подчеркивает значение физиологии человека, мучимого голодом и терпящего разум, движимого инстинктом, а не «духом»: «В нас креп утробный ропот голода. / За этот месяц сколько раз мы / Преодолеть пытались спазмы, / опустошающие мозг!»; «Он заволакивал нам зрение, / Затягивал всю душу студнем; / Он только к пище, только к будням / Спешил направить труд ума...»; «И слепнет дух, дичает разум, / И мутный медленный марш / Жизнь превращает в риск и в лов» [143–144]. Человек превращен в животное, тупеющее от голода, однако он не перестает быть защитником родины, несмотря ни на какие трудности; десант из трех человек пробирается в блокадный Ленинград, выполняя задание («Не командиры, не герои, / Брели мы, злобясь и

¹ Андреев Д. Роза Мира. – М., 1999. С. 7. Андреев уточнит: «...Но ничто не поколеблет меня в убеждении, что самые устрашающие опасности, которые грозят человечеству... – это великая самоубийственная война и абсолютная всемирная тирания».

Ольга Анатольевна Дашевская — доктор философии, доцент кафедры истории русской литературы XX века Томского государственного университета (г. Томск).

² Андреев Д. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1993. Т. 1. С. 145–146. Далее поэма цитируется по этому изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

дрожа»; «И мы не думали про «Завтра» / У фронтового рубежа»).

Отряд, движущийся в город, находится под непрерывным обстрелом; вода скрывает обломки уничтоженной техники («Разбомбленные пароходы, / Расстрелянные поезда, / Прах самолетов, что над трассою / Вести пытались оборону»); в картинах тотальной гибели растянувшиеся цепью люди видят предвестие своей судьбы. Россию ждет разгром и бесславие.

Ленинград является эпицентром трагедии не случайно (это вторая столица России), битва за город не рядовое событие Великой Отечественной войны. Ленинград – знак и символ национальной судьбы, здесь происходит величайшая битва в истории России, веха ее развития. В основе поэмы лежат реальные факты (поэма имеет автобиографический характер), в то же время отсчет событий ведется от эпохи Петра I («Косою сверхгигантов скошенным / Казался лес равнин Петровых, / Где кости пней шестиметровых / Торчали к небу, как стерня, / И чудилась сама пороша нам / Пропахшей отдаленным дымом / Тех битв, что Русь подняли дыбом / И рушат в океан огня» [143]). Это поединок мощных «сверхъестественных» сил, которые угадываются за столкновением России и Германии как двух этносов: в небе «ширяет орел Германии», и «в тучах ржут Петровы кони». Происходящее вокруг Ленинграда в истолковании Андреева – отражение метафизической брани, «осколки» которой обнаруживаются в земном сражении: «...Шквал непримиримых / Друг с другом бьющихся миров»; «Пучина иррационального / Уж бьет в сторожевые камни»; «Здесь лишь свистящие осколки / Небесной битвы камень бьют». Писатель развивает религиозную концепцию войны, которая понимается как насилие и зло; в Библии война – «дело человеческое», она является постоянной реальностью этого мира и выступает отражением «небесных браней»³.

В этой битве поэт усматривает истинный смысл и суть происходящего в середине XX столетия – апокалипсиса, подразумевающего конец и гибель России. Выделим его основные смысловые фрагменты.

1. В концепции Андреева с деятельности Петра I начинается Петербургский период русской истории. Личность царя была освящена свыше, он был призван стать выразителем «гения страны», воли демиурга, который из «рода в род в чреде Романовых / Ваял из плоти поколений» «в е с т н и к а своих велений» [156]. Но деяния Петра оказываются пронизанными

инфернальным началом, которое «деформирует» личность царя; в творце столицы появляется «гром чуждого мира»; в деяниях и творениях императора сливаются великий замысел и «безжалостность» («Гордыня, дерзость, гнев, величие, / И жадность к жизни и мечта»), которые определяют «кровавую колею» новорожденной державы, несущую зерно «бранного триумфа». Петр I предопределил тираническую тенденцию российского государства в его дальнейшем становлении.

2. С другой стороны, Андреев «эксплуатирует» традиционные темы и идеи «Петербургского текста», в частности, идею насилия власти над народом. Петр I осуществил величайшее насилие над русской землей; в его творении заложены глубочайшие противоречия национальной жизни – «тройное противоречие»: с одной стороны, это противоречие между замыслом и его реализацией; с другой – между высоким предназначением Петра и победой демонического в нем; с третьей стороны, – это противоречие между властью (государством) и народом, который обрекается на трагическое существование.

Андреев опирается на «петербургский текст» русской литературы, в которой наиболее напряженно звучит тема растоптанного народа и поруганной человечности, а также эсхатологические пророчества (А. Пушкин, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Блок). Андреев актуализирует идеи начала XX века о демонизме государственной власти. «Прекрасно-страшный» Петербург русской литературы, отраженный в видениях, пророчествах, легендах, сохраняет в «Ленинградском апокалипсисе» Андреева свою фантастичность и инфернальность. «Страшное» в нем – невиданные страдания народа, доведенного до «последней черты». Лирический субъект «читает» «новый апокалипсис» XX века вслед за писателями русской литературы: «Видением апокалиптики / Изжелта-ржавое светило, / Слегка покачиваясь, плыло / На фиолетовый зенит, / А в плоскости его эклиптики / Незримый враг спешил подвесить / Другие – восемь, девять, десять / Пульсирующих цефеид. / Как будто глубь загробных стран живым / На миг свое отверзло небо: / Железно-ржавое от гнева, / Все в ядовитой желтизне...». Или: «Слились в бурлящей вакханалии / Треск пулеметов, голк зениток, / И, разворачивая свиток / Живых писем, зардела даль» [162-163].

Стихию поэмы Пушкина «Медный всадник» (наводнение), сменяет стихия войны. «Океаны» и «шквалы» огня обрушиваются на город, в котором все горит. Метафизическая битва передана в цветовой и звуковой апока-

³ Словарь библейского богословия. – Киев, 2003. С. 163.

липтической символике (лилово-фиолетовые и багровые тона, звуковая какофония, звезда Полярная, письмена). Ср.: «...Порою в отдалении / Фонтаны света, то лиловый, / То едко-желтый, то багровый, / То ядовито-голубой / Вдруг вспыхивали на мгновение, / как отблески на башнях черных / от пламени в незримых горах / Над дикой нашею с у д ъ б о й» [144-145].

3. В мифологии истории Андреева Петербургская «идея» (двойственность образа Петра) простирается в XX век. В новой истории сохраняются закономерные и неизбежные последствия «узла» противоречий, завязанного основателем города. Тираническая традиция в истории России неизживаема, она с неуклонной логикой реализуется в том числе в народной, якобы, власти, которая в еще большей мере выражает «тираническую» тенденцию: обрекает народ на физическое истребление (в одном строю защищают Ленинград «лесники», «рабочие» и «урки»).

В середине XX века «державная» идея становится причиной гибели нации; поругание России осуществляется с двух сторон: «своей властью» (диктатура пролетариата). Действительная трагедия России, которая открывается Андреевым, заключается в том, что она сама виновна в этой «самоубийственной войне», в том, что Ленинград разгромлен, что «свободный цвет народной плоти в бою ложится под палаш». «Град Петра» переименован в «город Ленина», но сущность государства не изменилась; оно так же защищает насилием и кровью свое «народодержавие», им движет та же «гордыня бешеная и слепая», что и Петром I; при этом оно маскируется под народную власть. Андреев открывает антинародную сущность советского государства, война стала наиболее очевидным свидетельством этого. Нева по-прежнему – «Мать ... грезам и химерам», дух Петра I не изживаем, Россия одержима несбыточными идеями:

Столица!.. Ледяной и пламенной,
Туманной, бурной, грозной, шумной,
Ее ковал ковач безумный,
Безжалостный, как острое...

...И, точно лава бьет из кратера,
Она рванулась в путь кровавый,
Новорожденною державой,
Триумфом бранным залита [152].

Ленинградская битва – расплата Петербургу, действительный апокалипсис XX века, откровение о конце России, ее разгроме и уничтожении. Художник показывает бедственное положение народа, на который ложится вся тяжесть испытаний и который становится залож-

ником притязаний и планов государств, брошенный под ноги адской машине уничтожения.

4. В структуре поэмы можно выделить два плана: во-первых, отражено движение десанта в город, во-вторых, представлен воздушный бой – кульминация поэмы. Сквозь хаос, гул и вой сирен лирический повествователь прочитывает «тайные письмена». Трагедия России в том, что ее защищает «темный дух» Петра I. Лирический повествователь обнаруживает исчезновение статуи Медного всадника с площади. В экзистенциальной ситуации, на границе жизни и смерти (прячась в разрушенном здании во время воздушной атаки), повествователь открывает, как «спаяны» в этой войне добро и зло: «десятивековую страну» защищают Петр Первый и «химеры» и «чудовища», они спасают свою державу, кровью созданную, от поражения и сражаются с такими же «химерами» из западных стран. Это «темная» битва, «день гнева». Россия не поддерживается свыше, испытывает неудачи за свою вину, она лишена божественного благословения: «родина-остров отмыкается рукой врага». Не случайно главное событие поэмы – воздушный бой, как реальная бомбардировка Ленинграда «истребителями» и мифологическое событие (в Библии битвы всегда «воздушные брани»), метафизическое сражение с полчищами чудищ: сирены вероломно ухают, ракеты чертят над городом гигантские светящиеся коромысла, «чудовищные звери» вражеских полчищ (самолеты, взрывающиеся бомбы) имеют целью уничтожение «Святой Руси».

Андреев опровергает официальную идею о вероломном нападении немцев на Россию. В «Русских богах» война – разрешение назревших мировых противоречий, она неизбежна; в ее развязывании, безусловно, более виновна Германия, которая исподволь готовится к ней. Так, Андреев в стихах цикла «Из маленькой комнаты», который предшествует поэме, вводит тему нависшей над Россией, но неосознаваемой ею опасности (см.: «Враг за врагом», «Еще, в плену запечатленных колб»). Россия обвиняется в беспечности, она живет в «эйфории» праздников и оваций, не желая вникать в завуалированный смысл продвижения немцев «на Восток»: «Войн, невероятных, как бред, /...В тусклом болоте будничных лет / Выросшие – не ждут» [123]. Андреев обнажает наивность поколения; люди незрелого сознания отмахиваются от предупреждений, живут настоящим (см.: «Другу ли скажешь – нахмурится, вздрогнет»). Тема надвигающейся войны у Андреева появится в лирике конца 1930-х годов; в стихи рубежа 1940-х годов Андреев вве-

дет образ Одина, верхового бога войны у викингов: «В страшный год ...сбирает родина / Плод кровавый с поля битв... / ...Шагом бранным входят дети Одина / В наши села, в наши города»⁴. Тема «детей Одина» указывают и на возможность войны с современными германцами, и символизируют неизбежность и постоянство войн в мировой истории.

Национальная самоидентификация, акцентирование «русскости» – характерная черта литературы периода Великой Отечественной войны и послевоенного десятилетия: пьеса К. Симонова «Русские люди» (1942), рассказ А. Толстого «Русский характер» (1944), роман Л. Леонова «Русский лес» (1953), сонет А. Ахматовой «Родная земля» (1961). В этом же ряду находится книга Д. Андреева «Русские боги» (1955). В творчестве Андреева выражено понимание России как единой духовно-телесной субстанции; есть плоть народа, его душа и дух нации, восходящий к Планетарному Логосу (надстоящему над Планетой Земля). Андреев предваряет в своих произведениях идею национального космо-психо-логоса, введенную Г. Гачевым⁵. В поэме присутствует представление о России как единстве национальной природы, истории и культуры, в их глубинной связи и взаимообусловленности. Так, «голос» природы (пространства страны) гонит русских к завоеванию вольных земель, природа соответствует «размаху» русской души («он наших предков вел к низовью / Размашистых сибирских рек»).

Россия в поэме «Ленинградский апокалипсис» уничтожаема извне и сохраняется свыше природными стихиями. Метель и буран в войну укрывают от врага, мороз «помогал» в Бородинском сражении и сейчас вновь срывает планы немецкого командования: он «встал, морозным дымом кутаясь, / Сильней всех ратей, всех оружий, / Дыша неистовою стужей, / Врагу – погибель, нам – покров... / Нефть замерзала, карты спутались. / Сорвался натиск темных армий...» [147]. Приводя факты истории и современности, поэт доказывает, как «...страстная судьба народа / С безумной музыкой природы / Всечастно переплетена!».

Петербург выступает частью метафизики России, ее «мистического тела», в поэме представлено исторически сложившееся единство

анатомии, физиологии, психологии (души)⁶ «Телесная» поэтика распространяется на избражение страны, природы, города. Ленинград болен смертельным недугом; к нему, как к умирающему «больному отцу» идут прощаться дети – марш по Ладоге и десант в город. Ср.: Ленинград «рассечен фронтом, / Как шрамом свежим по лицу»; «Как раненный навyleт в горло, / Дышать он лишь сквозь трубку мог – / Сквозь трассу Ладоги... В томлении / Хватал он воздух узким входом / И гнал по жаждающим заводам / Свой каждый судорожный вздох» [159, 145]. Природный ландшафт, климат, «почва», водная трасса, жизнедеятельность города представляют Россию как единый «пульсирующий организм».

В картинах блокадного города писателем подчеркнута безнадежность существования человека, его обреченность на смерть без воздаяния и надежд. В антропологии Андреева жизнь дарована Богом и выступает высшей и безусловной ценностью: «...За выбитыми окнами, / За кусковатою фанерой, / Без дров, без пищи, в стуже серой / Чуть теплились едва-едва / И полумертвыми волокнами / Еще влечились жизни, жизни, / Все до конца отдав отчизне и не дождавшись торжества. / Героика ль? Самоотдача ли? / О нет. Насколько проще, суше, / И обиденной гибнут души / В годину русских бед и смут!» [151]. В концепции художника не менее трагично разрушение зданий, так как души людей бессмертны, а зданий – нет.

Выражением духа нации выступает зодчество; храмовая архитектура – воплощение культурного потенциала России. Несмотря на отличие архитектурных сооружений разных городов страны, все они имеют нечто общее, «как отчество» членов рода их соединяет общий замысел («дух» демиурга). Сооружения архитектуры имеют «телесную оболочку» и «душу», представляющую сплав идеи зодчего как их создателя и всех излучений когда-либо живших здесь людей⁷. Трагедия материальной культуры заключается в том, что в отличие от людей, которые имеют «дух – душу – тело», здания не связаны с высшим началом, сотворены человеком и поэтому лишены бессмертия. (Ср.: «И вот теперь покрыты струпьями / Неисцелимого распада, / Огнем разверзшегося ада / До самых крыш опалены, / Они казались – нет,

⁴ Андреев Д. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1993–1996. Т. 3 (1). С. 360.

⁵ Гачев Г. Национальный космо-психо-логос // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 63. Г. Гачев выдвигает идею связи «местной» природы (Космос), особого «строя души» и склада мышления, сложившихся в историческом становлении (Психея), которые находят отражение в культуре (Логос).

⁶ См. исследования о «строении» города: Ванчугов В. Москвософия и Петербургология. Философия города. – М., 1997. С. 22.

⁷ Ср.: «Все излученья человеческих / Сердец, здесь бившихся когда-то, / Их страсть, борьба, мечты, утраты, / Восторг удачи боль обид / Слили в единый сплав для вечности / С идеей зодчего: с фронтоном, / С резьбой чугунной по балконам, / С величием кариатид». (Андреев Д. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 150.)

не трупами – / Их плоть разбита, лик разрушен – / Развоплощаемые души / На нас взирали с вышины») [150].

Согласно представлениям Андреева, победа приведет к новым войнам, так как война – это онтология коммунистического строя; потребность власти над миром и экспансия социалистической идеологии неразрывно связана с урбанизационными процессами. Эти идеи Андреев будет развивать в «Железной мистерии», но и в «Ленинградском Апокалипсисе» «железные» метафоры моделируют сюжет. С их помощью обозначены силы, ведущие войну, орудия смерти и характер происходящего: «свинцовая пурга», «лязг брони», «железно-ржавое от гнева» небо; «железное» – все злое (демоническое) – «железные зрачки» змея, «волны железных магм в аду», «царственная чугунность империи». Ему противопоставит «живое»: люди, гибнущие дворцы, смертельно раненная звезда Полярная. Андрееву важно не только обозначить оппозицию божественного и демонического, но и преобразить последнее, «железные тропы» России (гибельные) могут быть искуплены только смертельно жаждущим духом, лирическим героем, носителем логоцентрической идеи, то есть прозревающим истинный смысл войн и сил, стоящих за ними.

«Ленинградский Апокалипсис» выстроен как классический «петербургский текст». Топоров указывает, что Петербург – центр «зла и преступления, где страдание превысило меру»; Петербург – «царство смерти», но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русско-го человека⁸. «Апокалипсис» в поэме Андреева связан не только с темами наказания и расплаты, но и с мотивом «прозрения» поэта как дарованной награды. К этим смыслам отсылает эпиграф из стихотворения Ф. Тютчева «Цицерон»: Блажен, кто посетил сей мир. / В его минуты роковые: / Его призвали всеблагие, / Как собеседника на пир». Лирический субъект и есть свидетель «роковых» событий, «высоких зрелищ зритель». «Ночь у входа в город гибели» – место, где встречаются «жизнь и смерть»; в условиях, «когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром», открывается «путь к нравственному

спасению»⁹. См. начало поэмы Андреева: «Ночные ветры! Выси черные / Над снежным гробом Ленинграда! / Вы – и с п ы т а н ь е, в вас – н а г р а д а!»; «Дай разуместь, какими безднами / Окружены со всех сторон мы» [142, 164]. Смерть (ранение лирического героя) оборачивается искуплением; здесь «тлеет» прошлое, но и «зреет» будущее. Мифологизирующая инерция «Петербургского текста» порождает новые пророчества; «крайняя» ситуация рождает «откровение» культуры, полагающей в концепции Андреева становление универсума. Лирический субъект – мифопоэт, другой «царь» (в противоположность Петру I и его последователям), которому дано свыше увидеть «Небесный Град»¹⁰, призван в «творческом слове» спасти родную землю. Он продолжает плеяду «творческих гениев» России, прозревавших ранее через катастрофу провиденциальный смысл национальной судьбы.

Теперь... Теперь я знал! Я чувствовал!
Не слухом, не трехмерным зреньем,
Но целокупным предвареньем
И всем составом всей души;

Рок Века сам меня напутствовал,
Годами скорбными готовя,
И вот теперь шептал с любовью:
Взирай. Не бойся. Запиши [173].

Важнейший содержательный пласт поэмы «Ленинградский Апокалипсис» связан с рождением поэта и с поисками нового «слова» о войне, с формированием другой эстетической стратегии, чем официальная риторика. Под ней понимается нормативная культура (социалистический реализм), которая выступает голосом власти; в концепции художника советская литература «вербализует» большевистскую доктрину, но и русская литература XIX века была «огосударствлена» и «советизирована». Советская риторика переносилась на русскую историю и культуру, выстраивались их новые концепции¹¹. Критика советской поэзии как бессодержательной производится в его теоретической статье «Некоторые заметки по стиховедению» (сер. 1950-х годов).

Андреев полемизирует с официальной версией Великой Отечественной войны, выражен-

⁹ Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст» русской литературы». С. 275.

¹⁰ Ср.: «О, не могу ни в тесном разуме, / Ни в чаше чувств земных вместить я, / Что сверх ума и сверх найтца / Ты дал теперь мне, как ц а р ю; / Что не словами, но алмазами / Ты начертал в кровавом небе; / О чем, как о насущном хлебе, / Теперь стихом я говорю». См.: Андреев Д. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 174.

¹¹ См. подробнее: Добренко Е. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. – Мюнхен, 1993. С. 314-315. См., например, стихи С. Маршака: «Бьемся мы здорово, рубим отчаянно, внуки Суворова, дети Чапаева».

⁸ Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст» русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995. С. 260.

ной в литературе: отказывается от поверхностного освещения событий – «дробной правды», «правды муравья»¹², он отвергает «чужие песни», рассказ «о зримом, общем, явном», вступает в диалог с читателем: «Но если ты провидишь в скорости / Блиндаж, стволы «катюш», окопы, / Геройский марш в полях Европы / До Brandenburger Tor – забудь» [148]. Андреев, во-первых, не принимает социального мифа литературы о войне с ее оптимистическим пафосом; во-вторых, поэт углубляется в изображение ее трагических сторон – «другой правды» о войне, которую он усматривает в обстоятельствах, превышающих возможности человека, слабого по природе: защитники России живут настоящим мигом; «не командиры, не герои, / Брели мы, злобясь и дрожа». В-третьих, поэтом утверждается модернистская эстетика. Но и здесь он занимает особое положение (что очевидно при его сопоставлении с поэзией А. Ахматовой и романом Б. Пастернака «Доктор Живаго»).

Андреев возрождает традицию русской духовности, религиозного откровения, наследуемую (в представлении самого Андреева) им от М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Ф. Достоевского, В. Соловьева и др.

Истина обретается в пограничной ситуации, «у фронтового рубежа» как порога жизни и смерти. Творческий процесс раскрывается как акт «смерти и воскресения» (в конце он оказывается в больничной палате, спасенный врачами). Такие представления о рождении поэта сближают концепцию Андреева с выраженной у Пастернака в романе «Доктор Живаго» (1955). В романе Юрий Андреевич Живаго в экзистенциальной ситуации, когда он болен тифом, погружается в смерть и переживает «второе рождение», становясь поэтом. Однако роман Пастернака и поэму Андреева следует и развести: лирический повествователь в поэме Андреева постигает истину ценой добровольных мук («Пусть сквозь утраты, боль, страдания / К Твоим мирам ведет дорога»). «Смертельно жаждущий дух» просит открыть «сверхреальное», фабульно герой как бы вызывает на себя огонь (ранение); именно таким образом постигается метафизическое, он проникает за грань видимого – заглядывает в «разъявшийся Infernum»¹³. В результате рождается поэт-

мистик и мифотворец (потеряв сознание, герой чувствовал «целокупным предварением», «составом всей души», что свыше «текла милость», и он был поднят из праха и спасен). В отличие от героя Пастернака, поэт Андреева – художник апокалиптического мироощущения. Оставаясь в границах модернистской концепции творчества, Андреев «корректирует» ее: становление поэта осуществляется в экстремальной ситуации; сам он выступает частью народного моря и делит общую трагическую судьбу. Вспомним трансформированные строки Тютчева в самой поэме: «...Воистину жалка / Судьба того, кто мир наследовал / В его минуты роковые, / Кого призвали Всеблагие / Как собеседника на пир – / И кто лишь с поваром беседовал / Тайком, в походной кухне роты, / Суля ему за все щедроты / Табак...» [144]. Поэт должен не только указать на бездны бытия, но и раскрыть спасительность света, что им будет закреплено в концепции поэта-вестника. Написанная с этих позиций «новая песня» о Великой Отечественной войне – не «победная» песня, а «поэма бури» и смятения.

Андреев переосмысливает ведущие мотивы и концепты произведений о войне, актуальные для литературного процесса 1940–1950-х годов: мотивы героизма и подвига, победы как свободы¹⁴.

Героизм и подвиг в религиозной концепции войны писателя заключаются не в выдающихся, отчаянных поступках, а в том, что каждый пьет из «полной чаши» страданий в меру своих сил; и те, кто сражается за Ленинград, и те, кто погибает в блокаде: «Героика ль? самоотдача ли? / О нет. Насколько проще, суше / И обыденней гибнут души / В годину русских бед и смут! / Но то, что *неприметно начали* / Они *своею жертвой строгой*, / Быть может, смертною дорогой / Они до рая донесут» (Выделено нами – О.Д.) [151]. «Душа народа» пребывает везде и «спаяна» общей трагедией. Андреев переосмысливает само толкование дефиниции «героического», связывая его с выполнением жизненной задачи. Андреев в художественной версии Великой Отечественной войны полемизирует с официально понимаемым «героизмом» – взрывами мостов и железных дорог, «подвигами» партизанской войны. Поэт предлагает христианское понимание подвига. Подвиг не может усматриваться в уничтожении чужих

¹² См. в «Ленинградском Апокалипсисе»: «Зачаток правды есть и в надолбах, / Упорным лбом шоссе блудущих, / В упрямстве танков, в бой бредущих, / В бесстрашной прыти муравья, / Но никогда не мог я надолго / Замкнуться в этой правде дробной». Андреев Д. Цит. изд. Т. 1. С. 149.

¹³ См. подробнее: «Так, душу бил озноб познания, / Слепа глаза лиловым, черным, / И сквозь разъявшийся Infernum / Уже мерцал мне новый слой – / Похожий на воспоминание / О старой жизни с прежним телом, / Как будто кто-то в белом-белом / К лицу склонялся надо мной». Андреев Д. Там же. С. 175.

¹⁴ Д. Андреев в 1954 году написал на имя Главного прокурора Союза заявление с просьбой пересмотра своего дела в части обвинения в терроре, в котором указал, что не считает себя «вполне советским человеком», пока в Советском Союзе нет «свободы слова, свободы совести и свободы печати». См.: Андреев А. Биография Даниила Андреева // Даниил Андреев в культуре XX века. – М., 2000. С. 15.

жизней. Русская религиозная философия героической аффектации атеистического мировоззрения противопоставляет героизм как «духовный склад» личности; подвиг в религиозном понимании – перенесение центра внимания на свои обязанности, на долг¹⁵, человек сосредоточен на своем прямом деле, действительных обязательствах и на неукоснительном их исполнении. Героический максимализм, чуждый Андрееву, проецируется вовне, в достижение внешних целей; христианский подвиг (подвижничество) – вовнутрь; он заключается во внутреннем устройстве личности, подразумевает смирение перед происходящим; личность видит в своей деятельности исполнение прежде всего долга перед Высшим началом, она «творит» волю не свою и не государства, но «пославшего его»¹⁷. Когда человек приписывает себе право на жизнь и смерть других, он претендует на роль Провидения и освобождает себя от уз морали; такой героизм, когда «все дозволено», отрицается Андреевым. Показательно, что в фабуле «Ленинградского Апокалипсиса» лирический повествователь не участвует сам в бою; он идет в разведку, проникает в кольцо блокады, оказывается в эпицентре авиационной атаки, скрывается в разрушенном здании дворца от бомб неприятеля, видит в полубреду «мистическое сражение», его ранят в голову, и он просыпается на больничной койке. Андреев утверждает равенство всех перед лицом смерти и абсолютную ценность любой жизни.

В «Ленинградском Апокалипсисе» нет важной для литературы того времени темы *победы*. Поэт указывает на «тьму и блеск» дня победы,

она названа «страшной победой». Отметим, что мотив радости и боли победы развивается, например, А. Твардовским в послевоенной поэзии и связан с темой «жестокой памяти» («В тот день, когда окончилась война», «Их памяти» и другие). Двойственное значение победы в произведениях Андреева имеет другой смысл. Победа не связывается им с идеей свободы, как в творчестве практически всех художников, от официально признанных до «запрещенных» (А. Ахматова, Б. Пастернак). Напротив, она подразумевает физическую и духовную несвободу, а главное – чревата новыми войнами. Таким образом, в «Ленинградском апокалипсисе» лирический герой провидит будущее – восшествие сил зла. В «Железной мистерии» Андреев будет пародировать советских поэтов, создавая некий обобщенный текст литературы военных и послевоенных лет как дискурс власти (где воплощено единство мировоззрения, эстетики и поэтики). Победа над ним в религиозном толковании – это не военный успех; окончательная победа не одерживается оружием, а осуществляется в плане духовном в «священной», с библейской точки зрения, войне¹⁸.

В «Ленинградском апокалипсисе» поднимаются важнейшие проблемы историко-литературного процесса 1940–1950-х годов: война и мир, личность и ее возможности в истории, народ и его судьба в XX веке, проблема противостояния силам зла в ситуации национальной катастрофы. Концепция войны, выдвигаемая Андреевым, объективно свидетельствовала об усилении гуманистических тенденций в литературном процессе 1940–1950-х годов.

¹⁵ См. в статье: Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Интеллигенция в России. Сб. статей 1909–1910. – М., 1991. С. 65–66.

¹⁷ Там же. С. 72.

¹⁸ Цель Божественного замысла – мир, но он достигается только победой после войны; таким образом, подразумевается некая последняя «духовная битва», которая должна положить конец войнам (Словарь библейского богословия. – Киев, 2003. С. 168.).

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

XIV ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И ОБУЧЕНИЯ» (ЕКАТЕРИНБУРГ, 2009): ОБЗОР, ИНТЕРВЬЮ, РЕЗОЛЮЦИЯ

26 – 28 февраля 2009 года в Екатеринбурге, в Уральском государственном педагогическом университете прошла XIV Всероссийская научно-практическая конференция. Мероприятие проводилось Институтом филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» Уральского отделения Российской академии образования совместно с Уральским государственным педагогическим университетом. Первые конференции прошли в 1994 году как зональная конференция «Филологический класс: проблемы, тенденции, перспективы работы», и с этого времени проводилась ежегодно. В 2002 году конференция получила статус Всероссийской. С 2004 года конференция включается в планы годовых мероприятий Российского общества преподавателей русского языка и литературы.

На конференцию было заявлено 108 докладов – из них более 80-ти предложено вниманию участников. Присутствовало более 100 слушателей – учителей-словесников Екатеринбурга и Уральского региона, а также студентов факультета русского языка и литературы Уральского государственного педагогического университета, Уральского государственного университета им. М. Горького.

В работе конференции приняли участие представители образовательных учреждений разных регионов Российской Федерации и ближнего зарубежья: Екатеринбург и Свердловской области, Москвы, Челябинска, Ижевска, Кирова, Томска, Бирска, Новосибирска, Уфы, Тюмени, Ишима, Барнаула, Саратова, Казани и др. Информация о конференции была опубликована в печатных и в электронных средствах массовой информации (в их числе порталы «Рутения», сайт УрГПУ, сайт РГГУ, сайт ИФИОС «Словесник», открытый каталог научных конференций, выставок и семинаров Конференции.ру, информационно-образовательный портал «Uralucheba.ru»).

Специально приглашенные участники:

В.В. Агеносов, д-р филол. наук, проф. Института международного права и экономики (г. Москва);

Н.В. Барковская, д-р филол. наук, проф. Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург);

Е.Г. Доценко, д-р филол. наук, проф. Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург);

С.И. Ермоленко, д-р филол. наук, проф. Уральского государственного педагогического университета (г. Екатеринбург);

О.В. Зырянов, д-р филол. наук, проф. Уральского государственного университета (г. Екатеринбург);

М.А. Литовская, д-р филол. наук, проф. Уральского государственного университета (г. Екатеринбург);

В.Б. Катаев, д-р филол. наук, проф. Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (г. Москва);

Н.А. Петрова, д-р филол. наук, проф. Пермского государственного педагогического университета (г. Пермь);

Е.А. Подшивалова, д-р филол. наук, проф. Удмуртского государственного университета (г. Ижевск);

Е.В. Пономарева, д-р филол. наук, доц. Южно-Уральского государственного университета (г. Челябинск);

Л.И. Стрелец, канд. пед. наук, доц. Челябинского государственного педагогического университета (г. Челябинск);

В.В. Химич, д-р филол. наук, проф. Уральского государственного университета (г. Екатеринбург).

К открытию конференции были подготовлены следующие издания:

– Региональный методический журнал словесников Урала «Филологический класс», 2009 г., № 20 (в числе соучредителей журнала – Российское общество преподавателей русского языка и литературы).

– Издан сборник трудов ученых: Семантическая поэтика русской литературы. К юбилею профессора Наума Лазаревича Лейдермана: Сб. науч. тр. / Екатеринбург, 2008; Урал. гос. пед. ун-т. – 248 с.

– Переизданы следующие учебные пособия:

Лейдерман Н.Л., Скрипова О.А. и др. Стиль литературного произведения. (Теория. Практикум) – Учебное пособие для студентов факультета русского языка и литературы / Урал. гос. пед. ун-т; Институт филол. исслед. и образоват. стратегий УрО РАО «Словесник». – Екатеринбург, 2009. – 184 с.;

Теория и методика обучения литературе: Учебно-методическое пособие. Екатеринбург, 2009. – 112 с.

Работа конференции осуществлялась в рамках двух Круглых столов:

– Русская литературная классика в современном культурном пространстве;

– Русская литература и иноязычные литературы: проблемы взаимодействия.

Также была организована работа девяти секций (с подсекциями) по следующим направлениям:

– Русская классика в литературоведческой рецепции XXI века;

– Зарубежная литература: опыт современного прочтения;

– Русская и зарубежная классика: традиции и взаимодействия;

– Русская литература в современном культурном пространстве;

– Русская литература сегодня: новые тексты, новые подходы;

– Рецепция классических произведений школьниками и новые подходы к изучению «программных» текстов;

– Русская литература и национальные литературы России – проблемы взаимодействия;

– Информационные технологии в методике преподавания литературы;

– Современные уроки литературы: методические формы и приемы;

Центральной проблемой конференции стал вопрос рецепции классики в современной культуре. Вопрос этот связан не только с особенностями использования и трансформации классических традиций в литературных текстах XX – XXI вв., но также и с проблемами современных интерпретаций классики, с проблемами методики преподавания литературы, а именно умелого сочетания филологических традиций и новых технологий.

Дискуссия первого дня (два круглых стола 26 февраля) носила название «Русская литература в современном культурном пространстве». Обсуждались проблемы преподавания словесности в современной школе, особенности изучения литературы в школе и вузе, методологические подходы к исследованиям классических произведений, пристальное внимание было уделено специфике современного «диалога с классикой».

В своем вступительном слове проф. **Н.Л. Лейдерман** говорит о неудачных реформах школы, предпринятых за последние 15 лет – в первую очередь это внедрение Единого Государственного Экзамена. Не менее остро стоит проблема перегрузки учеников текстами для обязательного чтения – докладчик предлагает здесь следующий выход: все старшие классы должны стать профилированными. Проведение такой реформы и доскональная разработка научно-методического обеспечения каждого из профилей сделает целесообразным переход школы на 12-летний цикл обучения. Исходя из этого, современной школе нужно отказаться от экстенсивного принципа литературного образования в пользу интенсивного.

По мнению Н.Л. Лейдермана, при отборе текстов для обязательного чтения, мы должны учитывать, какой образовательный эффект дает изучение той или иной «вечной книги», а также ее соответствие возрасту ученика. Учить школьника культуре адекватного восприятия литературы надо на коротких текстах и предпочтительно в форме лабораторной работы, а «толстые» книги изучать через обсуждение самой болевой проблемы, например, связанной с образом главного героя; поэзию же лучше представлять в форме уроков концертного типа. Система занятий по литературе с 1-го по выпускной классы должна, по мнению докладчика, формировать у ученика ощущение единого культурного пространства: родная русская, многонациональная литература России и мировая художественная словесность – и это единство неразрывно связано с умением ученика ориентироваться в историко-культурном процессе. Таким образом, проект методической стратегии для старших классов, предложенный Н.Л. Лейдерманом, ориентирован на единство про-

BLEMHO-TEMATICHESKOGO И ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО принципов отбора текстов для изучения. При этом докладчик напоминает: знания учителя не должны превращаться в самодовлеющие абстракции, а наоборот – переходить в методику анализа конкретных текстов, демонстрировать их полезность для адекватного и полноценного эстетического восприятия.

В докладе «Русская классика и интермедийность» проф. **В.Б. Катаев** говорит о необходимости заменить литературоведческий термин «*взаимодействие искусств*». Во-первых, по мнению докладчика, вопрос о мере адекватности при переводе с языка одного искусства на язык другого уже вторичен: говорить следует о более или менее удачных аналогиях. После прихода концепции «смерти автора», теорий интертекста и деконструктивизма, в век Интернета безмерное расширение получили понятия «*текст*» (Ж. Деррида, Р. Барт, Ю. Кристева) и «*медиа*» (равноправными средствами передачи информации предстают языки любого вида искусств, подчиняющиеся каждый своим правилам кодирования). Интермедийность, как отмечает В.Б. Катаев, представляется частным случаем интертекстуальности, с тем различием, что интертекст – это связи внутри одного семиотического ряда, тогда как при интермедийности взаимодействуют разные семиотические ряды и происходит перевод одного художественного кода в другой. Постоянно возникают *альтернативные форматы* получения информации, однако вопрос о получаемой нами культурной информации имеет *качественную* сторону, измеряемую не мегабайтами и мегапикселями. Она зависит от человеческого фактора – уровней интерпретации, отражающих степень проникновения в смысл исходного произведения.

Проф. **В.В. Агеносов** выступил на пленарном заседании с докладом «Гоголь в русской литературе XX столетия». Отечественная критика второй половины XIX столетия оценила прежде всего реалистический талант писателя, но, как отмечает В.В. Агеносов, уже Ф. Достоевский увидел и другие особенности художественной манеры Гоголя и довел гоголевскую линию изображения мира до фантастического реализма. Наиболее полное воплощение традиции «Невского проспекта», «Портрета» и даже раннего «Вия» получили в романе А. Белого «Петербург» – при этом у Белого, как и у Гоголя, нет абсолютной победы зла. В первые годы после гражданской войны и в годы Второй мировой востребованной оказалась романтико-эпическая традиция гоголевского: «Тараса Бульбы»: «Конармия» И. Бабеля, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Непокоренные» Б. Горбатова. Не умерла, как отмечает докладчик, и гоголевская традиция сатирического изображения российской действительности. В 30–40-е годы к ней обращается А. Платонов в повести «Город Градов» (1927). Одним из самых ревностных поклонников Гоголя стал М. Булгаков. Наиболее близкий к гоголевскому мировосприятию хронотоп путешествия получил развитие в поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» (1969). Гоголевская традиция была унаследована и в пьесах А. Вампилова, Н. Коляды и его

школы драматургов. Суммируя сказанное, докладчик отмечает, гоголевская традиция в современном литературном процессе играет первостепенную роль – наряду с традицией Ф. Достоевского.

Проф. **Н.В. Барковская** в своем докладе обращается к концепту «народ» в современной поэзии. По мысли докладчика, в настоящее время исследователи избегают оперировать понятием народности (С. Чупринин, А. Агеев), экспериментальная же поэзия сегодня элитарна и ориентирована на интернациональный художественный процесс. Вместе с тем, в последние годы заметно стремление поэтов осмыслить именно *российскую* действительность – это такие книги, как «Семейный архив» Б. Херсонского, «Игрушки для окраин» А. Родионова и «Карамзин. Деревенский дневник» Л. Петрушевской. Лирический герой здесь часто выступает в роли рассказчика, большую роль играют персонажный и ролевой герои, неосинкретический субъект. К этим произведениям применимо понятие народности, понимаемой не как официальная идеология, а как некий «демос» – народ, составляющий большинство нации. В отличие от постмодернистского этического релятивизма и «карнавальности», лирический субъект у всех трех авторов испытывает со-страдание, со-чувствие, однако наиболее показательно здесь творчество Л. Петрушевской: по ее мнению, прежние идеалы «народности» безнадежно устарели, трагическая судьба России в XX в. смела превосходство интеллигенции над народом, ни о каком «долге интеллигенции перед народом» не может быть речи. С художественной точки зрения эти произведения – форма несогласия с устоявшимся условно-поэтическим канон. Сверхжанровая форма книги стихов позволяет выразить со-причастность эпического и лирического материала, соединить событийность и фрагментарность, целый «хор» голосов.

Дискуссия второго дня (27 февраля) была посвящена проблемам контактов русской литературы и литератур ближнего и дальнего зарубежья. Для обсуждения были предложены доклады, рассматривающие типологические сближения в литературах разных стран, влияние европейской классики на русскую литературу XX века, особенности взаимодействия русской и национальных литератур.

Доклад **проф. Н.А. Петровой** был посвящен проблеме диалога русской поэзии начала XX века с европейской классикой. Рубеж XIX – XX веков, осмысленный как «кризис гуманизма», породил многочисленные концепции кругового движения культуры. Как отмечает докладчик, человек XV века прорывался из общинной авторитарности к индивидуальному существованию, а человек XIX столетия, погружаясь в поток безличностной истории, искал в ней и себя и пути гармонизации хаоса. Н.А. Петрова обращается к литературным интерпретациям книги «Путь паломника» Дж. Беньяна (XVII в.). Пушкинское стихотворение «Странник» является контаминацией не только всего беньяновского повествования, но и непосредственно новозаветного текста. Пушкинский «Странник» концентрирует в себе мотивы духовного «странничества», «слепоты», «прозрения», «ничтожества» небытия, жизни в поэтическом слове.

Отзвук их семантики сохраняется и в поэзии конца XIX – начала XX века. У символистов тема «странничества» сопровождается страхом смерти; главное, что наследуют здесь акмеисты, это мотивы готовности к смерти и «ужасу». Проблематика пушкинского «Странника» наиболее последовательно осмыслена в «Звездном ужасе» Гумилева; поэт говорит здесь не столько о духовном кризисе человека, сколько о смерти старого и рождении нового мира. Определение Пушкина «духовный труженик» выходит за рамки самооценки «странника» и переводит повествование в разряд метатекста. Как отмечает докладчик, и поэтический текст начала XX века не указывает на отдельный источник, а предлагает синтетическую репрезентацию эпох.

Проф. **Е.Г. Доценко** обращается в своем докладе к вопросу наследования современной драматургией традиций французского театра абсурда. Исследователь отмечает, что генетически поэтика абсурда не является исключительно французским феноменом. Однако именно французский экзистенциализм сформулировал философскую основу театра абсурда и определил, тем самым, общность его поэтики, как метакультурного явления. Говоря о современном театре абсурда, Доценко обращается к творчеству трех писателей: это пьесы англичанки Сары Кейн («Взорванные», «Жажда» и «4.48 Психоз»), эволюционирующие от «театра жестокости» Э. Бонда к «театру абсурда» С. Беккета; диалогия американского драматурга Тони Кушнера «Ангелы в Америке» («Подходы к тысячелетию», 1990; «Перестройка», 1994) и трагикомедии Н. Коляды «Букет», «Нежность» «Старосветские помещики». Докладчик отмечает, что несмотря на тесное художественное единство этих произведений и их общую связь с французским театром абсурда, каждый из названных авторов обращается и к традициям национального искусства, которые способствовали формированию абсурдистской поэтики (средневековый фарс и барочная трагикомедия в Великобритании и США, творчество Н. Гоголя в России, массовая культура XX века в США). Докладам сопутствовала свободная дискуссия, живое обсуждение заявленных проблем.

Разнообразен был спектр обсуждаемых вопросов в ходе работы проблемных секций. Значительное внимание уделялось новым аспектам изучения «программных текстов», трансформациям классических традиций в литературе XX – XXI вв., жанровым поискам в современной литературе, проблемам поэтического диалога; участниками конференции были предложены классификации видов и форм творческих контактов русских и иноязычных писателей, подробно освещалась проблема художественного перевода. Несколько проблемных секций были посвящены вопросам преподавания литературы: элективным курсам, востребованным в профильных классах, новым технологиям на уроках литературы, отдельным методикам работы с литературными текстами. Практически все участники конференции выразили озабоченность состоянием литературного образования школьников. Особую тревогу, по общему мнению, вызывает всеохватное

внедрение Единого Государственного Экзамена, в результате которого одна из главных целей гуманитарного образования – формирование культуры мышления – подменяется «натаскиванием».

Практическими результатами работы конференции стоит считать не только предложенные в ряде докладов и сообщений различные подходы к изучению классики в контексте современности, но и

те проблемы теоретического и методического характера, которые были обозначены участниками конференции и которые ждут своего решения в будущем. Следует подчеркнуть высокий эвристический и воспитательный потенциал представленных на конференции докладов. На заключительном заседании была принята резолюция конференции.

*Обзор подготовил А.В. Третьяков,
аспирант кафедры современной русской литературы УрГПУ*

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА СЕГОДНЯ

В работе круглого стола и секций приняли участие ученые-филологи, методисты, из школ и вузов Москвы, Новосибирска, Казани, Саратова, Оренбурга, Уфы, Кирова, Ижевска, Томска, Стерлитамака, Бирска, Перми, Челябинска и других городов. С докладами также выступили учителя-словесники из школ и гимназий Екатеринбурга: МОУ № 39, № 94, № 140, №166, №174 и других городов.

На вопросы отвечают участники конференции:

– Насколько актуальна тема сегодняшней конференции (для исследователя, для школьного учителя)?

Подшивалова Е.А. (Ижевск, Удмуртский государственный университет):

– Современная культурная среда способна самым активным образом влиять на внутренний мир человека, и в этом есть свои негативные стороны. Так, массовая культура, реклама воспитывают в нас стремление к материальным благам – нередко в ущерб духовности и, увы, самой способности человека думать. Но человека можно и защитить от этих негативных влияний – если он *своевременно*, уже в школьном возрасте, усвоит основы своей национальной духовной культуры. Один из уважаемых литературоведов считает, что герои, сюжеты, проблемы классики устарели, да и сама она есть уже наша история, которая говорит на мертвом языке. Не думаю, что это так, если с Пушкиным все мы знакомимся уже в детстве. Язык русской литературной классики не устареет до тех пор, пока наши дети становятся *людьми*, усваивая этот язык. Поэтому поиски путей к изучению и преподаванию русской литературной классики в вузе и школе являются темой сегодняшней конференции.

Стрелец Л.И. (Челябинский государственный педагогический университет):

– Проблема преподавания литературной классики в школе не решена: во-первых, это выбор учителем произведений, во-вторых, их интерпретация и в третьих – вопрос их восприятия школьниками. Важно, что преподаватели вузов сегодня получили возможность скорректировать свою деятельность в соответствии с запросами школы, а учителя – познакомиться с экспериментальными методиками.

– Методология изучения литературы – нуждается ли она в обновлении? Как вы соотносите эту проблему с методикой преподавания литературы в школе?

Химич В.В. (Екатеринбург, Уральский государственный университет):

– Сегодня мы имеем дело со школьником и студентом, которые читают чаще то, что преподавателю от них не нужно или же вообще не читают. Мы не можем упустить такой богатейший материал, как русская классика, пойдя на поводу современных вкусов – мы должны и будем обновлять методологию изучения и методику преподавания литературы – с учетом этих изменившихся (и постоянно меняющихся) обстоятельств.

Стрелец Л.И.:

– Методика преподавания сегодня больше ориентируется на педагогические новации, но методология и методика современного литературоведения здесь слабо востребованы – поэтому специфика нашего предмета не учитывается в полной мере.

Скобелева М.Л. (Екатеринбург, Уральский государственный педагогический университет):

– Полагаю, что нужно не столько обновление, сколько актуализация уже сложившихся традиций, прежде всего анализа в аспекте метода, жанра, стиля, которые практикуются в нашем университете. Именно данные практики анализа позволяют исследовать произведение как единое эстетическое целое, что и важно для современной школы.

Катаев В.Б. (Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова):

– Учителю здесь не нужно много изобретать, если он сам достаточно подготовлен и может своим культурным авторитетом влиять на своих учеников. Если же говорить о новаторствах в этой области, стоит отметить работу секции, где рассматривались информационные технологии в методике преподавания литературы. Очень разумно, что мы, преподаватели вузов, можем учиться у продвинутых педагогических коллективов и учителей, которые методически грамотно используют интерактивные доски, компьютерные технологии, кино и т.д. В Московском университете я читаю курс «Русская классика и интермедальность» – о разных формах взаимодействия литературы с другими видами искусств – здесь учитывается и проблема современной методики преподавания. Это тоже важно, чтобы учитель посмотрел и обсудил вместе с учениками новейшую экранизацию шедевра Лермонтова и показал, как не-нужно обращаться с классикой.

Подшивалова Е.А.:

– В постсоветскую эпоху мы обратились на запад в поисках обновления своей методологии, но сейчас классический постмодерн больше напоминает атавизм. На западе это течение оформилось еще в 70-е гг., а мы это приняли только в 80–90-е гг. (гендерный, интертекстуальный, архетипический и др. подходы, метод нового историзма), неисчерпанными же оказались идеи именно классиков отечественного литературоведения Б.Ф. Егорова, Ю.М. Лотмана, Г.А. Гуковского, Б.О. Кормана. Другое дело, что развитие литературоведения всегда зависит от развития литературы – у нас же сейчас виден немалый промежуток между творческой плодотворностью современных писателей и возможностью оценить их старания.

– Как на этом фоне выглядит сейчас Бахтин? – ведь он востребован и на Западе, как альтернатива филологической эссеистике.

Подшивалова Е.А.:

– Это наши истоки. Бахтин и вообще русское литературоведение 20-х гг. вышли из Потебни – это как раз та культура филологической мысли, которая является нашей базой. Обновление литературоведческой методологии и адаптация ее для школы должны идти именно от филологической классики, в том числе, от ее переосмысления.

Хрящева Н.П. (Екатеринбург, Уральский государственный педагогический университет):

– Литературоведение устало от постмодернистских методик Дерриды, Фрая, Поля де Манна. Умный поворот сделала Елена Алексеевна Подшивалова: на каком-то ином витке назрела необходимость вернуться к классике литературоведения и посмотреть глазами этих ученых на процессы ныне происходящие. Но что дадут нам классики для постижения современного текста? Мы на пороге каких-то новых концептуальных вещей, например, книга М.Н.Липовецкого «Паралогии», автор которой углубляет понимание понятия постмодернизм и его места в культуре XX века.

– Ваш взгляд на проблему: классика XIX – XX вв. и современная (текущая) литература в школьной программе.

Скобелева М.Л.:

– Подрастающему читателю все-таки ближе новейшая литература, и нужно суметь ее преподнести так, чтобы школьник не заблудился в этом потоке, а главное не утонул. С другой стороны, текущая литература должна включаться очень осторожно, ведь и нам не всегда легко разглядеть художественную ценность этих текстов. Удобней всего такую литературу изучать на уроках внеклассного чтения, но как быть с тем минимумом часов, который отводится непрофильным классам? – он должен быть посвящен классической литературе.

Хрящева Н.П.:

– Как дать в школе такое яркое явление, как творчество Михаила Шишкина, его «Урок каллиграфии», «Венерин волос»? Что следует говорить о Викторе Пелевине, творчество которого все активнее вступает в диалог с «массовой» культурой?

Стрелец Л.И.:

– В некоторых программах (например, программа Маранцмана) не только текущая, но и современная литература представлена в минимальных объемах, поэтому самый современный автор там – Варлам Шаламов, а нередко и писатели Великой Отечественной Войны. Но и в тех программах, где текущая литература представлена шире (Саша Соколов и другие), это не меняет ситуации. На изучение текущей литературы попросту не остается времени – грустно, ведь такая литература очень интересна старшекласснику. Нужно искать пути какого-то соединения с текстами, которые традиционные, есть в программе, выходят на ЕГЭ. На небольших текстах это вполне можно делать. Наиболее перспективным сейчас видится соотнесение текущей литературы и классики в элективных курсах – раньше это называлось процессом внеклассного чтения. Почему бы не сопоставить антиутопию Петрушевской «Новые Робинзоны» с романом Замятина «Мы»? Или с четвертым сном Веры Павловны? (ведь роман Чернышевского «Что делать?» сейчас изучается только обзорно) – эти параллели очень перспективны.

– Как удаётся современным авторам создать свою концепцию мира и человека, какова специфика сегодняшнего языка писателя, исследователя, учителя?

Хрящева Н.П.:

– Поэтика условной вторичности – это как раз феномен современной художественной литературы – есть ли смысл в этой условной вторичности, смысл ее развивать дальше – сколько можно? – хочется и неввторичные вещи посмотреть.

– А можно?

– Можно. Например, произведения Михаила Шишкина напоминают набор цитат, центонные цепочки. Но условность вторичности писатель переводит в некую первичность – ухитряется, как бы пользуясь приемами постмодернизма, создавать принципиально новый неввторичный текст. Думаю что мы сейчас находимся в переходном периоде. Тут есть определенный прорыв, и Шишкин обнадеживает. Что будет потом – неизвестно. Но то, что сейчас постапокалиптическое сознание рисуется всеми пелевиными и шишкиными – это вне всякого сомнения. С другой стороны, потребность писателей нести в современную действительность ценности традиционной культуры и почти неспособность художественного слова передать их всерьез и по-новому, недостаточная разработанность художественного языка для такого диалога, стимулируют развитие аконцептуального

искусства. Например, кинофильмы «Весна, лето, осень, зима... и снова весна» (2003) Ким Ки Дука и «Остров» (2006) Лунгина обращаются к традиционной религиозной культуре – христианство и буддизм – *не интерпретируя* ее концептуальный уровень. Авторы только оригинально преломляют, прячут сакральный сверхтекст этих культур (Сретение Господне, символ круга, связанный с водой) в сюжете. Здесь, видимо, стоит говорить о серьезной востребованности классических, вечных ценностей в современной культуре.

Подшивалова Е.А.:

– Если говорить об исследователях – очень качественные интерпретации лирики Пушкина принадлежат Чумакову (точно также, как и его статьи о Тютчеве), Некрасова адекватно прочел Корман, о тургеневском герое безусловно интересно пишет Маркович. О новых интерпретациях Достоевского пока говорить рано – слишком хорошо его отразили ставшие уже классиками литературоведения Бахтин, Зунделович – но всю эту информацию учитель может интересно использовать на своем уроке... Если же говорить о современных писателях... я римейки, откровенно говоря, не люблю.

Химич В.В.:

– А я люблю. Возможные пути развития? – абсолютная свобода. Только при таком условии можно найти оптимальное соответствие сегодняшних запросов, существующих проблем и материала классики.

Стрелец Л.И.:

– Работать здесь лучше всего в режиме сопоставительного анализа: сначала чтение классического текста, обсуждение его, и только потом обращение к его новой творческой интерпретации. Учитель здесь выступает перед учениками в роли «переводчика», поэтому он должен быть развит именно разносторонне, знать современный театр, живопись, музыку. Думаю, здесь можно успешно использовать методику коммуникационной провокации. У меня студентка ведет сейчас интересную работу – пытается ввести в формулировки тем уроков элементы нового языка. Она оттолкнулась от музыкальной культуры: со стихотворением Николая Гумилева «Змей» школьники знакомятся через творчество группы «Мельница» (она вводит музыкальную тему «Змея», берет оттуда первую строчку – так формируется тема урока).

– **Катаев В.Б.:** Недавно по этой проблеме я написал книгу – «Игра в осколки: судьбы русской классики в эпоху постмодернизма». Постмодернисты сыграли свою положительную роль – как волки-санитары леса... они могут способствовать появлению каких-то новых нарративных технологий. Но в России постмодернизм, по-настоящему, так и не привился. Скажем, Владимир Сорокин (до определенного предела) – он чистом виде постмодернист, ну еще один или два писателя – но даже в самых отчаянных их работах можно просматривать корневые связи с традициями русской классической литературы, чтобы они сами на тот счет ни говорили. И конечно им уже в затылок дышит новое поколение. Развитие литературы не будет прекращаться, лишь бы не прекратилась сама литература.

– *А есть такая опасность?*

– Опасность есть – особенно с внедрением новых информационных технологий, но статистика показывает, что в Америке, которая в этом плане продвинулась дальше всех – всплеск роста квалифицированных читателей. Надо искать способы привлечения внимания читателя – и здесь нужны именно разные подходы, в одном направлении эту проблему не решить. Здесь оправдан «перевод» литературного языка на языки других видов искусства – ТВ, рок-оперы – либо внутри самой литературы рождается новое слово. Так было всегда. Литература же не может исчезнуть под давлением электронных носителей информации, пока и в интернете присутствуют электронные библиотеки и т.д. Но пока русская литература существует, основой для ее развития будет опыт, накопленный в Золотом веке, в классике.

– *Насколько своевременна методика анализа современного литературного текста, связанная с исследованием культурных клише, художественного диалога и его обновления?*

Подшивалова Е.А.:

– В первую очередь, надо поднимать вопрос о функционировании: как работают эти идеи, образы уже в новом контексте – т.е. речь идет не о собственно их обновлении, а о проблемах их нового функционирования в другом тексте.

– *Актуально ли внимание исследователя к проблеме трансгрессии в художественном тексте? Ведь современный культурный код нуждается в радикальном обновлении...*

Кротова М. (студентка 5 курса факультета русского языка и литературы УрГПУ):

– Да, это какие-то обновленные методики психоанализа, вплоть до шизоидности – зато какие интересные!..

Химич В.В.:

– Культурный кот? а какой код сейчас существует? Вы знаете, замечательный русский классик Николай Гоголь как-то сказал: «Зато коты мои!»

Подшивалова Е.А.:

– Культура живет отрицанием прошлого, но и само это отрицание всегда завершается тем, что старая культура впитывается современностью. Проблема обновления традиций связана, в первую очередь, с тем, что вне этих традиций обновление невозможно.

*Интервью взял А.В. Третьяков,
аспирант кафедры современной русской литературы УрГПУ*

Резолюция
XIV научно-практической конференции словесников
«Классика и современность» (26 – 28 февраля 2009 г.)

В настоящий момент, когда российское образование переживает ситуацию кризиса, культурная и образовательная политика государства не может не считаться с целым рядом требований, предъявляемых временем современным школам (как общим, так и высшим).

Важнейшими проблемами в этом случае становятся:

1. Формирование общих целей литературного образования.
2. Поиск и разработка новой системы методических технологий.

Задача педагогического сообщества гуманитариев состоит в разработке общей образовательной стратегии и продуктивной ее реализации. В качестве мер в осуществлении этой важнейшей задачи участники конференции предлагают:

1. Отказаться от дискредитировавшей себя экстенсивной стратегии литературного образования и перейти к стратегии интенсивной. Считать главным критерием литературной образованности не количество прочитанных учеником художественных текстов, а овладение им культурой чтения – умением искать и постигать эстетические смыслы.

2. Программа литературного образования российских школьников должна быть направлена на воссоздание единства культурного процесса, внимание школьников следует привлекать к процессу развития и обогащения культуры и литературы.

3. Истинными целями литературного образования современного школьника должно стать формирование развитого кругозора, «культурного фона», который немислим без воспитания у школьников уважения к прошлому и к культуре народов-соседей, знания шедевров мировой литературы. И в этом контексте проблему соотношения классики и современности можно считать одной из центральных методических проблем.

4. Создаваемый предметами гуманитарного цикла «культурный фон» должен быть «сеткой координат», которая станет основой для дальнейшего художественного развития личности учащегося, для формирования квалифицированного, эстетически чуткого читателя.

5. Неотложной необходимостью является профилирование старших классов. Это одно из важнейших стратегических звеньев в реформе образования. Планируемый переход на 12-летний цикл обучения возможен только при условии перевода всех старших классов на профильное обучение, доскональную разработку научно-методического обеспечения каждого из профилей.

6. Тревогу вызывает и способ оценивания литературной грамотности старших школьников. По мнению участников конференции, представляющих педагогические коллективы общеобразовательных школ, институтов и университетов России, внедрение Единого государственного экзамена по литературе не позволяет объективно оценивать литературную образованность выпускников, зато провоцирует подмену обучения натаскиванием.

7. Все вышесказанное делает очевидным ряд конкретных мер:

- тщательный отбор и формирование общего списка изучаемых в школе (с 1 по 11 классы) литературных произведений;
- корректировка требований, предъявляемых к теоретическим знаниям учащихся;
- сочетания проблемно-тематического изучения с историко-литературными ориентирами;
- систематическое информационное обеспечение исследовательской и методической работы словесников;
- укрепление связей между вузовским и общим образованием, распространение новых литературоведческих и методических идей, обобщение опыта филологического образования.

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ДРАМАТУРГИЮ XX ВЕКА

(ЖУРЧЕВА О.В. АВТОР В ДРАМЕ: ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В РУССКОЙ ДРАМЕ XX ВЕКА: МОНОГРАФИЯ. – САМАРА, 2007)

Любопытно порой складывается литературная ситуация: художественный процесс еще никогда не переживал такого бурного подъема драматургии, никогда не знал такого количества драматургов, как в последние полтора-два десятилетия. Кажется, все литературные силы брошены именно на создание пьес. Современные пьесы заполнили Интернет, они читаются и разыгрываются авторами или актерами на многочисленных фестивалях. И очень редко ставятся – как правило, в немногих «специальных» театрах, созданных специально для постановки именно этих пьес. Пишут о современной драматургии тоже сравнительно немногие: в основном это московские критики, близкие к так называемой «новой драме» (одно из названий, закрепившееся за пьесами последнего десятилетия). Большинство же критиков, не входящих в этот круг, «новейшую драму» не принимают и порой даже как бы не замечают. Так получается, что жизнь современной драматургии, несомненно, интересная, отмеченная поисками не только новых форм, но и новых смыслов, протекает пока главным образом в узком кругу «посвященных». Но именно эта ситуация заставила историков и теоретиков драмы не только вновь за театром и драматургией пережить драматургический «бум» последнего десятилетия, но и пересмотреть многие ставшие уже классическими и хрестоматийными явления драмы XX века под совершенно новым углом зрения, увидеть то, что долгое время оставалось скрыто.

Недавно вышедшая монография самарского филолога Ольги Журчевой «Автор в драме: формы выражения авторского сознания в русской драме XX века» как раз и представляет опыт нового взгляда на сложную и неоднозначную историю развития отечественной драматургии. Во введении к книге автор пишет: «Драма XX в. качественно отличается от античной драмы, и от ренессансной драмы, и даже от классической социально-психологической драмы XIX в. В первую очередь, она отличается нарастающей авторской активностью в тексте драматургического произведения». Это отличие требует и другого подхода к анализу и интерпретации не только самых современных пьес, но и тех, что уже признаны классическими.

Автор книги исходит из того, что в современном отечественном литературоведении существует неясность ряда вопросов, которые задает современному литературоведению современная же теория и практика театра и литературы. Это, очевидно, связано с тем, что художественное сознание XX – XXI вв. существенно изменяет драматургические жанровые и родовые формы и для их осмысления требуется изменение и самого категориального аппарата. Драма XX в. (и весь аналитический материал книги это подтверждает) качественно отличается от предшествующей драматургии прежде всего нарастающей авторской активностью в тексте драматургического произведения, что заставляет заново задуматься над проблемами субъектно-объектной организации драмы, над драматургическим хронотопом и другими формами

выражения авторского сознания. Проблемы эти, действительно, практически не исследованы.

О. Журчева, может быть, впервые в большой работе пытается (и вполне успешно) обобщить и сформулировать представление о категории автора в драматургическом произведении. Пытается это сделать дедуктивным методом, т.е. делая обобщения на основе практического анализа достаточно значительных в истории русской драмы XX века текстов.

Аналитический материал дан не по хронологическому, а по панорамному принципу. О.В. Журчева выбрала три, на ее взгляд, ведущие тенденции в драматургии XX века.

Первая из этих тенденций – это активное использование в драматургии XX века образов времени и пространства и придание драме определенных хронотопических характеристик. Эта тенденция рассматривается и как использование эпического начала в драматургии, и как отражение пространственно-временных представлений художественного сознания в XX веке, и как результат трансформации и реформирования театрального представления, связанный с новаторским, режиссерским освоением театрального художественного пространства сцены. Аналитическим материалом, иллюстрирующим это явление, стала сложнейшая и, как ни странно, малоизученная драматургия М. Горького, рассмотренная как некое единое художественное целое.

Второй важнейшей тенденцией автор называет стремление драмы к лиризации, причем, высказана гипотеза, что именно в этом и заключена особенность собственно русской драмы, сформировавшейся в национальную драму и театр еще в середине XIX века в творчестве А.Н. Островского. Отправной точкой для подобных рассуждений становится уже осознанный жанровый синтез, осуществленный в драматургии символистами и их последователями (речь идет о драматургии А. Блока, Н. Гумилева, М. Цветаевой). Данная тенденция наиболее последовательно прослеживается в истории русской драматургии от рубежа XIX – XX веков вплоть до конца XX века и начала XXI. Упоминаются опыты лирической драмы А. Арбузова, достаточно подробно анализируется творчество А. Володина – представителей новаторских творческих и нравственных поисков в эпоху «оттепели». Выявляются общие тенденции проникновения в драму категории лирического в пьесах 1980-х годов Л. Петрушевской, В. Арро, В. Славкина, чье творчество связано с так называемой «новой волной», а также в новейшей драме последних лет.

Третьей тенденцией, выявленной автором книги, становится подробное рассмотрение функционирования авторского и драматургического слова в русской советской комедии 1920-х годов (в качестве материала использованы две пьесы Н. Эрмдана «Мандат» и «Самоубийца»), его ориентация на устную речевую практику, сказовую форму, словесную стихию народного театра, русского балагурства.

Монография Ольги Журчевой представляет собой несомненно интересное и фундаментальное ис-

следование, по-новому ставящее многие проблемы изучения драматургии. Однако, помимо собственно научного, академического значения этой книги, которая заинтересует филологов и театроведов, хочется отметить и то, что она будет полезна и в школьной практике. Автор, сама в прошлом школьный учитель, много лет работает в Самарском государ-

ственном педагогическом университете. Общаясь со студентами и учителями, она хорошо осознает трудности, с которыми сталкивается словесник. Книга дает учителю возможность познакомиться и с самыми последними явлениями современной драматургии, и с новыми подходами к анализу классических текстов.

*Н. П. Терентьева,
кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник кафедры литературы и МПЛ
Челябинского государственного педагогического университета*

«НЕ ПРОПУСТИТЕ ОТРОЧЕСТВА», ИЛИ ЗАКОНЫ ЧТЕНИЯ ОТ МАРИЭТТЫ ЧУДАКОВОЙ

(Чудакова М. Не для взрослых. Время читать! Полка первая. – М: Время, 2009)

На определенном этапе преподавательской деятельности, когда, кажется, любому можешь объяснить все, что угодно, по своему предмету, возникает соблазн нести это знание в широкие массы. У преподавателя литературы соблазн особенно силен. Культура, обладающая мирового уровня литературой, существует в обществе, которое все более формально относится к освоению этого богатства и не создает условий для приобщения к безоговорочной ценности классики молодых поколений.

В этом принято упрекать государство. Обсуждение качества преподавания литературы в школе давно уже набило оскомину. В последние годы прибавилась тема исключения литературы из состава обязательных единых госэкзаменов. Но честность требует признать, что экзамен – не более чем форма контроля. Проверять можно в лучшем случае владение азами литературоведческого анализа, а отношения к литературе как насущной духовной потребности и национальному достоянию, о котором мы мечтаем, – никаким пугалом ЕГЭ не достичь. Честность требует признать также, что классическая русская литература – вещь сложная и требующая для своего понимания целого ряда навыков. В том числе и навыка запойного чтения, когда в книгу уходишь с головой и живешь в ней, пока не дочитаешь, потом о ней думаешь и перечитываешь, порой не один раз. Любой книголюб назовет не одну и не две книги, которые приводили к этому удивительному эффекту существования как будто в параллельной реальности. Легендарные истории про чтение с фонариком под одеялом, при свете луны, коптилки или керосиновой лампы на самом деле вполне реальные истории. Это тот духовный опыт, который старшее поколение мечтает передать младшему. Чтобы младшие тоже изведали восторг чтения. Чтобы видели в книге интересное, насущное. Чтобы поняли: классика – это про меня.

Считается, что среди современных школьников азартных читателей поубавилось. По этому поводу сетуют, возмущаются, требуют принятия мер. Люди с активной жизненной позицией меры принимают

сами. Литературовед Мариэтта Чудакова, для которой приучение молодежи к чтению стало едва ли не главным делом последних лет, сначала написала приключенческие книги для подростков, потом объехала всю страну, пропагандируя чтение, а сейчас принимает участие в новом проекте «Время читать!» В рамках этого проекта должна выйти серия книг о *золотой полке*. «Полка первая» уже укомплектована.

Никаких америк Чудакова не открывает. Издавна существовали и существуют рекомендательные списки, путеводители, указатели, помогающие ориентироваться в море и мире книг. Автор предлагает свой список. Аннотированный, где о книгах рассказывается так, чтобы подростку захотелось их прочитать. Чудакова идет вслед за Натальей Долининой и другими авторами, которые воодушевленно рассказывали, как здорово и увлекательно с умным взрослым читать «Онегина вместе» и перелистывать «страницы «Войны и мира». Она делит книги по темам («Про животных», «Про честь и мужество», «Про милосердие» и т.п.), увлеченно рассказывает о героях («Про Тома Сойера и его замечательные качества», «Бедный Робинзон Крузо!»), делится опытом («Читайте Толстого!», «Перечитывайте Пушкина!»). Наконец в самом начале, она выводит три закона чтения, среди которых главный: «Есть книги, которые читать – поздно». Не случайно глава призывает «Не пропустите отрочество!».

Эта книга может быть интересна подросткам, хотя ясно, что прочтут ее только те, кто уже приучен читать. Но наверняка «Не для взрослых» будет интересна преподавателям литературы и родителям. Во-первых, потому что учит азартному рассказу об удовольствии книгопоглощения. Во-вторых, потому что анализ, каким бы кратким он ни был и каким бы простым ни казался, основан на выводах и наблюдениях отличного профессионала. В-третьих, потому что книга эта показывает, что ситуацию нечтения надо переламять не lamentациями, а серьезным отношением к литературе как хлебу насущному, углю пылающему, доблести и героизму.

М. А. Литовская

доктор филологических наук, профессор Уральского государственного университета им. А.М. Горького

РУССКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ЭПОХУ ИСТОРИЧЕСКИХ КАТАКЛИЗМОВ

(Анпилова Л.Н. Проза Бориса Пильняка 1920-х годов:

Опыт русского экспрессионизма: Монографический очерк. – Екатеринбург, 2008)

Обозначение жанра этого труда – «монографический очерк» – выглядит достаточно скромно, но достойно. Таким обозначением автор включает «регистр безопасности»: если что-то здесь и не сказано, упущено, то на то и авторская воля – все же это очерк, а не монография. А с другой стороны, не просто «очерк», но «монографический» – то есть здоровый академизм желанен и даже неизбежен.

Книга вышла в серии «Филологический лекторий», и вновь хотелось бы подчеркнуть уместность ее позиционирования (не случайно аннотация адресует книгу словесникам и студентам-гуманитариям). Перед нами основательная лекция о творчестве Бориса Пильняка, написанная в четком русле *одного* ключа – а именно, экспрессионизма. Задавшись целью указать на особенности экспрессионистической эстетики в творчестве «непредсказуемого писателя своего времени» (с. 5), Л.Н. Анпилова убедительно показывает, что никакой художественный метод не может рассматриваться в отрыве от эпохи, которую он репрезентует. Эта почти физиологическая связь литературы 20–30-х годов с катаклизмами эпохи, с Историей в самом серьезном смысле этого слова, и становится предметом исследования книги о Пильняке. Автор очерка подробно и тщательно анализирует критические высказывания современников о Пильняке, показывает динамику отношения к писателю со стороны литературно-критических кругов, обнаруживая проблемную точку, вокруг которой вращалась критическая мысль как той далекой эпохи, так и сегодняшних литературоведов, обратившихся к творчеству Пильняка, – *целостность* его позиции (с. 13). Размышляя о сути и особенностях русского экспрессионизма, Л.Н. Анпилова подчеркивает, что пришло время посмотреть на этот метод как художественно цельное явление, обусловленное самой эпохой Хаоса в России, и решительно отстаивает свою точку зрения, не прибегая к более обтекаемым формулировкам «экспрессионистичность стиля», «экспрессионистические тенденции» и др.

Размышляя об этом ключевом в очерке явлении, Л.Н. Анпилова пользуется понятиями «хаографическая художественная система», «хаологическое раздумье» и др. Различие между «хаографией» и «хаологией» не проясняются, но читателю нетрудно понять суть предлагаемого понятийного инструментария. Хаос в русском экспрессионизме предстает в виде *системы*, оказывается «структурообразующим» (здесь можно было бы смело проводить параллели с тютчевской философией и усматривать в ней истоки метода в аспекте той самой «русскости», о которой говорит автор очерка (с. 20)).

Структура книги подчинена задаче выявить «способы художественного освоения» мира в ключевых произведениях Бориса Пильняка. В каждой главе рассматривается либо период творчества, либо даже отдельный текст. Л.Н. Анпилова не преследует цели «комплексного анализа», ее интересуют именно художественные этапы развития и разворачивания отечественного экспрессионизма в текстах Бориса Пильняка. Показывая, что революция 1917 года стала водоразделом в творчестве Пильняка,

Л.Н. Анпилова указывает на художественное *качество* этого водораздела: от доминант «вечности», которая вбирала в себя ежедневный хаос бытия, подчиняя его строгому онтологическому упорядочиванию, Пильняк обращается к «непосредственному» исследованию Хаоса в «Голом годе», где тема космических «надсущностей» перестает быть актуальной, а сам роман предстает перед нами как симфония. Отстаивая принцип симфонизма как главное художественное достижение Пильняка в романе «Голый год», автор книги стремится обнаружить те непротиворечивые логические основания, что позволяют подняться до осмысления художественной целостности романа, так многогласно обвиняемого в «дискретности», «мозаичности», «бессвязности».

«Повесть непогашенной луны», по мнению Л.Н. Анпиловой, позволяет усмотреть важнейшую черту отечественного экспрессионизма – художественное воплощение темы бездушной механистичности жизни. Здесь, разумеется, чрезвычайно интересными могли быть сопоставления с кубофутуристическим опытом таких воплощений – и, думается, читатель невольно стоит перед такими размышлениями и сопоставлениями. Всякий художественный метод не существует в «чистом виде», он есть лишь некое *общее правило*, некий общий принцип *отбора* материала и его художественной интерпретации. В этом смысле многонаправленные интерференции разных художественных способов освоения бытия оказываются чрезвычайно значимыми. В то же время подход Л.Н. Анпиловой как раз четко соответствует понятию «моноисследования»: здесь гораздо важнее для исследователя проследить сами этапы становления художественного метода: в той же «Повести...» центральным оказывается образ зависимости живого от бездушного и неумолимого мертвого, механического. В «Красном дереве» на первый план выходит прием гротеска, являющийся прямой художественной реакцией на ситуацию ужаса повседневности.

Здесь хотелось бы отметить, что исследовательский сюжет книги Л.Н. Анпиловой построен крещендо: все чаще встречается в авторском тексте слово «ужас», все жестче становятся определения. От жара и «плавильни» «Голого года» Л.Н. Анпилова ведет нас к мертвому льду «картонной» «Волги...». Возможно, анализ последнего романа дается автору труднее всего – здесь нет того увлеченного проникновения в глубь художественного слова, что было в разборе «Красного дерева» или «Повести непогашенной луны». Может быть, сам автор изнемогает перед коротким сообщением о расправе с Пильняком. Так или иначе, перед нами серьезное исследование, и остается сожалеть о довольно частых опечатках, портящих впечатление от этого труда, его малотиражного издания, превращающего книгу в предмет «обмена между своими», по-видимому, неизбежного отсутствия этой книги в наших центральных библиотеках. Надеюсь, что Л.Н. Анпилова не оставит своих исследований русского экспрессионизма, ее труды станут серьезным вкладом в отечественное литературоведение и найдут своих читателей.

М.В. Загидуллина,

доктор филологических наук, профессор кафедры теории массовых коммуникаций
Челябинского государственного университета

ХРОНИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ – 2008

Январь

2008 год в Киргизии объявлен Годом Чингиза Айтматова.

Март

21 – 23 марта. В Перми проходил второй Российский фестиваль поэтических чтений «А-Либитум». Организаторами мероприятия выступили Администрация Пермского края, Пермское отделение Союза российских Писателей, Пермская краевая библиотека имени Максима Горького и продюсерский центр «А-Либитум». Главным событием фестиваля стал поэтический слэм-турнир с участием авторов из Перми, Екатеринбурга, Челябинска, Нижнего Тагила, Кыштыма, Ярославля, Саратова и других городов, победителем которого стал челябинский поэт Александр Петрушкин.

Апрель

24 – 27 апреля. Развернулись мероприятия третьего Санкт-Петербургского международного книжного салона. Традиционно, местом проведения стал один из павильонов выставочного комплекса «Ленэкспо». Салон выступил под лозунгом «ВРЕМЯ ЧИТАТЬ», который отражает возрастающий интерес массового читателя к литературе. Организаторами выставки выступили Правительство Санкт-Петербурга и Некоммерческое партнерство «Российский Книжный Союз», при поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям. Количество экспонентов перевалило за 300, среди гостей были такие известные авторы, как Виктор Щелоков, Татьяна Веденская, Алексей Колышевский, Дмитрий Емец, Анна Берсенева и многие другие.

Программа мероприятий, посвященных детскому и семейному чтению, была составлена так, чтобы помимо профессионалов книжного рынка в ней приняли активное участие филологи, педагоги, сотрудники библиотек. Такими стали круглый стол «Что читает российский учитель?», международный семинар «Большая литература для маленького читателя», публичная лекция «Хорошие книги для всей семьи» генерального директора Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. Рудомино Е.Ю. Гениевой и др.

Май

15 мая – 7 июня. Пятый Открытый поэтический фестиваль-марафон «ПЕТЕРБУРГСКИЕ МОСТЫ» и третий петербургский литературный фестиваль «НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ» были проведены Санкт-Петербургской «Ассоциацией творческих объединений С-3» в содружестве с Союзом Писателей Санкт-Петербурга при поддержке Администрации Санкт-Петербурга и фонда «Гаудеамус».

Июнь

8 июня. Назван победитель российской литературной премии «Национальный бестселлер». Им стал Захар Прилепин, отмеченный за его роман в рассказах «Грех».

14 – 23 июня. С 14 по 20 июня 2008 года в Екатеринбурге прошел II Международный театральный фестиваль современной драматургии «Коляда-Plays». В нем приняли участие 26 театров из 18 городов, представляющие шесть стран мира – Великобританию, Финляндию, Польшу, Украину, Кыргызстан, Россию.

Завершающим событием фестиваля стали торжественные мероприятия, посвященные финалу Шестого международного конкурса драматургов «Евразия-2008». Мероприятия конкурса драматургов прошли с 21 по 23 июня 2008 года. В числе победителей конкурса в разных номинациях Михаил Дурненков, Александр Молчанов, Анна Батурина.

21 июня. Вручена Международная литературная премия в области фантастики имени Аркадия и Бориса Стругацких («АБС-премия»). В этом году премию получил Александр Житинский за роман «Государь всея Сети». В номинации за лучшее литературно-критическое произведение победителем стал Александр Етоев с его энциклопедией «Книгоедство».

По формулировке Бориса Стругацкого: «Премия присуждается за лучшее фантастическое произведение года, причем под фантастическим понимается любое произведение, в котором автор в качестве художественного сюжетно-образующего приема использует элементы невероятного, невозможного, небывалого. Таким образом, рассмотрению подвергается чрезвычайно широкий спектр произведений – от чистой научной фантастики в манере Г. Дж. Уэллса, С. Лема и Р. Шеколи до гротесков и фантазмагорий в стиле Ф. Кафки, М. Булгакова, В. Маканина или современных сказок в стиле Е. Шварца или В. Шефнера». В числе лауреатов за предыдущие 9 лет Евгений Лукин, Вячеслав Рыбаков, Дмитрий Быков.

Июль

14 июля. В городе Чудово (Новгородская область) прошли очередные Державинские чтения.

16 – 18 июля. Издательский дом «Новое литературное обозрение» совместно с Центром современного искусства «Винзавод» провел международную научную конференцию «Неканонический классик: памяти Дмитрия Александровича Пригова (1940 – 2007)». В конференции приняли участие философы, филологи, искусствоведы: Евгений Добренко (Шеффилд), Борис Гройс (Карлсруэ/Нью-Йорк), Михаил Эпштейн (Атланта), Михаил Рыклин (Москва), Марк Липовецкий (Болдер), Георг Витте (Берлин), Бригитте Обермайер (Берлин), Джеральд Янчек (Лексингтон), Михаил Берг (Нью-Йорк), Виталий Пащюков (Москва), Екатерина Деготь (Москва), Сабине Хенсен (Кёльн), Екатерина Бобринская (Москва) и др. 18 июля, в день закрытия конференции, была представлена премьера медиаоперы московского композитора Ираиды Юсуповой «Путь поэта» (читает Лев Рубинштейн).

19 июля. В Москве прошел праздник к 115-летию со дня рождения Владимира Маяковского, организованный музеем поэта.

25 – 27 июля. В селе Сростки (Бийский район Алтайского края) проходил Всероссийский фестиваль «Шукшинские дни на Алтае». Фестиваль ежегодно готовится и проводится Всероссийским мемориальным музеем-заповедником В.М.Шукшина. В программу были включены выставки, встречи с писателями и кинематографистами, театральные и песенные фестивали и многое другое.

Сентябрь

3 – 8 сентября. В Москве состоялась XXI Московская международная книжная выставка-ярмарка (ММКВЯ).

18 – 20 сентября. В Вологодской области проходил XI открытый фестиваль поэзии и музыки «Рубцовская осень». В этом году «Рубцовская осень» была включена в программу «Вологда – культурная столица Русского Севера».

20 – 28 сентября. В Москве прошел Седьмой фестиваль современной пьесы «Новая драма». Идея проведения ежегодного фестиваля спектаклей по современным пьесам принадлежит Эдуарду Боякову, руководителю театра «Практика», и Елене Греминой («Театр. doc»). В рамках фестивальной программы были показаны 11 спектаклей разных жанров и разной тематики, в том числе 3 зарубежных постановки. Гран-при фестиваля «Новая драма» достался Ивану Вырыпаеву, чья пьеса «Июль» была названа лучшей. Первую премию фестиваля получил Юрий Клавдиев, автор пьесы «Медленный меч», а вторую – Сергей Медведев, которому принадлежит пьеса «Парикмахерша».

26 – 30 сентября. В Екатеринбурге прошел очередной Международный фестиваль «Поэтический марафон-2008». В рамках фестиваля состоится марафон «Поэтическая семья», посвященный Году семьи в России, марафон «Поэзии единым языком», во время которого пройдут чтения авторских стихов на разных языках мира, а также итоговый марафон «Время мастера», в котором примут участие поэты – члены Союза писателей России и Союза Российских писателей.

Ноябрь

13 ноября. В здании театра «Школа Современной Пьесы» прошла VI Церемония вручения Всероссийской премии за достижения в области драматургии «Действующие лица 2008». I Премию получил Вячеслав Дурненков (пьеса «Экспонаты»), II Премию – Юрий Strike Клавдиев («Собаки-якудза»), III Премию — Герман Греков («ХАНАНА»). Молодежное жюри конкурса присудило специальную премию Нине Беленицкой за пьесу «На крыльце моем...». Десять лучших пьес будут опубликованы в сборнике «Лучшие пьесы 2008».

25 ноября. Церемония награждения лауреатов третьего сезона **Национальной литературной премии «Большая книга»** прошла в Москве в Доме Пашкова (Российская государственная библиотека). В списке финалистов, претендующих на получение «Большой книги», были 10 писателей: Павел Басинский (роман «Русский роман, или Жизнь и приключения Джона Половинкина»), Илья Бояшов (роман «Танкист, или Белый тигр»), Александр Иличевский (сборник рассказов «Пение известняка»), Руслан Киреев (мемуары, или, как сам автор определил жанр, «роман без масок», «Пятьдесят лет в раю»), Владимир Костин (сборник повестей и рассказов «Годовые кольца»), Владимир Маканин (роман «Асан»), Рустам Рахматуллин (сборник эссе «Две Москвы, или Метафизика столицы»), Людмила Сараскина (биография «Александр Солженицын»), Маргарита Хемлин (сборник повестей и рассказов «Живая очередь»), Владимир Шаров (роман «Будьте как дети»).

Первое место занял Владимир Маканин с романом «Асан», второе – Людмила Сараскина с биографией «Александр Солженицын», третье – Рустам Рахматуллин с книгой «Две Москвы, или Метафизика столицы». В специальной номинации «За честь и достоинство» премии посмертно удостоен Александр Солженицын. Также были вручены призы по итогам читательского интернет-голосования, которые стали известны 19 ноября. Победителем стал Рустам Рахматуллин, второе место занял Владимир Костин, третье – Людмила Сараскина.

Декабрь

3 декабря. Литературная премия «Русский Букер». Объявлен победитель конкурса на лучший роман года, написанный на русском языке. Им стал Михаил Елизаров, автор романа «Библиотекарь». В 2008 году старейшая в России независимая литературная премия вручена в 17-й раз. Жюри возглавил литературный критик Евгений Сидоров. В его состав также вошли критик Сергей Боровиков (Саратов), прозаик Марина Вишневецкая, актриса театра и кино Евгения Симонова, прозаик Леонид Юзефович.

3 декабря. Исполнилось 75 лет Литературному институту имени Максима Горького.

16 декабря. Определены победители **Независимой литературной премии «Дебют» - 2008**. Жюри Независимой литературной премии «Дебют» (председатель жюри – Тимур Кибиров, члены жюри – Елена Гремина, Александр Секацкий, Павел Крусанов, Сергей Сибирцев) определило победителей 2008 года в следующих номинациях:

1. Крупная проза – Сергей Красильников (г. Даугавпилс, Латвия) за повесть «Сучья кровь».
2. Малая проза – Михаил Енотов (г. Казань, Татарстан) за подборку рассказов «Коробочка с панорамой Варшавы».
3. Поэзия – Андрей Егоров (г. Петропавловск-Камчатский) за подборку стихотворений.
4. Драматургия – Ярослав Пулинович (г. Екатеринбург) за пьесу-монолог «Наташина мечта».
5. Эссеистика – Александр Монтлевич (г. Череповец, Вологодская обл.) за философское эссе «Криминология присутствия».
6. Киносценарий – Дарья Грацевич (г. Москва) за киносценарий «Недотроги».

*Материал подготовил А.В. Тагильцев,
доцент кафедры современной русской литературы УрГПУ*