

ТРАЕКТОРИИ ТЕКУЩЕГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

М.А. Черняк

НОМО LEGENS VS НОМО LUDENS:

К ВОПРОСУ О ДИАГНОЗЕ РОССИЙСКОЙ ПРОЗЫ «НУЛЕВЫХ» ГОДОВ

Есть книги, которые надо только отведать, есть такие, которые лучше всего проглотить, и лишь немногие стоит разжевать и переварить...

Фрэнсис Бэкон

Наше время в какой-то степени можно назвать «неклассическим бытием культуры». Быт и бытие современной литературы отмечено сложным совмещением эстетических факторов и механизмов рыночной экономики, симбиозом художественных достоинств произведения и специфическими приемами проектной издательской деятельности. Востребованность произведения литературы и массовый успех писателя рождаются в результате пересечения разноуровневых форм влияния: воли автора, конъюнктуры издателя, подвижных установок социальной психологии. В этот же процесс вовлечены трудно просчитываемые механизмы эстетического износа художественной формы, а также элемент случайности, всегда присутствующий в момент появления произведения «здесь и сейчас». В процессе социальной адаптации произведений искусства обнаруживается сложное сплетение художественных вкусов читателя и выверенных стратегий социолитературной инфраструктуры. Взятые вместе эти факторы образуют специфическую и часто противоречивую траекторию развития литературы последнего десятилетия [15].

«Бывают ли писатели, работающие только на потомков? – этот вопрос задает в своем эссе «Сотворить читателя» У. Эко. И отвечает: «Не бывает, несмотря на все уверения. Мы не Нострадамусы. Мы не можем представлять себе идеального читателя будущего поколения. Мы знаем только своих современников». Современность, кричащая, яркая, противоречивая, постоянно бросает вызов литературе, действуя как мощный раздражитель и заставляя играть по ее правилам. Захар Прилепин, писатель, остро чувствующий время, в котором живет, тем не менее признался в одном из интервью, что у современности есть странное свойство: «ее почти невозможно описывать в художественной реалистической литературе, не оступаясь в памфлет или в пошлость. <...> в 20-е годы прошлого века русский писатель мог ввести в текст фамилию "Троцкий", слово "нэпман" и слово "продразверстка". Но если в современном художественном тексте появляются "Ельцин", "новый русский" и "приватизация", сразу начинается какая-то пакость – читать это не хочется совершенно» [8]. В литературе сегодня присутствуют – «фактически одновременно – две разнонаправленные тенденции: подальше от злобы дня – и поближе к ней. Какая победит?» – задает вопрос Н. Иванова [4].

Л. Данилкин, доказывая, что нулевые получились совсем не такими, какими их представляли, вы-

брал для описания этого явления слово «клюдж» (англ. kludge), означающее на программистском жаргоне, – программа, которая теоретически не должна работать, но почему-то работает. «В ситуации, когда ни государство, ни «невидимая рука рынка» не владеет контрольным пакетом акций, мы имеем литературу, предоставленную самой себе, и, соответственно, бесконфликтный литературный процесс – мирное сосуществование радикального постмодернизма и кондового реализма. <...> Отсутствие Верховного Арбитра и, соответственно, канонического центра – важный фактор литературного ландшафта нулевых. Простые подсчеты показывают, что во времена Белинского в год появлялось 2-3 заслуживающих разговора романа, при Чуковском – 7-8, теперь – 50-60. Множество внелитературных факторов сыграло таким образом, что у литературы образовался так называемый «длинный хвост» (феномен функционирования современных рынков культуры, описанный американским журналистом Крисом Андерсоном – и отчетливо проявляющийся в самых разных ракурсах). Хотим мы этого или не хотим, нам придется признать, что единственная адекватная материалу форма представления литературы нулевых – не мозаика в одном-двух вариантах, а список, между пунктами которого может не быть ничего общего, кроме факта появления в определенный промежуток времени» [3].

Хорватская писательница Дубравка Угрешич в книге с говорящим названием «Читать не надо!» о мировых тенденциях современной литературы говорит так: «Многие писатели чувствуют себя всё более неуютно среди нынешнего литературного ландшафта, густо усеянного издателями, редакторами, агентами, распространителями, брокерами, рекламистами, книготорговыми сетями, «маркетологами», телевизионными камерами, фотокорреспондентами. Писатель и его читатель – наиважнейшие звенья общей цепи – теперь, как никогда, изолированы друг от друга. Читатель, не принимающий рыночных правил игры, попросту вымирает. Читатель, не принимающий то, что предлагает ему рынок, обречён на литературный голод или на перечитывание уже прочитанных книг. Писатель и его читатель — те, для кого существует литература, — сегодня практически загнаны в подполье. Миром литературного рынка правят производители книг. Но делать книги отнюдь не означает делать литературу» [14]. В этих словах предельно точно отражается тенденция прозы нулевых. Сегодня идет кристаллизация

нового жанрового костяка современной литературы, смена кодовых, моделирующих литературное направление жанров; наиболее востребованными и жизнеспособными оказываются жанры, уже апробированные масскультом.

Своеобразие отечественной литературы состоит в том, что она всегда адаптируется к постоянно изменяющимся условиям функционирования, к социальным трансформациям и технологическим новациям. Будучи ориентированной на спрос, литература выступает как точный индикатор ценностей конкретной культуры и как один из мощных факторов его воспроизводства. Не ставя перед собой максималистской задачи лечения большого общества, авторы произведений массовой литературы видят свою цель в другом: читателю конца XX – начала XXI века требуется некое средство, снимающее избыточное психическое напряжение, дающее возможность отдохнуть от жестоких вызовов окружающей действительности. Одним из таких средств становится «игра в литературу» и «игра с литературой».

Лейтмотивом знаменитой книги Й. Хейзинги «*Homo ludens*» («Человек играющий») является мысль о культуuroобразующей функции игры. Динамика игры, по мнению Хейзинги, обусловлена не борьбой инстинктов, а столкновением и взаимодействием культурных символов. Смысл игры философ видел не столько в разрядке импульсов, «запрещенных» культурой, сколько в «зарядке» человека духовной энергией, необходимой для культурного творчества. При этом, анализируя современное сознание, философ вводит термин «пуелиризм» – понятие, которое передает наивность и ребячество одновременно. В основе пуелиризма – путаница игры и серьезного. Работа, долг, жизнь не воспринимаются современным человеком серьезно, и, наоборот, игровая деятельность приобретает серьезный характер. Думается, что именно эта черта свойственна не только массовому читателю XXI века, но и современному издателю, воспринимающему литературный рынок, как игровое поле, на котором ставки – высоки, а проигрыши – опасны для будущей культуры.

Игровое содержание сегодняшнего дня заключается и в том, что действительность каждый день предлагает читателю новые роли и новые правила игры с литературной реальностью. Автор лицедействует не только с использованием различных повествовательных стратегий, стилей, жанровых форм, но и прибегает к мистификациям, ложным цитатам, отсылкам к несуществующим авторам. А непосредственно вербальная игра, игровые коммуникативные стратегии, «вплетенные в ткань текста», приводят к тому, что сам текст начинает лицедействовать, жить своей жизнью.

Писатель должен найти новые каналы коммуникации с публикой, расширить читательское сообщество, активно осваивая новые способы включения в современную информационную среду. Не в последнюю очередь этот процесс связан с характерным для постмодернистской эпохи «кризисом идентификации», в условиях которого при создании писатель-

ского статуса все более важную роль начинает играть не только художественная природа текстов, но и особенности писательского поведения их автора, сознательный выбор им определенных имиджевых практик. Игорь Шайтанов на страницах «Ариона» противопоставляет настоящих, истинных писателей проектировщикам: «Автор умер, да здоровствует проект! О раскрученных литературных именах последнего времени постоянно можно было слышать: это не писатель, это – проект. Пригов, Пелевин, Сорокин, Акунин... Проект – это сконструированная акция, в которой проектировщик выступает не «инженером человеческих душ», а ризлтором культурного пространства. Производится поиск пустующих культурных площадей, и их последующее освоение: исторический детектив; современные комплексы подросткового сознания в условиях повсеместности молодежной моды; компьютерная игра как литературный сюжет; карнавализация социалистического гуманизма...» [16, с. 54]. «А вы – не проект?» – так называется книга Л. Гурского (Р. Арбитмана). Современные литературные проекты предельно точно иллюстрируют процесс изменения статуса читателя и писателя в обществе. Лидером подобных экспериментов, безусловно, является Б. Акунин.

В 2000 году Г. Чхартишвили называл антрепренерский проект наравне с литературным: «Я хочу создать некую новую модель функционирования автора, когда в центре находятся не издатель или литературный агент, а писатель, и уже вокруг него – издательства, экранизации, театры, интернет и прочее. Я сам хочу быть дирижером этого оркестра, потому что это моя музыка». В проекте «Смерть на брудершафт», представляющего собой «немое кино», писатель уже просто исполняет роль тапера, аккомпанирующего собственной «фильме». «Мне захотелось написать текст, который будет лишен начисто литературных аллюзий и стилистически очень скуп. Чтобы я не выполнял за читателя всю работу по загрузке картинки и атмосферы. Пусть у читателя в воображении включится собственный кинопроектор. С этой целью я избрал всякие незаметные глазу штуки и фокусы. Если, читая «Смерть на брудершафт», вы мысленно увидите кинокартинку, значит, метод работает. Помогают мне «операторы», то есть художники-иллюстраторы, которые рисуют для этого текстового кино стоп-кадры», – комментировал свой проект Акунин.

В 2008 году Б. Акунин предпринял попытку создания нового жанра «*романа – компьютерной игры*». «Квест» продолжает серию Б. Акунина «Жанры», каждое произведение которой является примером существующего или придуманного автором жанра литературы. Шпионский детектив (сюжет прост: американские ученые борются с аморальными экспериментами в области мозга, проводимыми в Советском Союзе) автор превращает в роман-игру и называет «унибук». Впервые этот термин, означающий «универсальная книга», был использован в романе Б. Акунина «Детская книга». Унибук – это универсальная электронная книга, маленький компьютер, обладающий сверхвозможностями. В условиях «постгуттенберговской эпохи»

писатель стремится привлечь в книге поколение с «клиповым сознанием», для которого компьютерный язык понятнее и ближе языка художественной литературы. Еще десять лет назад Б. Акунин сетовал на то, что «читатель то ли повзрослел, то ли даже несколько состарился. Ему стало менее интересно читать «взаправдашние» сказки про выдуманных героев и выдуманные ситуации, ему хочется чистоты жанра; или говори ему, писатель, то, что хочешь сказать, прямым текстом, или уж подавай полную сказку, откровенную игру со спецэффектами и «наворотами». Новая книга Акунина этими «наворотами» и существует: ее можно не только читать, но и смотреть, слушать, проверять с ее помощью свои интеллектуальные способности и знания, играть с ней. Роман делится не на главы, а на «вступительный ролик», «представление персонажа», «обучающий этап, позволяющий освоиться с игровым режимом», «уровни игры» и так называемые «коды» или «ключи» к игре, которые являются текстом в тексте. Переход из главы в главу, а точнее с уровня на уровень, сопровождается загадками, разгадать которые помогают главы-ключи. Это, с одной стороны, попытка создать литературно-игровую программу, которая, по мысли автора, возможно, станет прототипом электронной книги нового поколения, а с другой, – игра со штампами современной культуры, с примитивностью компьютерных игр с их эпическим пафосом. «Новый роман Акунина – это тоже попытка понять игру. Уяснить себе, чем же так дразнит виртуальная реальность «квеста» – игры-разгадывания тайны. В романе «Квест» есть уровни. Но это не уровни игры, а уровни понимания. Действительно есть сложные коллизии, но это коллизии не смехотворных персонажей, борющихся с абсолютным злом, а вопросы выхода из тупика современного сознания, запутавшегося в новых мифологиях, где небо и земля больше не противопоставлены друг другу, где все смешалось, где бирки с надписями «добро» и «зло» могут с равной вероятностью оказаться на любом предмете или явлении. Человек потерял ориентиры. Он играет, потому что не знает, куда ему деться. Акунин решил понаблюдать за играющим человеком в себе», – отмечает критик Е. Тарлева.

Иронический диагноз проектной литературе дает В. Пелевин в своем последнем романе «t». Это роман о кризисе, но не о финансовом, а культурологическом, о секретных механизмах существования литературы в социуме, в мозгу авторов, читателей, персонажей, а заодно и тех, кто руководит творческим процессом свыше. Критики единодушно увидели в романе сатирическую карикатуру на литературу во всех аспектах, от книгоиздательской кухни до метафизики творчества. По существу, это сплошной центон, тотальная пародия на доминирующие сегодня типы литературного дискурса: ретродетективы о «русском викторианстве», православные боевики, альтернативные истории, «офисные философские бестселлеры» и т.д. Многослойный сюжет пелевинского романа связан с тем, что одно издательство решило создать новый масштабный суперпроект – роман о примирении Льва Толстого с цер-

ковью. Подписало под проект целую бригаду популярных авторов из первого эшелона, но проекту помешал кризис. Заказчик отказывается оплатить счета за product placement Русской православной церкви, и сюжет «зависает». Герои выходят из-под контроля писателей и маркетологов, погружаются в рефлексию о смысле литературы, взаимоотношениях реальности и художественного вымысла; строят различные версии насчет произошедшего «системного сбоя». Главный герой «романа в романе» – граф Т., прототипом которого является великий писатель. Повествование о графе Т. придумывают в начале XXI века некий Ариэль Эдмундович Брахман и подчиненная ему бригада авторов: Митенька Бершадский, в чьем ведении находятся гламур и эротика, остросюжетник Гриша Овнюк, «криэйтор психоделического контента» Гоша Пиворылов и еще один – шизофреник, нервно реагирующий на рецензии критиков, сетующих, что «погас волшебный фонарь». Он отвечает за метафизические раздумья и мистические прозрения. «В ваше время писатель впитывал в себя, фигурально выражаясь, слезы мира, а затем создавал текст, остро задевающий человеческую душу. <...> Но сейчас, через столетие, таблица соответствий стала другой. От писателя требуется преобразовать жизненные впечатления в текст, приносящий максимальную прибыль. Литературное творчество превратилось в искусство составления буквенных комбинаций, продающихся наилучшим образом. Это тоже своего рода каббала», – говорит герой романа».

Своеобразным игровым ответом тотальной анонимности, обилию мистификаций, армии литературных негров и нескончаемым спорам о том, кто стоит за тем или иным литературным проектом, стало создание петербургским издательством «Астрель» «безупречного романа», романа, написанного компьютерной программой (Настоящая любовь.wrt. – СПб, 2008). По убеждению издателей, «Анна Каренина» Л. Толстого – лучший любовный роман всех времен и народов. Потому эту книгу и предложили компьютеру в качестве образца. В программу заложили статистическую выборку из классического текста – все, что касалось судьбы главных героев, их привычек, характеров, внешности. Издатели придумали главные сюжетные события и через программу PC Writer 1.0, созданную приглашенными издательством программистами из Петербурга и Израиля, предложили их компьютеру. Получилась странная интертекстуальная смесь из «Анны Карениной», пьес Чехова и «Десяти негрят» Агаты Кристи. Следующим экспериментом издательства над читателем стал роман Неизвестного Автора «Secfiction: Краткий курс теории литературы». В прологе к роману дается своеобразный приговор и современному писателю, и читателю: «Тайна состоит в том, что писать книги – плевое дело. Выбираешь время в графике – восемь дней. Запасешься сигаретами и алкоголем. Сигареты – кто какие курит (тут может быть ваша реклама), а из алкоголя рекомендуемую виски – с него стиль жестче (тут тоже может быть ваша реклама). Наркотики почитаю за декаданс и слабость (тут вашей рекламы быть не мо-

жет) – их не берите, если не собираетесь писать последний раз в жизни. Дальше все просто. Выбираешь тему. Надо такую, что однозначно будут читать домохозяйки. Это – хорошая мишень творческого расстрела». Здесь уместно вспомнить несправедливо забытый роман американского писателя-фантаста Фрица Лейбера «Серебряные яйцеглавы», написанный в 1958 году. Лейбер описывает общество будущего, которое во многом узнается. Книжки пишут электронные машины – «словомельницы». «В словомельницу закладывают общий план книги, и он поступает прямо в ее электронный мозг – очень большой, даже больше, чем у твоего папочки! И она выдает первое слово наугад. На техническом языке это называют «снять козырь». А иногда первое слово в нее закладывает программист. Но когда словомельница выбирает второе, оно должно по настроению точно соответствовать первому – как и третье, и четвертое. Если заложить в нее один план и дать сто разных первых слов – по очереди, разумеется, – она напишет сто совершенно разных книг». Одним из признаков игры является жесткая фиксированность системой правил, которые создают в «зоне игры» свой порядок, понятный всем участникам. Создается впечатление, что именно этот признак игры не срабатывает во многих издательских проектах, связанных с многочисленными играми с текстами русской классики. Получается игра в прятки, в которой игроки не знают, кого же нужно искать, так как массовый читатель просто не понимает, что с ним играют.

Негативные тенденции книжного рынка не исчерпываются только сокращением чтения. Изменилось отношение к книге и чтению вообще. Чтение перестало быть человеко- и культуuroобразующим ресурсом, книги читают либо строго функционально, либо рутинно, примерно так же, как автоматически переключают кнопки телевизионного пульта. «Современная ситуация в этом отношении характеризуется как системный кризис читательской культуры, когда страна подошла к критическому пределу пренебрежения чтением» – этот грустный приговор озвучен в «Национальной программе поддержки и развития чтения». Большая конкуренция на книжном рынке требует от писателя непосредственного поиска своего читателя. Очевидно, что сегодня мы наблюдаем превращение читателя-ученика, столь милого русской классической литературе, в читателя-покупателя. Поэтому главными технологиями в современной литературе становятся технологии рынка и производства. «Потребность рынка – закон: в мгновение ока, откуда ни возьмись, нахлынули сотни авторов, готовые заполнить промежутки между обложками необременительными текстами. Ещё вчера одни из них были безнадежными графоманами, отвергнутыми всеми издательствами, вторые томилась в бесперспективных НИИ, третьи уныло домохозяйничали... Но возник спрос – и они стали ПИПами (персонифицированные издательские проекты – М.Ч.)» [9], – определяет особенности современного книжного рынка писатель Юрий Поляков. Очевидно, что подавляющее число современных писателей, особенно массовых, не стали, да и не

могут стать «группой духовного поиска» [10], как выразительно назвал писателей, которые влияют на формирование души, философ Григорий Померанц.

На наших глазах происходит десакрализация книги, которая воспринимается как одноразовый продукт. В 2006 году О. Славникова делилась своими опасениями: «Теперь же мы на пороге мира, где целую культуру можно стереть, как папку с файлами. Ее попросту не будет, если некто с соответствующим чемоданчиком нажмет на «Delete». Существует предельное число носителей языка, при котором язык еще жив. Существует и предельное число читателей Пушкина, при котором Пушкин наличествует. Уберите пиаровскую программу в виде школьного курса литературы – и нашего золотого XIX века не станет уже послезавтра» [13]. Сегодня, спустя всего четыре года, мы видим, как с приходом ЕГЭ постепенно эта пиаровская программа умирает.

«Неохота учить этого дурацкого Пушкина», – фраза была типичной для моих одноклассников, когда я учился в школе. Однако это не мешало им интересоваться новой литературой, рассказывавшей о той жизни, которой живут они сами. Если век назад футуристы пытались сбрасывать классиков «с парохода современности», то сегодня никого не нужно сбрасывать. Для поколения читателей, рожденного в восьмидесятых, литература как бы началась с чистого листа. С одной стороны, многие из них знают новых авторов. С другой, в большинстве своем младочитателям совершенно наплевать на ту литературу, которой их загружали в школе» [12], – признается молодой писатель Максим Свириденков. Именно этому поколению «младочитателей» адресованы сегодня многочисленные проекты по поддержке чтения. Издаются прекрасно оформленные энциклопедии, появляются книги, пропагандирующие чтение – от игрового романа-энциклопедии А. Етоева «КнигоЕдство: выбранные места из книжной истории всех времен, планет и народов» до филологического романа Е. Клюева «Давайте напишем что-нибудь».

Тема исчезновения настоящего читателя появляется в пьесе представителя так называемой «новой драмы» Олега Богаева «Мёртвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги». В доме одинокой старухи Эры Николаевны, озабоченной только своим желудком, появляется «квартет русских классиков» (Пушкин, Гоголь, Толстой и Чехов). Они стремятся найти читателя, который бы пришел в библиотеку и тем самым спас бы их от забвения, а книги от утилизации и превращения в туалетную бумагу. Гоголь с иронией и болью пытается найти место в новой культуре: *«И начинаешь шевелить мозгами, гадать, “может мы в натуре” плохие писатели ... не могли создать “Новейшую историю туалетной бумаги” ... “Библию вкусной и здоровой пищи” ... Теперь я писал бы только газеты. “Вечерний Гоголь № 26...” Пауза. В Историческом музее первый экспонат – скелет интеллигента. Позвоночник искривлен, копчик ярко выражен. Вместо черепа – отбойный молоток. Одним словом – урод. Ископаемое чудовище. <...> В Ледниковый период вымерзли все читатели. Ученые гнут извилины – отчего у читателей исчез волосяной покров и почему они плохо грызли капусту».* Эра

привыкает к своим гостям, кормит их, трогательно о них заботится, пытается читать собрания сочинений, которые писатели стараются не выпускать из рук, перетаскивает списанные книги к себе в дом, но настоящего читателя классикам так и не удается найти (показательна реплика Толстого: «*В большом пяти-миллионном городе читают книги два человека ... Да и те, один – по словам, другой – по буквам ... Тьма Египетская! Плебейство! Зато все писатели ... Пять миллионов. Зачем столько?!*»). Все литературные игры с классическими текстами, столь щедро представленные в «новой драме», превращают пьесу в какой-то степени в «жанр без берегов». Финал трагикомедии О. Богаева по-чеховски печален: «*Книги набухают, как дрожжевое тесто. Гром. Это не склад боеприпасов – книги разрываются огнем одна за другой. Огонь кружит по комнате. За окном падает черный снег или это типографский наборщик пощупил с крыши? В пламени скачет медный всадник, шинель размахивает пустыми рукавами, детство–отрочество–юность стоят, прижавшись друг к другу, горящая чайка бьётся в окно*».

Процесс читательской деградации становится темой произведений Алексея Слаповского. В 1999 г. вышла его «Книга для тех, кто не любит читать», состоявшая из маленьких рассказов. В 2004 году Слаповский уточняет свои размышления о современном массовом читателе в романе «Качество жизни». Это история филолога Анисимова, работающего «адаптатором». Процесс адаптации герой описывал так: «*Берем, например, Достоевского, «Преступление и наказание». Адаптируем – трижды. В десять лет детишки получают коротенькую страшилку на полстранички: «Студент Раскольников хотел делать добро, но не имел для этого денег. Он решил убить богатую старуху и взять деньги, чтобы делать добро...». И т.п. Лет в двенадцать дети читают тоже недлинный текст, но уже с некоторыми подробностями. В четырнадцать – большой текст, страниц на двадцать, не только с подробностями, но и с психологическими наметками. И ко времени, когда нужно будет одолеть подлинник, они готовы, больше того – они даже ждут, они хотят узнать, как все было на самом деле! Я считаю, гениальная придумка. Мы уже опробовали несколько книжек, пошли хорошо. Хворая, я умещал в три страницы «Мертвые души», задача более чем интересная!*». Свою работу он считает необыкновенно современной и необходимой, звучной стремительному XXI веку А. Слаповского занимает инфантильный дискурс массового читателя, утратившего возможность понимать и литературную игру, да и сам текст.

Владимир Сорокин недавно написал: «Полезно ли чтение? Вопрос звучит дико. Классики на стенах библиотек величественно хмурятся: "Чтение – вот лучшее учение"; "Всемирным хорошим во мне я обязан книгам". Ното legens (человек читающий) уверен, что знает о мире почти все. Но так ли это? Знаем ли мы сам мир? Знаем ли мы самих себя? Помогает ли нам чтение именно в процессе познания? А может, мир букв, слов, образов и понятий сплел вокруг нас кокон, навсегда отделивший нас от мира? Предо-

храняющий?» [5]. В связи с этим вопросом, поднятым Сорокиным, заслуживает внимания дебютный роман **Всеволода Беннисуна «ГенАцид»**, попавший в лонг-лист Букеровской премии. Актуальность темы и провокационность названия во многом определили интерес к этому произведению. ГенАцид – аббревиатура, означающая Государственную Единую Национальную Идею, которая должна сплотить разобщенный российский народ. Россия решила объединиться на почве любви к отечественной литературе. В рамках этого масштабного нацпроекта президент издал указ, предписывающий каждому гражданину активно поучаствовать в сохранении культурного наследия, выучив определенный фрагмент классического произведения. Полигоном для эксперимента стала затерянная в глубинке деревня Большие Ущеры. Было объявлено, что в час Икс на всей территории страны вводится ГенАцид: каждый гражданин государства заучивает наизусть какой-либо текст известного русского прозаика или поэта и на всю жизнь запоминает его. Таким образом, все россияне станут причастны к делу сохранения родной культуры, и слова Пушкина, Достоевского, Есенина, Ахматовой пустят ростки в душах. Сначала маргинальные жители деревни активно противятся эксперименту: «*К трем часам они с сержантом отвезли книги в клуб. Пахомов ушел к себе отсыпаться, а Черепицын, проклиная все на свете, вернулся в участок. И сразу зашел к Поребрикову. ... Черепицын положил перед арестантом увесистую книгу. – Че это? – хмуро спросил Поребриков, потирая опухшие от сна глаза. – Конь через плечо. Платонов. Писатель. Учить будешь. Наизусть. Сон у Поребрикова как рукой сняло. – Не, сержант, – испуганно затараторил он. – Я на это дело не подписывался. Мне пятнадцать суток. Это да. А вот это. Это нет. Да за что? ... Эксперименты над живыми людьми ставить на себе не позволю. Я это... буду писать. В конвенцию по правам человека». Потом жители Больших Ущер смиряются и, распределив полученных по разрядке Бродского, Крученых, Чехова и Платонова, сначала к ужасу продавщицы Таньки устраивают спонтанные чтения в продуктовом магазине, а потом – ежевечерние «читки» под непререкаемую водку. Постепенно односельчане почувствовали что-то странное и вокруг, и в себе, «что-то все же неуловимо изменилось – может, задача, поставленная накануне перед каждым жителем деревни, незримо витала в зимнем воздухе, а может, просто литература, о которой уже никто со времен школы не помнил, вдруг стала актуальнее кино и телевидения, которые, оказывается, только нагло пользовались ею то как служанкой, то как рабыней, то как наложницей. Теперь же поэты и писатели вроде как снова обрели давно утерянный ими статус властителей дум. И книжки с заложенными страницами хоть и лежали нераскрытыми, но уже как будто требовали к себе внимания, просили не откладывать на завтра то, что можно сделать сегодня*».

Главный герой романа Антон Пахомов оказался в деревне именно потому, что стремился к абсолютному хаосу, найти который удалось именно в

Больших Ущерях. *«Именно здесь Антон убедился, что любая попытка придать природному хаосу осмысленность и порядок приводит в лучшем случае к недоразумению, в худшем – к катастрофическому результату».* Его научная теория, особое видение российской истории, отталкивающейся от мифа, именно в этой богом забытой деревушке приобрела особый смысл.

Андрей с интересом наблюдает за экспериментом, поставленным над деревенскими жителями. Постепенно создали новояз: имена для тех, кому досталась проза, и для тех, кому достались стихи, для рифмованных стихов и для нетрадиционной поэзии, для законченных произведений и для отрывков. Придумали игру: выигрывает тот, кто выпивает больше всего алкоголя и при этом умудряется ничего не напутать в своем тексте. Потом придумали войну: прозаики против поэтов. Потом придумали врагов народа и пошли пьяным крестовым походом на библиотеку, оставляя за собой трупы в кровавых лужах. Критики уже пытались интерпретировать «ГенАцид» как иносказание о «книжных» истоках революции и террора. «Книжки им дали почитать. Вот и дочитались», – говорит один из персонажей, увидев указ в действии. Именно книги становятся здесь катализатором геноцида – настоящего, без кавычек и буквы «а». «Автор показывает метафизическую изнанку, оборотную сторону русской духовности и литературоцентризма, и изнанка эта, по версии Бенигсена, чудовищна. Роман этот – даже не антиутопия, а какая-то черная притча-фантазия о русской жизни. «Это своего рода роман-диагноз, где проговорены некие важные для нашего сегодняшнего (и завтрашнего) дня вещи – в форме жестокой сказки», – пишет обозреватель «Независимой газеты» А. Мирошкин [7]. Бенигсену удалось показать, что чтение – вещь непростая, и литература, становящаяся Генеральной Национальной Идеей (ГенАцидом), неизбежно оборачивается генОцидом, в ходе которого русские уничтожают самих себя.

«Читатель бессознательно вовлекается в процесс идентификации, он участвует в драме и мистере, у него возникает чувство личного приобщения к действию <...> с помощью масс-медиа происходит мифологизация личностей, их превращение в образ, служащий примером <...> Повествовательная проза и, в частности, роман, в современных обществах заняли место мифологического рассказа и сказок в обществах первобытных» [17, с. 125], – эти слова М. Элиаде во многом объясняют, почему литература оперирует чистыми, прозрачными, внятными и недвусмысленными фигурами, совершенными формами архетипических состояний. Так, роман *Олега Сивуна «Бренд»*, номинированный на премию «Дебют» и получивший премию журнала «Новый мир» и Новую пушкинскую премию 2009 года, представляет собой что-то вроде развернутого инвентарного списка современных брендов. Повествователь Сивуна исходит из того, что мир сегодняшний – это некое собрание, некая комбинация брендов: кукла Barbie, Coca-Cola, Ford, Google, IKEA, Kodak и др. Мир этот – это не только мир автора, но и универсальное определение действительности, некий ин-

формационный код. Получилось краткое путешествие в мир потребительских иллюзий, в страну звучащих коммерческих имен. Подготовленные к варианту «С» Единого государственного экзамена по литературе читатели почувствуют своего в авторе романа, который составил свой «поп-арт роман» из 26 глав (по количеству букв латинской азбуки) и каждую букву проиллюстрировал брендом – из числа всемирно известных. *«Мой мозг абсолютно отключен. Логика супермаркета становится моей логикой навсегда. Я в какие-то моменты не осознаю себя. Я себя постоянно теряю. <...> Я чувствую себя копией самого себя. Но я не чувствую ничего общего ни с кем. Я не чувствую родства ни с одним человеком, хотя мы так похожи. Мы все слушаем одну и ту же музыку, смотрим одни и те же передачи и фильмы, носим одну и ту же одежду, пользуемся компьютерами, говорим по мобильным телефонам, но между нами нет ничего общего»,* – признается главный герой. Инфантильный и наивный герой Сивуна – это предельно обезличенный, лишенный всяких индивидуальных примет «гражданин вселенной», живущий в мире копий, ремейков и секенд-хенда. Попытка составить азбуку «человека потребляющего», библию общества эпохи духless явно перекликается с попыткой «перевести» на язык современной культуры/антикультуры десять библейских заповедей, осуществленных в пьесе Ивана Вырыпаева «Кислород». «Прикидываясь «человеком без свойств» и синтетической куклой, герой/повествователь на самом деле имитирует и жестоко пародирует тот порядок, в котором царствуют люди-ксероксы, а жизнь легко умещается в рекламный ролик знаменитой фирмы. Говоря от лица пустоты, герой эту самую пустоту выворачивает наизнанку, демонстрирует ее безжизненность и одномерность», – полагает критик А. Мирошкин [6].

Мышление телевизионными образами, подчинение единой метафорической системе стало особым свойством «оптической памяти» читателя нового века. Многие исследователи сегодня самым значимым событием XX века называют видеократическую революцию. Активно тиражируемые в последнее время комиксы стали типичным примером искусства «плоскостного восприятия», и распространение их есть показатель специфического характера визуальности современной культуры. В связи с этим абсолютно закономерно, что каждую главу О. Сивун завершает «бонусом» – сценарием вымышленного рекламного ролика бренда.

А. Рейтблат в статье «“Роман литературного краха” в русской литературе конца XIX – начала XX века» на широком материале беллетристических текстов конца XIX-начала XX (роман В.И. Немировича-Данченко «На литературных хлебах», роман А.Ф. Писемского «Тысяча душ», повесть Н.И. Тимковского «Около литературы», роман И.Н. Потапенко «Не герой» и др.) демонстрирует распространенность «формулы» изображения жизни писателя, специфики литературной среды и т.д. В «романе литературного краха» нашли свое отражение те доволно резкие разломы и трансформации в русской литературе, которыми был отмечен конец XIX в.:

существенное ослабление привлекательности «учительской» этики литературного труда на верхних этажах литературной иерархии; приобщение к чтению широких масс из средних социальных слоев, предпочитающий иллюстрированный журнал и газету и др.» [11, с. 317-329]. Создается впечатление, что спустя век на фоне «смерти» уже не только автора, но и читателя, зарождается новая беллетристическая формула *«романы литературного успеха»*. Можно считать определенной тенденцией, проявившейся в текстах последних двух лет, появление произведений, в которых обретение себя стало синонимом ощущения себя как писателя, причем, что симптоматично, автора массовой литературы. Так, в романе *Елены Колиной «Профессорская дочка»* современная Золушка, питерская переводчица Маша тридцати семи лет, одинокая фантазерка, живущая в огромной квартире на Фонтанке, встречает современного принца – успешного продюсера. Маша пишет роман: «Мою любовь к литературе невозможно описать словами – как будто у меня в жизни нет ничего, кроме книг, как будто я старая дева в спущенных чулках и ботинках на разные ноги, как будто... Я так хочу, так мечтаю стать писателем!».

В романе *Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак «Я достойна большего! Жизнь и грезы бухгалтера Петровой»* автором бестселлеров становится одинокая бухгалтер Петрова: «В ее тридцатидвухлетней душе уже давно царил непролазный февраль. С бухгалтером Петровой никогда и ничего не происходило. В тот день она, как обычно, шла после безупречного трудового дня в безупречно пустую квартиру... Но Ирина Николаевна ничего анализировать не стала. Она села за стол и включила ноутбук. Пока он загружался, она сидела с закрытыми глазами и ни о чем не думала. Услышав призывный звяк системы, Петрова открыла Word и написала: «Сладкие грезы». Словосочетание ей жутко не понравилось, но придумывать новое значило потерять запал, расплескать ту отчаянность, что горела у Ирины Николаевны внутри». Весь роман представляет собой чередование двух текстов «Жизнь» и «Грезы». Героиня, записывая свои мечты, переживая со своей героиней Мариной недоступное ей самой женское счастье, часто путает реальность и мечты. Роман *Натальи Сорбатской «Литературная рабыня: будни и праздники»* написан от первого лица, а его главная героиня работает редактором в одном из крупных издательств. Однажды героиня понимает, что пора освободиться от всего лишнего, сиюминутного, начать все сначала. Она пишет книгу, устав от компромиссных решений, устав быть заложницей своего профессионализма, переписывая чьи-то заведомо слабые тексты, устав быть литературной рабыней. При разнице в уровнях упомянутых выше текстов близость авторских стратегий очевидна: счастливый финал связан с рождением популярной писательницы. Литература становится не только «лекарством от скуки» (название одной из существующих ныне серий), но и лекарством от несчастной и неуспешной жизни. Кроме того, транслируется мысль о легкости написания «легкой» литературы, о необременительности и гламурности самого литературного труда.

Кстати и в новом романе Б. Акунина «Весь мир театр» Эраст Фандорин, стремясь завоевать сердце актрисы, в которую влюблен, пишет пьесу и добивается литературного успеха.

Трансформация поля литературы не только интуитивно переживается непосредственными участниками литературного процесса, но и порождает специфические формы рефлексии в художественных произведениях. Б.В. Томашевский в известной статье 1923 года «Литература и биография» выделял два типа писателей: «с биографией» и «без биографии». Представители первого типа всей своей жизнью вольно или неволью создают определённый миф, который во многом обуславливает понимание, создаваемого ими творчества. Так называемые «биографические легенды» являются «литературным осмыслением жизни поэта, осмыслением, необходимым как ощутимый фон литературного произведения, как та предпосылка, которую учитывал сам автор, создавая свои произведения». Писателей «без биографии», по мнению Томашевского, с середины XIX века, значительно больше, нежели представителей первого типа. «Произведения писателей “без биографии” замкнуты в самих себе. Ни одна черта их биографии не проливает никакого света на смысл их произведений». Томашевский отмечает, что «...у этих писателей есть своя-житейская биография. В эту биографию, как житейский факт, входит и их писательская деятельность. Но это биография частного человека, может быть и интересная для историка культуры, но не для историка литературы».

Думается, что писатели «без биографии» стали сегодня основными участниками литературного процесса. При этом в литературе последнего десятилетия можно встретить многочисленные примеры того, как осмысливаются различные способы достижения литературного успеха и как в связи с этим изменяются стратегии писателей. Попадающие в поле нашего внимания книги сближают не только неоднозначный литературный статус их авторов, но изборожденная в них типичная модель писательской карьеры. Основная проблематика книг может быть сведена к комплексу вопросов: какова судьба писателя в этом мире? какую цену нужно платить за право видеть мир «своими глазами»? что такое литературный успех? какими средствами автор может получить тот самый «символический капитал» (по Бурдьё), который позволяет обрести славу, власть, деньги? Совершенно очевидно, что наиболее эффективной для воплощения данной модели является жанровая формула биографии (зачастую выступающая в своей разновидности – автобиографии) как одного из наиболее популярных жанров массовой литературы¹.

¹ Писатель Захар Прилепин взял интервью у 30 современных отечественных писателей – от патриархов до юниоров – и собрал их в книгу под названием «Именины сердца. Разговоры с русской литературой». (От А. Проханова, Л. Юзефовича, А. Варламова, А. Кабакова до С. Лукьяненко, П. Крусанова, А. Иванова, Д. Гуцко, Г. Садулаева, Р. Сенчина). Понятие художественного поколения в большей степени оказывается значимым в пору его становления. С течением времени поколенческая общность художников переструктурируется естественным путем. Ирина Мамаева – Захару Прилепину: «Появился Толстой и Достоевский

Проводником в среду обитания писателей одним из первых выступил Роман Сенчин в повести «Вперед и вверх на севших батарейках», в которой описывается жизнь начинающего прозаика (участие в форуме молодых литераторов в Липках и книжной ярмарке в Берлине, мелочное соперничество, семейные ссоры, творческие амбиции, мучительный творческий процесс). В новом романе **Александра Снегирева «Тщеславие»** описывается механизм современного производства молодых писателей. Остроумный рассказчик Дима Козырев решает вернуть бросившую его девушку, победив в литературном конкурсе «Золотая Буква», и отсылает жюри написанные с помощью друзей рассказы. Финалисты собираются на неделю в историческом писательском доме отдыха «Полянка». «Полянка», в которой, по заверению Снегирева, до сих пор бродит призрак Арсения Тарковского, срисована, конечно, с дома отдыха в Переделкине. Для победы в конкурсе Дима по совету друзей скрывается за псевдонимом Михаил Пушкер. Его конкуренты – девушка, скрывшая свой истинный возраст, чтобы участвовать в конкурсе. Писатель, якобы вернувшийся из Чечни, но в действительности никогда там не служивший. Еще одна девушка, имитирующая беременность с целью разжалобить жюри. Есть среди участников и псевдореволюционер. Дима быстро собирает на всех них компромат. Отношение героя и автора к среде обитания этих почти утративших человеческий облик существ сквозит в следующем фрагменте: *«Слизняки и жужулицы живут под тяжельми камнями, в темноте, тишине и покое. Жиреют, набираются важности, решают какие-то свои слизняковские и жужулицыньские вопросы и, что самое смешное, полагают, что так будет вечно. Они становятся самодовольны, горды, сочиняют собственные летописи, сотворяют собственных богов. Их бока лоснятся и разбухают. Их панцири отливают, как борта венецианских гондол, как крышки консерваторских роялей. Однажды какой-нибудь дачник, подгоняемый супругой, которой хочется на этом месте беседку, переворачивает камень, и все ценности слизняков, вся их философия, памятные юбилеи и награды летят в тартарары. Набегают куры и расклеивают несчастных, что и следа не остается»* [1].

Примеры так называемых «романов литературного успеха» доказывают, что в прозе нулевых складывается целый ряд сюжетно-тематических конструкций, в которых для воспроизведения и разрешения определенного конфликта ценностей всякий раз используются одни и те же герои, одна и та

сейчас – я им не позавидую. Эпоха в любом случае диктует свои условия. Эпоха, заметь, а не конъюнктура рынка. Нужно возвращать читателя. Приучать его потихоньку снова читать серьезные книги. Критики этого не понимают. Требуют чего-то заумного, элитарного. Для меня, кстати, похвала какого-нибудь спивающегося колхозника, который книжку последний раз в руках держал в пионерском возрасте, гораздо значимее, чем профессора-филолога». Роман Сенчин – Захару Прилепину: «В современной литературе ориентироваться сегодня не на кого, столпов нет. Сохранять какие-то традиции бессмысленно, подражать кому-то – невозможно. Единственный выход – это писать по возможности честно искренне, на том языке, на котором люди сегодня говорят».

же среда действия и один и тот же тип сюжета [11, с. 317-329].

Изменение парадигматических констант современной культуры порождает особые взаимоотношения в культурном пространстве и писателя, и читателя. В современном обществе возникает своеобразная *библиофобия* – неприятие книги как таковой, предпочтение ей других информационных носителей. Актуальным становится вопрос о том, наступит ли конец книги и насколько опасно перерождение «человека читающего» (*homo legens*) в «человека кликающего». Выживет ли *Homo legens* в XXI веке или превратится только в *Homo ludens* – покажет новое десятилетие отечественной прозы. В недавнем интервью Андрей Битов высказал интересную мысль: «Писатель начинается с читателя, но это особый вид чтения. Чтобы понять теорию относительности, не надо читать все книги о ней. Должно быть ясно общее движение. Вся литература, а русская литература в особенности, это единая область большой точности. Важно, что тебе там откроется нового – по развитию языка, жанра, нового взгляда на мир. Поэтому всегда востребованы молодые писатели, у которых достаточно энергии выразить то, что еще не видят современники» [1]. Остается надеяться, что эту молодую энергию в прозе уже следующего десятилетия читатель почувствует в полной мере.

Литература:

1. Битов А. Интервью // Российская газета. – 2010. – Февраль.
2. Бойко М. Царство слизняков и жужулиц // Заметки о советах Александра Снегирева начинающим литераторам // НГ ЕХ LIBRIS. – 2010. – № 7.
3. Данилкин Л. Клудж. Итоги десятилетия // Новый Мир. – 2010. – № 1.
4. Иванова Н. Писатель и политика // Знамя. – 2008. – № 11.
5. «Коммерсантъ-Книжный квартал». – 05.09.2008.
6. Мирошкин А. Диктатура ярлыков // НГ ЕХ LIBRIS. – 14.07.09.
7. Мирошкин А. О сельском библиотекаре и русском бунте // ЕХ Libres – НГ. – 27.08.09.
8. «Огонёк». – 2009. – № 17.
9. Поляков Ю. Заметки несогласного. Писатели и пипы // Литературная газета. – 2005.
10. Померанц Г. О том, как русская литература замещала церковь // Российская газета. – 2005. – № 3865.
11. Рейтблат А. «Роман литературного краха» в русской литературе конца XIX – начала XX века // От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. – НЛО. – М., 2009.
12. Свириденков М. Ура, нас переехал бульдозер! Разбор полетов новой прозы // Континент. – 2005. – № 125.
13. Славникова О. К кому едет ревизор? Проза «поколения next» // Новый Мир. – 2002. – № 9.
14. Угрешич Д. Читать не надо! – М., 2009.
15. Царева М.С. Писатель и институты художественной жизни современной Франции: Автореф. – М., 2008.
16. Шайтанов И.О. Современный эрос, или Обретение голоса // Арион. – 2005. – № 4.
17. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1995.

ТРАНСАВАНГАРД КАК ПАРАДИГМА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В поисках сводной формулы современного литературного процесса несколько лет назад был предложен термин «новый реализм». В этой идее есть много верного. Игровой проект русского постмодернизма провалился, иссяк, ушел в массовую литературу, технически ее обогатив. Поиск настоящего, попытка постичь, осознать и выразить истину, возвращаются в литературу как доминанта и как мейнстрим. Особенно показательно, что в тех или иных выражениях логика художественного гнозиса оказалась характерна для двух последних поколений писателей, вошедших в литературу в нулевые.

Литература реалистического гнозиса употребляет для выражения открытых ею истин любые средства. Мы видим в новом реализме прежде всего не средства (они меняются, устаревают и обновляются), а цель: поиск и выражение подлинностей бытия.

Но понятие «нового реализма» плохо приживается:

- оно невольно вводит в заблуждение, содержит некоторую неясность, прежде всего акцентируя связь с реалистической традицией прошлого. Этот факт часто приводит современных литераторов в замешательство, не всем хочется видеть себя продолжателями пускай даже великой традиции, тем более – ее эпигонами;

- оно мало дает для определения специфики актуального творчества и его плодов, для формулирования принципиальной новизны современного литературного опыта;

- оно двояко ограничено: пределами русской словесности, за которыми о нем едва ли что-то известно, и очень часто – границами последних литературных поколений.

В арт-критике последних десятилетий есть другое название актуальных тенденций искусства: «трансавангард». Пересадка терминов и понятий далеко не всегда проходит успешно, но я бы рискнул применить введенное почти 30 лет назад теоретиком современного искусства Акилле Бонито Оливой¹ [1; 2; 8] определение «*transavanguardia*» для аспекта или даже авангарда тогдашнего западного искусства к явлению, едва ли не доминирующему в начале нового века в русской словесности. Понятием трансавангарда в 1979 году впервые было определено творчество итальянских художников, работавших в неоекспрессионистической манере. Но идея быстро получила мировое признание. В работе «Интернациональный трансавангард», написанной в начале 1980-х гг. в соавторстве с европейскими и американскими художественными критиками, А. Бонито Олива объединил под этим названием немецкий неоекспрессионизм, аргентинскую новую

образность, французскую свободную фигуративность. А. Бонито Олива говорит, что трансавангард – это «культурная атмосфера, в которой существует искусство последнего художественного поколения» [1, с. 43]; «трансавангард – это единственно возможный ныне авангард» [1, с. 73; 3].

По самой первой оценке, это течение, чье эстетическое кредо заключается в утверждении новой живописности, экспрессивности, фигуративности, телесности, сильно выраженного личностного начала. Свободное сочетание любых художественных стилей прошлого и свобода историко-культурных ассоциаций не препятствуют в его эстетике стремлению к подлинности. В отличие от постмодернистов современные трансавангардисты ставят серьезную задачу постижения бытия.

Эту характеристику легко наложить на явления современной русской словесности, вписав тем самым ее в мировой художественный контекст. Думается, здесь проявляются общие закономерности литературной и общехудожественной эволюции. Попробуем выделить актуальное ядро понятия и свободно отнестись к частностям.

Трансавангард – это хронологически поставангард, но это такой «пост», который:

- существует в ситуации неистребимого художественного плюрализма (и плюрализма средств выражения, средств существования);

- поэтому вполне органично апеллирует к самым разным традициям и вдохновляется разными проектами, включая отнюдь не авангардистского характера традиции большого размера (реализм, романтизм и др.);

- в принципе не отказывается ни от каких средств традиционного авангарда (включая, например, сюрреализм, дада и пр.);

- отталкивается прежде всего от непосредственно предшествовавшей ему парадигмы концептуализма, в рамках которой искусство потеряло связь с человеческой жизнью и свелось к игре мыслительными мнимостями.

Российская рефлексия понятия «трансавангард» скудна. В статье Википедии читаем: «...понятие “трансавангард” довольно быстро обогатилось новыми смыслами и приобрело расширительное толкование, став синонимом “постмодернизма”. Нередко этими категориями описываются все произведения актуального искусства, в которых присутствует элемент игры с художественной традицией. Этого расширительного толкования термина придерживался и сам его создатель» [7]. Однако, думается, предложенное толкование сильно искажает смысл явления. Еще более спорно определение Большого энциклопедического словаря: трансавангард «нередко неправомерно отождествляется с постмодернизмом, понятием гораздо более масштабным» [6]. На самом деле правильной двоякий взгляд:

¹ Профессор истории искусства университета Ла Сапиенца в Риме, художественный руководитель 45 Венецианского биеннале (1993) и куратор 1 биеннале в Валенсии (2001).

1. постмодернизм – локальное, маргинальное явление, частный случай (релятивно-игровая версия) трансавангарда;

2. современный трансавангард – это преодоление гипертрофированного художественной практикой в 1990-е гг. *игрового концепта*, исходящего из представления о самодостаточности игровых манипуляций, рассудочного конструирования. Отвергая фантомно-игровой характер художественной рефлексии как аксиому, как доминанту, трансавангард начала нового века в России вдохновляется идеалами «новой серьезности», «нового реализма», пафосом ответственности и ангажмента, долга и миссии.

Сущность трансавангарда связана с новым творческим вызовом огромной силы. Он представляет собой попытку решить неразрешимую проблему: нащупать почву вопреки факту ее отсутствия в конкретно-эмпирическом опыте. Предтечей этой новизны, парадигмальной творческой личностью в современном литературном процессе является Владимир Набоков.

Как это проявляется в современной русской литературе? Определим ряд векторов.

Разнообразие средств и возможностей письма. Свобода выбора ресурсов и средств повествования во всем диапазоне сложившихся, исторически определенных стилей и манер. Современная словесность в самых ярких выражениях замкнула на себя предшествующую русскую и мировую литературную традиции в очень широком диапазоне, вступила в творческий, проблемный диалог с главными вершинами этой глобальной традиции, соотнося ее также с современностью и заново скрестив с основным актуальным литературным опытом Запада. По словам А. Бонито Олива, «художники трансавангарда поняли, что культура, культурная ткань не только развивается и растет вверх, но и распространяется вниз, что ее антропологические корни обладают автономией, но одновременно в своей совокупности составляют биологию искусства». Подобная установка предполагает «обратимость всех исторических языков» и «возможность рассматривать линейно-векторный курс, которым следовало искусству на предшествующих этапах, как одну из многих возможностей, направляя свое внимание даже на те языки, которые прежде были отброшены», с целью «поверхностного их цитирования при полном осознании того, что в переходном обществе <...> возможна лишь переходная ментальность, ментальность номада». «Художникам трансавангарда присуще полицентрическое и рассеянное внимание, которое не порождает противоборства и любовых стычек, но представляет собой неостановимое движение сквозь любые противостояния и любые общие места, включая тезис об оригинальности техники и исполнения» [1, с. 41-42]. Такая позиция, по мысли теоретика, отвечает нынешней «культуре косвенности», которая «избегает конфликтов и прямых столкновений, предпочитая старательность, ментальную осторожность и скрытность, а также уклончивость – поведение, характерное для фигуры предателя» [1, с. 78].

У каждого из писателей-трансавангардистов (будь то Юрий Малецкий или Виктор Пелевин, Ан-

дрей Волос или Леонид Юзефович, Инна Лиснянская или Вера Павлова, Всеволод Емелин или Вера Полозкова) по-своему происходит мобилизация традиции в оригинальном ключе, возникает авторский синтез, мотивированный личной целью творчества.

Акцент на экспрессивное начало творчества, неоекспрессионизм. Несколько лет назад я пытался определить неоекспрессионизм как ведущий вектор литературного творчества наших дней [4]. На этапе исчерпания игрового концептуалистского стиля 90-х гг. XX века в России неоекспрессионизм стал ведущим вектором, непеременимым аспектом трансавангарда. Неоекспрессионизм в той или иной степени наследует традициям лирической, исповедальной литературы романтического толка. Это отчасти свидетельствует о душе автора: аккумуляция и максимализация внутреннего опыта, фиксация его непосредственно или опосредованно, вещами и явлениями внешнего мира, которые не просто подвергаются субъективистской переработке, но изначально служат лишь средствами проецирования душевной жизни. Однако грань личного и иного, чужого сегодня неуловима, современный писатель являет нам сложность, осколочность, раздерганность души современного человека вообще. В новом контексте неоекспрессионизм – обычно попытка рефлексии об ускользающей идентичности, поиск ответа на вопрос «что такое Я?».

Особенно характерный аспект – передача травматического опыта. Человек-травма: это встреча с болью и это уроки потерь. Это попытка концептуализации жизни как перманентной утраты, как тотального несчастья, неудачи. Сегодня немало писателей пребывают в обживании именно такого рода травматизма, передаваемого средствами иррационального бормотанья, абсурдного гротеска, гиперболизации ужасов, страхов, уродств. С той или иной степенью рефлексивно-интеллектуальной переработки, иногда отделяя героя от автора, иногда критически сближая их, дают острые свидетельства о пережитом травматическом опыте Леонид Зорин, Владимир Маканин, Валерий Попов, Евгений Федоров, Максим Кантор, Евгений Кузнецов (в романе «Быт Бога»), Михаил Шишкин, Марина Палей, Слава Сергеев, Нина Горланова, Роман Сенчин, Сергей Шаргунов, Сергей Чередниченко, Марина Кошкина, Наталья Ключарева, Сергей Павловский, Елена Георгиевская, Сергей Строкольский... В декорациях войн конца XX века его предьявляют Олег Ермаков, Герман Садулаев, Захар Прилепин, Аркадий Бабченко. Из поэтов упомяну Геннадия Русакова, Алексея Цветкова, Олега Хлебникова, Елену Фанайлову, Ербола Жумагулова, Анну Русс, покойных Льва Лосева, Эльмиру Котляр.

Неосимволизм (мистический интуитивизм) – зыбкие, мерцательные догадки о вибрациях космоса. В прозе нового века немало откровенных контактов с иными мирами, потусторонних путешествий. В этом отношении современные опыты такого рода, эксперименты со смертью и посмертьем (скажем, у Людмилы Улицкой, Марии Галиной или Юлии Вознесенской) наследуют традиции романтико-симво-

лической литературы давнего прошлого, полной безумных откровений. Но такие мистические путешествия в современной ситуации слишком отдают картоном и клеем. Их место – в жанровой прозе, фэнтези. В то же время важнейшее направление поиска современных литераторов определено новым (по отношению к литературе начала XX века) качеством символизма: *сюрреалистическим письмом*. У неосимволиста есть постоянное присутствие реальной тайны, он знает, что в этом мире мерцательно отражается не условно-примышленное, а вполне реальное, онтологически конкретное инобытие. Но неосимволизм трезв и осторожен. Писатель скептически отрубает слишком прямые пути к Абсолюту, отбрасывает старые оболочки (может быть, слишком даже решительно). Именно за счет этого он достигает новой ясности и новой простоты в отношениях с потусторонним. Таков Юрий Малецкий в «Конце иглы» – рафинированный богоискатель и при этом яркий экспериментатор. Вспомним также лунную мистику в «Испуге» Владимира Маканина, оценим рассеянный мистицизм Виктора Пелевина, мрачноватую эсхатологическую мистику Олега Павлова. В этом контексте нужно говорить о поэзии Бориса Херсонского, Ольги Седаковой, Инны Лисянской, Олега Чухонцева, Константина Кравцова, отчасти Тимура Кибирова. Контекст нового века, новой эры Водолея вполне убедительно мотивирует этот вектор современной литературы, а слабая проявленность неосимволизма связана, думаю, с тем, что современный писатель обычно гораздо более скептивен и критичен, чем его читатель, идеологически и ментально часто «отстает от века».

Метаавторство. Вектор творческого самоопределения и положения писателя в мире, связанный с обнаженной в ткани текста проблематизацией процесса творчества и коммуникации автора и аудитории, читателя. Так возникают тексты о текстах, полудневниковые заметы, где автор объясняется сам с собой, вовлекая читателя в разбирательства. Рассказывая свою историю, он поминутно обнажает и обсуждает собственные приемы, примеривает на себя чужой опыт, сомневается в необходимости писать вообще... Явное выражение эта практика получила в позднем творчестве Андрея Битова и Вячеслава Пьецуха, у Евгения Попова, Виктора Пелевина («t»), Романа Сенчина, в прозе 20-летних, в книгах прозаиков-маргиналов, тесно связанных с критикой и литературоведением (Михаил Безродный, Сергей Боровиков, Михаил Гаспаров, Александр Жолков-

ский). Эссеистического свойства разговоры с собой случаются и у поэтов: Тимура Кибирова, отчасти для Сергея Гандлевского.

В этой связи возникает и новый тип писательско-читательского взаимодействия и читательского соучастия в литературе – более активный, интенсивный (живое слово: клубная поэзия, слэм-поэзия; интернет-коммуникация и сетевой резонанс). Он оборачивается феноменом незавершенности смысла литературного произведения: оно завершается уже в индивидуальном опыте читателя, слушателя, что, вероятно, неизбежно в современном плюралистическом мире и может вести как к приращению смысла, так и к умножению хаоса.

По хлесткому замечанию сетевого рецензента, «рецепт трансавангарда <...> таков: взять все авангардистские техники, добавить по вкусу примитивизма, традиции и тщательно перемешать» [5]. Однако реально трансавангард рождается не в результате механических процедур и не представляет собой мешанины форм и стилей. Он появляется в ситуации острого кризиса литературной традиции и духовной жизни вообще. По мысли А. Бонито Оливы, в нем заключено противостояние кризису «переходного общества». Трансавангард – это полноценный художественный транзит, это универсальный вектор, это явление непреходящей актуальности в том художественном и генеральном мировом контексте, который стал и литературной константой. Не опция, а меню, или даже – клавиатура литературного творчества.

Литература:

1. Бонито Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия. – М.: Художественный журнал, 2003.
2. Бонито Олива А. Фигуры Америки. Между поп-артом и трансавангардом // Энди Уорхол. Том Вассельман. Жан-Мишель Баския. (Каталог выставки). Stella Art Gallery, 2004. – http://www.futurism.ru/lazareva/texts/2004_figure%20americane.htm.
3. Ельшевская Г. О мифах модернистских, постмодернистских и прочих (Три новые книги о современном искусстве). – <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/el31.html>.
4. Ермолин Е. Ключи Набокова. Пути новой прозы и проза новых путей // Континент. – 2006. – № 127.
5. Сокол Х. Дикая немец // http://www.gazeta.ru/culture/2007/06/25/a_1845511.shtml?print.
6. Трансавангард. – <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/296082>.
7. Трансавангард. – <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
8. Bonito Oliva A. Trans-avant-garde international. – Mil., 1982.

И.В. Кабанова

ТРОИЦА ПО ПЕЛЕВИНУ: АВТОР–ГЕРОЙ–ЧИТАТЕЛЬ В РОМАНЕ «†»

По результатам интернет-голосования на сайте OpenSpace.ru. [1] Виктор Пелевин был признан самым влиятельным интеллектуалом России 2009 года, а его роман «†» – лучшим художественным произведением года.

Первый сборник В. Пелевина «Синий фонарь» вышел в свет в 1991 г. Известность пришла к нему с романами «Омон Ра» (1992), «Чапаев и Пустота» (1996), «Generation «П» (1999). Если считать романом вымышленное повествование о судьбах и частной жизни персонажей, укорененное в социальной, бытовой и психологической картине определенной эпохи, то эволюция творчества Пелевина после «Generation «П» демонстрирует все больший отход от романной формы. Переложенная для постструктуралистской эры восточная философия начинает играть самодовлеющую роль; чисто интеллектуальный элемент подавляет изобразительность; роман все больше превращается в полигон для обкатки катастрофических, конспирологических, научно-фантастических идей, порожденных сегодняшним духовным климатом. Сквозные темы Пелевина – жизнь как иллюзорное наваждение, деконструкция ценностей, в том числе ценности художественного творчества, невозможность обретения тех вечных истин, которых искала классическая русская литература – и та точно просчитанная форма, в которую он облакает свои безнадежные пророчества, оказываются созвучными его читателям. Практически после каждого романа Пелевина 2000-х годов казалось, что негативистское отношение к миру должно поставить точку в его писательской карьере, что, в очередной раз продемонстрировав безнадежность экзистенциальной ситуации человечества, обреченность любых попыток самореализации личности и неразрешимость загадки бытия, писателю не остается ничего иного, как замолчать. Однако пройдя низшую точку негативизма в «Священной книге оборотня» (2005), в романе «Empire V» (2007) в финале герой-повествователь, утративший все человеческое по пути на вершину власти, переходит на лирическую интонацию в прямом обращении к читателю: «Какой смысл этих слов? Да самый простой, друзья. Спешите жить. Ибо придет день, когда небо лопнет по швам, и свет, ярости которого мы даже не можем себе представить, ворвется в наш тихий дом и забудет его навсегда» [3, с. 408].

Наверно, каждому поколению приходится на собственном опыте постигать давно известные истины о том, что в разрушенной культуре гений не выкристаллизовывается, о том, что тотальный скепсис и отрицание не могут служить продуктивной базой для художественного творчества. Чтобы эти истины перестали быть бесцветными общими местами и превратились в выстраданные именно этим поколением открытия, они, как и любые старые истины, должны быть выражены языком нового поко-

ления. Роман «†» может быть прочитан и как такая современная аранжировка старых истин о спасительной силе художественного творчества, но думается, что одновременно в книге оказались выражены и некоторые новые для ее автора идеи. Если в предыдущем романе Пелевина «Empire V» главной философской проблемой была проблема языка, то в «†» организующей становится проблема литературного творчества. В качестве самостоятельных проблем здесь присутствуют все три компонента, без которых нет литературы: проблема автора-демиурга и творческого акта, пересоздающего действительность; проблема литературного героя; проблема читателя, которую мы рассмотрим в качестве ключа к смыслу романа.

Первый уровень постановки проблемы читателя представляет собой узнаваемый по предыдущим романам Пелевина сатирический портрет современной российской публики, отечественного читателя. Не какого-то конкретного читателя, а читательской массы как объекта воздействия со стороны маркетологов, предпринимателей в сфере издательского бизнеса и высокооплачиваемых писателей – ловких мошенников, которые не имеют за душой ничего святого.

Это самый «акунинский» из романов В. Пелевина – в том смысле, что в сюжетной части здесь используется счастливо найденная создателем Фандорина формула «исторического детектива», с ностальгическими картинками провинциальной и петербургской барской жизни. Героем этого детектива является мужественный, байронический граф Т., носитель доктрины непротивления, посвященный во все секреты восточных единоборств. Граф Т. пробирается в загадочную Оптину Пустынь, уходит от преследования агентов охраны, от посланных его уничтожить православных иноков, от развратных светских барышень, притворяющихся деревенскими девками. Однако этот «акунинский» пласт романа служит лишь фоном для чисто интеллектуальной коллизии, которая помещена в типично пелевинскую пространственно-временную структуру, так сопрягающую прошлое, настоящее и будущее, что постепенно любые привязки к реальной действительности утрачивают всякий смысл. Время «†» – это длительность художественного акта создания данного текста и время, затрачиваемое на его чтение; пространство – художественное пространство, обнажающее свою литературную сконструированность.

Главное единоборство разворачивается между графом Т. и время от времени являющимся ему его создателем, преуспевающим литератором наших дней Ариэлем Эдмундовичем Бахманом (чье имя в траурной рамке значится в выходных данных книги в качестве «литературного редактора»). Ариэль открывает графу, что он – персонаж литературного

произведения, создаваемого командой высокооплачиваемых литераторов. Ариэль представляет крайнюю циничную точку зрения на состояние и функции современной литературы: «В ваше время писатель впитывал в себя, фигурально выражаясь, слезы мира, а затем создавал текст, остро задевающий человеческую душу. Людям тогда нравилось, что их берут за душу по дороге с земского собрания на картожку. ...Но сейчас, через столетие, <...> [о]т писателя требуется преобразовать жизненные впечатления в текст, приносящий максимальную прибыль. Понимаете? Литературное творчество превратилось в искусство составления буквенных комбинаций, продающихся наилучшим образом. Это тоже своего рода кабала. ...Эта рыночная каббалистика изучается маркетологами. Писателю остается только применять ее законы на практике. Но самое смешное, что эти маркетологи обыкновенно полные идиоты. Они на самом деле не знают, какая комбинация букв будет востребована рынком и почему. Они только делают вид, что знают.

– Ну и ужасы вы рассказываете, – пробормотал Т. – Какие-то маркетологи... Это от слова «мрак»?

– В общем да, – хихикнул Ариэль» [4, с. 89].

Каламбур про «маркетологов» не дает читателю возможности вполне оценить смысл предыдущей фразы – никто не знает, какая комбинация букв будет продаваться лучше, иными словами, никто не знает, какому литературному произведению предстоит успех, а какому провал. Этому никто не знал ни в дорыночные, ни в рыночные времена; мелкий бес от литературы Ариэль вынужден признать, что не существует формулы абсолютного литературного успеха и тем самым, вопреки собственным декларациям, он признает, что литературное творчество не подчиняется рыночным законам.

Однако в мире Ариэля, – то есть в нашей сегодняшней действительности – преобладает именно отношение к литературному произведению как к товару. Ариэль с похвалой рассказывает графу Т. историю его, персонажа, возникновения. Хозяин торгово-издательского дома «Ясная Поляна» решил поучаствовать в национальном проекте по возрождению православной духовности: «Вот он и дал указание подсуетиться и подготовить прочувствованную книгу о том, как граф Толстой на фоне широких полотен народной жизни доходит до Оптиной Пустыни и мирится перед смертью с матерью-церковью. Таковую, знаете, альтернативную историю, которую потом можно было бы постепенно положить на место настоящей в целях борьбы с ее искажением. Идея, конечно, знойная, особенно если ее грамотно воплотить. Сначала хотели к юбилею успеть. Взяли под это серьезный кредит, заключили контракты, раздали авансы, проплатили маркетинг, информационную поддержку и будущий эфир. Даже рекламу продумали. Писателей для такого национально важного дела с разгону наняли самых дорогих, какие в стране есть...» [4, с. 96]. Но в стране разражается кризис, заказчик удаляется в Лондон, а новые хозяева, поняв, что «туфту про покаяние Толстого» не продать, круто меняют содержание проекта: «Давайте сделаем нормальный триллер с элемен-

тами ретродетектива и впарим ботве по самые бакенбарды... Начали мозговой штурм. Сперва хотели переименовать Льва Толстого в поручика Голицына. Но выяснилось, что Лев Толстой уже во всех контрактах прописан. За Голицына агенты новых денег попросили бы. Этот вариант отпал. Зато оказалось, можно без всякой доплаты заменить имя на «граф Т.» – в типовом договоре его в двух местах так написали, чтобы в строчку влезло... Дальше что? Сюжет в договоре прописан нечетко, только пара слов про путешествие в Оптину Пустынь, отлучение от церкви и непротivление злу насилием. А возврат аванса прописан конкретно: в случае неодобрения рукописи... Ну вот, объяснили авторам, что главное действующее лицо теперь «граф Т.», и будет оно не писателем, а героем-одиночкой и мастером боевых искусств, возрастом лет около тридцати, потому что старец в качестве главного героя никому не нужен. И станет он, значит, пробираться в эту Оптину Пустынь с приключениями и стрельбой. Ну, еще с эротическими сценами и умными разговорами, с учетом того, что на рынке востребован влюбленный герой «байронического плана» [4, с. 100].

Маркетологи, кризисные менеджеры и литераторы пытаются угадать потребности и реакции потребителя их продукта – читателя. Речь идет о массовом читателе, который, очевидно, предпочел бы прочесть роман о персонаже скабрёзных анекдотов поручике Голицыне, а не историю великого Толстого: «Маркетологи говорят, сегодня граф Толстой интересен публике только как граф, но не как Толстой. Идеи его особо никому не нужны, и книги его востребованы только по той причине, что он был настоящим аристократом и с пеленок до смерти жил в полном шоколадном гламуре. Если «Анну Каренину» и «Войну и мир» до сих пор читают, это для того, чтобы выяснить, как состоятельные господа жили в России, когда Рублевки еще не было. Причем выяснить из первых графских рук» [4, с. 95].

«Отбить кредиты», взятые под проект, можно увеличением дистрибуции продукта. Читатели должны знать, что его создает «команда мечты» самых дорогих писателей, заранее проплачены телеэфир и реклама. Как и положено в товарно-рыночных отношениях, производители стремятся удешевить производство продукта, по возможности «впарить» суррогат литературы. Потребители-читатели, не имея общества защиты своих прав (институт критики, призванный стоять на защите права читателя на качественную литературу, у нас сегодня почти исчез из действительности и давно не представлен в романе), довольствуются третьесортной духовной пищей – если использовать метафору самого Пелевина, поедают «фальшивую шучу».

Современность в произведении Пелевина ограничена пространством Москвы; речь Ариэля с блатной идиоматикой соответствует утвердившимся в обществе представлениям о стиле «новой русской» элиты. Все это делает естественными следующие его рассуждения о потенциальных покупателях романа о графе Т., круг которых ограничен одной Москвой: «А вот Гриша Овнюк [один из писателей, нанятых для проекта, – ИК] кусается, как яхта Аб-

рамовича. Потому что, если он будет в проекте, книгу купят сексуально фрустрированные одинокие женщины, а это по одной Москве полмиллиона голов. И Митенька недешев, потому что с ним книгу купит гламурно-офисный планктон и латентные геи. Они любят, когда их гневно топчут – это что-то психоаналитическое, мне объясняли. Планктона у нас было по Москве тысяч четыреста, сейчас осталось двести. Зато латентных геев с каждым днем все больше. Представьте, какая это сила – когда Гриша и Митенька в одной упряжке. Правда, с наложением позиций общие цифры меньше простой суммы, потому что значительная часть офисно-гламурного планктона одновременно является сексуально фрустрированными одинокими женщинами и латентными геями, но общий результат все равно впечатляет. Только со Львом Толстым даже Митеньке с Гришей кредита не отбить. С самого начала ясно было [4, с. 96-97].

Заметим, что как ни разу Ариэль не называет проект «романом» (а только «книгой», «делом», «туфтой»), так же ни разу он не говорит о «читателе» будущего романа, а только о «покупателях», «головах», «общей цифре», «сумме». «Сумма покупателей», «стадо голов» по определению подлежат разве что социологическому или статистическому анализу. Этот уровень постановки проблемы читателя, как видно, не слишком занимает автора романа; в его системе координат современной культуры массовый читатель – всего лишь статистическая единица непросвещенной публики, статистическая абстракция, с которой управляются «идиоты-маркетологи».

Но на втором уровне проблема читателя оказывается ключевой для романа. Ставится она на этом уровне принципиально иначе: если в первой части романа читатель был одним из участников литературного рынка, то во второй части слово «читатель» обозначает разные вещи, сюжетно – некую мистико-философскую категорию, приписываемую философской системе В.С. Соловьева.

В этой части граф Т. оказывается в «Петербург Достоевского» – в мире компьютерной игры-шутера, сделанной на экспорт для рынка компьютерных игр. Авторская постмодернистская ирония сводит вместе красавца-графа Т., Достоевского, православного киллера «мертвых душ», который «от радиации» постоянно прикладывает к бутылке; Победоносцева, хранителя древнего тайного культа; святого старца-молельника Федор Кузьмича, который обитает в петербургской клоаке и оказывается легендарным двуглавым императором Петропавлом. Все эти встречи есть история приближения графа Т. к Владимиру Соловьеву, к его мистическому учению о Читателе.

«Петербург Достоевского» окончательно проясняет метод работы Пелевина: он использует имена золотого фонда русской культуры, полностью лишая их соответствующей исторической и идейной наполненности. Автор предельно упрощает сложившиеся на уровне массового сознания стереотипные представления о великих писателях: Толстой – граф, Достоевский – опасный экстремист. Такое

намеренное отсекание связей с реальными прообразами, такое их радикальное преобразование оставляет от них только имена – пустые знаки, названия «интеллектуальных брендов». Все якобы интертекстуальные отсылки (к статье Достоевского о В. Соловьеве, «реалистическая» сцена в Ясной Поляне с участием Софьи Андреевны и Черткова) на самом деле не опираются ни на какие реально существующие тексты или факты, а являются чистой фантазией автора. Пелевин конструирует видимость присутствия в «t» интертекста русской культуры. Исторические факты, которые могли бы быть обыграны в сюжете романа, например, совместное посещение Оптиной Пустыни Достоевским и Соловьевым, автора не интересуют. Не стоит искать в философских рассуждениях персонажей реальных точек соприкосновения с комплексом идей великих русских романистов, в том числе с их раздумьями о читателе. Восстановление их эстетики – труд, требующий навыков, похоже, утраченных современной массовой культурой; ни автор «t» не считает это предприятие целесообразным, ни его читатели не ожидают ничего подобного от текста. На место разрушенной, ставшей недоступной массовому читателю культуры, сохраняя ее опознавательные знаки (имена писателей, отдельные описательные и стиливые приемы даже не самой литературы XIX века, а ее «акунинской» версии), автор предлагает идейную конструкцию, в рамках которой Деррида пожимает руку Будде: «все на свете – просто текст, а лист, перо и чернила у того, кто чертит буквы» [4, с. 163]; «бесконечно сменяющие друг друга наваждения и есть наша единственная природа» [4, с. 222]; «человек – это временное искривление пустоты» [4, с. 299]; «человек есть не отдельное существо, каким себя воображает, а волна, проходящая по единому океану жизни...» [4, с. 330]. Все это Пелевин неоднократно говорил в своих предыдущих произведениях, но в «t» в этой монотонной мелодии солипсизма появляется новая нота, и связана она с проблемой читателя.

Проблема читателя в «t» соотносится с персонажем, чье имя непопулярно в массовом сознании; относительно малую известность создателя русской религиозной философии В.С. Соловьева автор эксплуатирует с тем, чтобы добавить напряженности в интеллектуальный триллер: какую тайну бытия выдаст в финале этот загадочно-авторитетный персонаж, «тайный учитель», своего рода гуру? До встречи с ним граф Т. знакомится с разными его последователями и учениками, создавшими культ Соловьева. Изображение эзотерических культов, разного рода сектантства давно стало отличительным знаком произведений Пелевина; культ Соловьева в «t», разумеется, не имеет ничего общего с мистической софийностью В.С. Соловьева. Первой подготовкой к посвящению в тайну, первым подступом к прозрению истины становятся слова Достоевского об «оригинальном господине Соловьеве»: «Его учение заключалось в том, что человек, занимаясь мистическим делом, должен как бы делить себя на книгу и ее читателя. Книга – это все содрогания нашего духа, все порывы и метания, все наши мысли, стра-

хи, надежды. Их Соловьев уподобил бессмысленному и страшному роману, который пишет безумец в маске, наш злой гений – и мы не можем оторваться от этих черных страниц. Но, вместо того, чтобы перелистывать их день за днем, следует найти читателя. Слиться с ним и есть высшая духовная цель» [4, с. 210]. В старую метафору жизни как книги, чтение которой уподобляется здесь наркотической зависимости, вводится новый элемент – читатель книги, и по логике метафоры этим читателем может быть только Бог, потому что подняться над жизненной суестью, найти Бога и слиться с ним («найти читателя и слиться с ним») – высшая духовная цель всех великих монотеистических религий. Книга в этой метафоре, «бессмысленный и страшный роман» – это материальные обстоятельства бытия, это физические ограничения земной жизни человека; «читатель» – обозначение абсолютного, трансцендентного, духовного начала бытия.

Пронзенный этим озарением, граф Т. продолжает размышлять о нем в следующей сцене, пробираясь по канализационной трубе на квартиру Победносцева. Граф видит граффити, каждая из трех строк которого выполнена в соответствующем цвете российского национального флага:

«Бог умер. Ницше.

Ницше умер. Бог.

Оба вы педарасы. Vassya Pupkin» [4, с. 212].

Граффити ставит перед Т. проблему автора, которая оборачивается проблемой читателя: «Нет разницы, сколько авторов. В этой надписи, например, их целых три. Но все равно – и Бога, и Ницше, и Васю создает тот, кто читает. Так же и со мной. Кто бы ни придумывал все то, что я принимаю за себя, все равно для моего появления необходим читатель. Это он ненадолго становится мной, и только благодаря ему я есть...» [4, с. 213]. Из бесед с Ариэлем Т. знает, что он – персонаж литературного произведения, продукт «скорее коммерческого скотоводства, чем художества» [4, с. 119], знает, что из его действительности литературного произведения невозможно помыслить внешний внелитературный мир и, следовательно, читателя этого произведения: «Читателя невозможно увидеть, – думал Т. – Я никогда не смогу его обнаружить... Но что тогда означает стать читателем? Непонятно. Выходит, практического смысла откровение в себе не несет – так, игра ума...» [4, с. 214].

До этого момента слово «читатель» в произведении в равной степени могло относиться и к читателю как к покупателю книжной продукции, и к читателю как познающему индивидуальному сознанию, и к читателю как к Богу. В последний раз читатель как социологическая категория, как участник литературного рынка появляется в тексте, когда Ариэль дает очередной гротесковый комментарий к процессу работы над проектом. Стратегия самоокупаемости велит вообще выкинуть Соловьева с его разговорами о том, что внутри каждого есть читатель: «Маркетологи сказали, что любая попытка ввести читателя в ткань повествования будет неинтересна широкой массе и неудачна в коммерческом плане. Им говорят, поймите – «читатель» здесь про-

сто метафора. А они отвечают – это вы поймите, кредит у нас в валюте. Когда доллар стоил 22 рубля, можно было читателя в текст вводить. А сейчас нельзя, потому что нарушится иллюзия вовлеченности в происходящее. Читателя, говорят, уже много раз в мировой литературе делали героем текста, и всегда с негативным для продаж результатом...» [4, с. 256-257].

С этого момента читатель-покупатель и читатель в качестве индивидуального познающего сознания из текста исчезают, а слово Читатель начинает писаться с большой буквы, так же, как пишется слово «Бог». В начале заседания нелегального соловьевского кружка собравшимся предлагается десятиминутная медитация с целью «ощутить в себе Читателя – таинственную силу, создающую нас в эту самую минуту...» [4, с. 297]. Граф Т. возражает, что Читатель, в чьем мысленном взоре все мы возникает на краткий миг, не может быть нам дан в ощущении, на что ему передают слова учителя в ответ на аналогичный довод: «Он улыбнулся и сказал: то, что ты говоришь, сложно, а истина проста. Читатель – просто смотрит. Вот и ты – просто смотри. И больше ничего не надо» [4, с. 298].

Итак, Читатель – Абсолют, Бог, а с точки зрения буддиста, даже слово «Бог» является излишним; самое непостижимое качество Бога – то, что его нет, то, что он себя не знает. Пелевин утверждает превосходство «духовного зрения» над интеллектом, разумом, которые все от отца лжи дьявола. Он вновь, как и в прежних своих произведениях, предлагает постигать жизнь и понятия «не интеллектуально, а напрямую, что возможно только после многих лет практики... которой обучают тибетские ламы» [4, с. 203], – но такое же прямое познание, синтезирующее непосредственно-чувственный и рациональный элемент, происходит при восприятии произведений искусства, в частности, в процессе чтения литературного произведения.

Если концепция Бога как создателя, как автора, имеет давние корни, то о Боге как читателе первым заговорил Ницше. Его выражение «смерть Бога» открыло философскую эру конца абсолютного субъекта и абсолютного разума, убрало тем самым единую универсальную интерпретацию мира. К функциям Бога-господина, творца, автора Ницше добавляет функцию Бога как Читателя, Познающего: «Оба чувства [воля к власти и воля к творению] тесно связаны; чувство действительности есть средство получить в свои руки власть преобразовывать вещи по нашему усмотрению. Удовольствие творить и преобразовывать есть коренное удовольствие! Мы можем постичь лишь мир, который мы сами *создали*» [2, с. 249-250 (афоризм 495)]. Но после Смерти Бога человек сам становится богом, то есть он и творит, и постигает, и интерпретирует книгу жизни. Правота каждого такого индивидуального познания/прочтения/интерпретации не нуждается в легитимации: все возможные прочтения равно правомерны, несводимы к общему знаменателю.

Ницшеанские идеи были очевидны и в пелевинской «повести о настоящем сверхчеловеке», в романе «Empire V». В «t» они спрятаны глубже, но

загадка Читателя у Пелевина может быть, как нам представляется, разрешена не столько исходя из буддистской философии, сколько из последствий Смерти Бога, которую провозгласил Ницше и продолжает с тех пор осмыслять западная философия.

Когда наконец происходит встреча графа Т. с призраком Соловьева в Алексеевском равелине Петропавловской крепости, разговор у них идет о Читателе, и Соловьев посвящает графа в очень простую тайну Читателя: читатель – «это единственный взгляд, который создает то, что видит – вы сами, граф, создатель мира» [4, с. 343]. Бог – создатель, творец мира; писатель граф Толстой – создатель, творец художественного мира; персонаж граф Т., рукой в белой перчатке пишущий свой роман, который оказывается сильнее проекта Ариэля – тоже создатель, творец того самого текста, с которым знакомится читатель «т» в процессе чтения произведения. Бог-Читатель, исторически реальный писатель, литературный персонаж – все это в тексте разные проявления одной сущности, творческой энергии, которая одушевляет мир.

Зеркальное приумножение единой сущности, ее постоянное самовоспроизводство в разных обликах – прием, восходящий к барочной и романтической поэтике, и, начиная с Борхеса, активно используемый в литературе постмодерна. В самопознании эпохи постмодерна, в трудах философов от А. Кожева до Ф. Фукуямы, оказалась востребованной гегелевская концепция конца истории: «Гегель допускает окончательную остановку исторического «движения»: после конца Истории Человек больше не отрицает в собственном смысле слова (то есть активно). Однако Человек не становится животным, поскольку он продолжает говорить (негация переходит в «диалектическое» мышление Мудреца). Но Человек постисторический [...] не является более Человеком в собственном смысле слова: это «бог» (правда, бог смертный)» [1, с. 76]. Три ипостаси христианского Бога в постисторическом человеке, осмысляющем мир как текст, превращаются у Пелевина в три стороны, в трех обязательных участниках литературно-творческого акта: в автора, персонажа и читателя, или, как говорится в письме жены Соловьева к графу Т., «Автор, Ты и Читатель – таким было его [Соловьева] понимание Троицы. Кажется, что между этими тремя понятиями есть разница. Но в действительности они указывают на одно и то же, и кроме него нет ничего вообще» [4, с. 365].

Наконец постигнув эту идею единства трех процессов: творения – участия в сотворенном мире – столкновения мира, в последней сцене с Ариэлем граф Т. произносит слова, бессмысленные с точки зрения христианской антропологии: «На самом деле есть только один луч, проходящий сквозь все существующее, и все существующее и есть он. Тот, кто пишет Книгу Жизни, и тот, кто читает ее, и тот, о ком эта Книга рассказывает. И этот луч – я сам, потому что я не могу быть ничем иным. Я был им всегда и вечно им буду» [4, с. 374]. На саркастическое замечание Ариэля о том, что Т. возомнил себя вечностью, граф отвечает, что вечностью является не только он, но и «любой, кто захочет ею

быть» [4, с. 374]. Граф Т. объявляет себя лучом, струной, на которую натянута вся вселенная¹; он заступает на место демиурга, продолжая быть активным действующим лицом и одновременно интерпретатором своего произведения. Персонаж литературного произведения всегда активен; даже если произведение не содержит описания его действий, сама необходимость развертывания текста предопределяет те или иные формы повествовательной активности персонажа. Пелевинский Читатель, соединяющий три вида активности: творения, действия в сотворенном мире и познания этого мира, разительно непохож на традиционных богов монотеистических религий, которые прежде всего пассивны. Атрибутами Бога являются удаленность от своего творения, безмятежность, неучастие, он как бы парит над творением; Читатель в «т» является подвижным центром пластических сил, воплощает волевое начало, он познает и истолковывает мир, постоянно меняясь и отказываясь выносить этим изменениям оценки.

Итак, концепция Читателя у Пелевина должна быть понята как вариация на одну из важнейших тем современной философии, которая отвергает существование некоей сверхчувственной сферы, возвышающейся над земной жизнью (и тем самым обесценивающей эту жизнь), и как утверждение новой концепции человека. Человек более не рассматривается как созданный по идеальной модели подобия Божьего; формулируется его самостоятельная антропологическая ценность, полностью принадлежащая «посюстороннему» миру, не соположенная с несуществующим миром трансцендентным: «Истину знает каждый, просто не знает, что знает» [4, с. 305]; «Мир – одно целое. И нет другого чуда, кроме жизни» [4, с. 358].

В «т» Пелевин рисует убийственный социологический портрет современного российского читателя как фрустрированного объекта рыночных манипуляций и одновременно создает философскую концепцию Читателя, точнее, триады автор-герой-читатель, единственно возможной современной Троицы. Она же становится спасительной концепцией Человека, источником всей той скромной меры оптимизма, которую можно обнаружить в произведении. Автор делает только первый шаг в выстраивании новой антропологии, сама необходимость которой вызывает ожесточенные философские споры. Поэтому выявленная выше концепция пунктирно намечена в произведении, которое принципиально утверждает равнозначность всех порождаемых им смыслов.

В примечательном финале граф Т., едучи в телеге, устав от философии и прослушав стихи своей говорящей лошади, выбрасывает в траву испачканную белую перчатку, в которой его рука водила пером по бумаге, создавая альтернативный Ариэлевскому текст. Три заключительных абзаца описывают

¹ Пелевин упоминает в романе нечто похожее на «теорию струн», – недоказанную физическую гипотезу, согласно которой наша трехмерная Вселенная является проекцией колебаний неких одиннадцатимерных струн.

бессмысленную букашку, ползущую по стеблю, примятому перчаткой, то, как она шевелит передними лапками, как будто молясь заходящему солнцу. Букашка и солнце – величины несоизмеримые, «но странно вот что – это огромное солнце вместе со всем остальным в мире каким-то удивительным образом возникает и исчезает в этом крохотном существе, сидящем в потоке солнечного света. А значит, невозможно сказать, что такое на самом деле эта букашка, это солнце, и этот бородатый человек в телеге, которая уже почти скрылась вдали – потому что любые слова будут глупостью, сном и ошибкой. И все это было ясно из движений четырех лапок, из тихого шелеста ветра в траве, и даже из тишины, наступившей, когда ветер стих» [4, с. 383]. Утверждение бессилия слов, а значит, литературы, в постижении мира, выраженное в этих заключительных

строках, аккорд тишины в последней фразе вступают в противоречие со всем предшествующим повествованием, которое подчеркивало свою литературную природу и целью которого была если не окончательная разгадка тайны мироздания и человека, то попытка новой антропологии по линиям, параллельным современному философскому поиску. Насколько творчески продуктивным окажется это противоречие, покажут следующие тексты В. Пелевина.

Литература:

1. Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. – СПб., 1998. – С. 76.
2. Ницше Ф. Воля к власти; Посмертные афоризмы. – Минск, 1999.
3. Пелевин В. Empire V. Повесть о настоящем сверхчеловеке. – М.: Эксмо, 2006.
4. Пелевин В. t. – М.: Эксмо, 2009.
5. <http://www.openspace.ru/society/russia/details/15155/>.

О.П. Лебедушкина

«ДОМ, В КОТОРОМ...» МАРИАМ ПЕТРОСЯН КАК «ИТОГОВЫЙ ТЕКСТ» ДЕСЯТИЛЕТИЯ

В 2009 году роман Мариам Петросян «Дом, в котором...» еще в виде рукописи оказался в списке финалистов премии «Большая книга», затем, не победив в официальном голосовании, стал одним из лидеров голосования читательского. Кроме того, многочисленные читатели и поклонники появились у «Дома, в котором...», когда «бумажная» версия не была издана, а на сайте «Большой книги» в интернете были размещены только две части романа. Далее последовали отзывы литературной критики, среди которых отдельно стоит выделить положительные оценки Андрея Немзера [4], Дмитрия Быкова [1], Марии Галиной [2]. 2010 год принёс Мариам Петросян «Русскую премию» в номинации «Большая проза».

При этом речь идёт о пока единственной книге этого автора, т. е. – о дебюте, который сразу обратил на себя такое внимание читателей и экспертного сообщества.

Особенность романа Петросян состоит ещё и в том, что он создавался в реальности, фактически параллельной тому, что можно было бы назвать отечественным литературным процессом. В российскую литературную ситуацию Мариам Петросян никак не была вписана. Она работала над романом более десяти лет, и его выход в свет совпал с концом первого десятилетия XXI века.

«Дом, в котором...» – это роман, написанный армянкой, выросшей в двуязычной среде, живущей в Ереване, по ту сторону «зазора», как обозначил нынешнее состояние культурных связей между Россией и Арменией писатель и литературовед Григорий Кубатьян [3]. При этом текст Петросян лишён каких бы то ни было признаков национального колорита. Мир «Дома, в котором...» абсолютно вне-национален. Неизвестно, в какой стране, на окраине

какого города стоит Дом, в переводе с какого языка клички-имена героев означают Слепой, Кузнецик, Курильщик, Лорд, Красавица, Ведьма, Волк. Комплекс эпитафий, скрытых и явных цитат книги отсылает нас, скорее, к англоязычной традиции – Редьярд Киплинг, Льюис Кэрролл, Кен Кизи, Уильям Голдинг, Ричард Бах. В то же время этот список представляет собой, скорее, универсальный международный набор молодёжного чтения.

Иначе говоря, во всех отношениях роман Петросян стал для русской словесности «сюрпризом», как выразился председатель Совета экспертов «Большой книги» Михаил Бутов.

Тем не менее, в нескольких тезисах хотелось бы показать, что «Дом, в котором...» представляет собой не вызов отечественным литературным ожиданиям последнего десятилетия, а, наоборот, их закономерное отражение и переосмысление на более высоком и сложном уровне.

1) Роман Мариам Петросян может быть рассмотрен в культурном контексте литературы на русском языке, создаваемой в постсоветском (и шире – не-российском) пространстве, т.н. «литературы диаспор». О том, что эта «альтернативная русская литература» привлекает к себе всё больше внимания, говорит не только успех «Дома, в котором...», но и ещё более заметный и характерный успех «евророманов» Лены Элтанг.

2) Роман Мариам Петросян оказался и одной из самых удачных реакций на всеобщую тоску по большой эпической форме. В обстоятельствах, когда современный русский роман фактически тяготеет к западному канону novel, «Дом, в котором...» с объёмом в 900 с лишним страниц стал «большой книгой» в буквальном значении этого выражения. Не-

маловажно и то, что книга построена по жанровым принципам саги: роль поколений как одного из важнейших сюжетообразующих компонентов здесь играют выпуски обитателей Дома.

3) Герои Мариам Петросян – подростки. Резкое «омоложение» героя современной прозы, произошедшее в минувшее десятилетие, критикой и исследователями отмечалось многократно. Причём, здесь следует упомянуть сразу о двух тенденциях, в равной степени имеющих отношение к предмету нашего разговора. С одной стороны, это внимание к детству и отрочеству как определённым экзистенциальным темам, что проявилось ещё в конце 1990-х в прозе Олега Павлова или Николая Кононова. С другой – это появление сразу нескольких «волн» «молодёжной» прозы «двадцатилетних», пишущих о подростках – т.е. о себе и своих сверстниках, – начиная с Сергея Шаргунова и Ирины Денежкиной и заканчивая Сергеем Чередниченко, Мариной Кошкиной, Егором Молдановым и др.

4) С темой «подростковости» как формы бытия современного героя связан устойчивый мотив сиротства, представляющий собой символ культурного разрыва, отсутствия культурной преемственности между поколениями и эпохами. Несколько лет назад это наиболее чётко выразил Захар Прилепин словами героя романа «Санька»: «Мы – безотцовщина в поисках того, чему мы нужны как сыновья». Герой-ребёнок-сирота (вариант: ребёнок, от которого отказались родители, сдав его в детдом или специнтернат) только в прошлом году обращает на себя внимание сразу в трёх абсолютно разных, но очень заметных книгах: в романе Мариам Петросян, романе Егора Молданова «Трудное детство» и документальной книге Эдуарда Кочергина «Крещённые крестами». Кроме того, если учесть влияние новых переводов на отечественный литературный контекст, стоит вспомнить и роман Питера Хёга «Условно пригодные», который тоже по определённой логике появился на русском языке именно в 2009 году.

5) Физическая и ментальная ущербность, увечья и болезнь обнаруживают себя в романе Петросян как метафора сиротства с одной стороны и отрочества, взросления – с другой. Здесь поразительны сходства появившихся одновременно «Дома, в котором...», чаще всего в жанровом отношении определяемого как фэнтези, и внешне реалистического, во многом автобиографического романа Егора Молданова «Трудное детство». Не случайно первым и очень основательным откликом на «Дом, в котором...» стала рецензия Егора Молданова в его Жи-

вом Журнале. Сходные коннотации можно найти и в «Классе коррекции» Екатерины Мурашовой.

6) Проблема постчеловечества и сверхчеловечества. В этот контекст героев Петросян неожиданно, но не без оснований поместил Дмитрий Быков, проведя аналогию с «самоварами» Михаила Веллера. При этом тенденция «преодоления человеческого в человеке» в современной словесности гораздо шире, достаточно вспомнить вампиров и оборотней Виктора Пелевина («Empire V», «Священная книга оборотня»), трилогию Владимира Сорокина («Лёд», «Путь Бро»Ю «23 000»), людей-насекомых Алексея Лукьянова («Жесткокрылый насекомый») и Анны Старобинец («Переходный возраст»).

Таким образом, при ближайшем рассмотрении роман Мариам Петросян вовсе не выглядит абсолютным сюрпризом на фоне мэйнстрима отечественной словесности.

Однако в не меньшей степени здесь стоит учесть и глобальный общекультурный контекст, причём, именно те влияния, которые стирают зыбкую грань между т. н. «элитарной» и массовой культурой.

Для начала вспомним, что главный ребёнок-подросток-сирота (характерно, что - помеченный увечьем (шрамом на лбу)) – он же – главный сверхчеловек массовой культуры конца 1990-х – начала 2000-х – конечно же, Гарри Поттер. Хогвартс с его замкнутостью и недоступностью для мира простых смертных предшествует Дому, в котором живут герои Мариам Петросян, сами себя отгородившие от «наружности» и отгороженные от неё миром взрослых и «полноценных».

Что касается другого очевидного влияния – аниме-культуры, Мариам Петросян, мультипликатор по профессии, неоднократно его подтверждала в своих интервью [5]. Кроме того сюжет – героиподростки, обладающие уникальными способностями, – один из наиболее типичных для аниме-культуры: достаточно вспомнить такую классику жанра, как «Сэйлор Мун», «Наруто», «Белый крест», «Хеллсинг» и др. или анимационную экранизацию комиксов Marvel «Люди X».

Литература:

1. Быков Д. Порог, за которым // <http://www.gzt.ru/column/dmitrii-bykov/-porog-za-kotorym-/291098.html>.
2. Галина М. Дом, наружность и лес // Новый мир. – 2010. – № 3.
3. Кубатьян Г. Зазор // Дружба народов. – 2005. – № 2.
4. Немзер А. Не такие уж мы убогие // Время новостей. – 2009.
5. Петросян М. «Мои герои не хотят расставаться со своим детством...» // Первое сентября. – 2010. – № 1.

«НЕ ОГРАНИЧЕНА ЕЩЕ МОЯ ПОРА...»: К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Д.И. Черашняя

ФЕНОМЕН «ПОСЛЕДНЕГО ДНЯ ПОЭТА» (Стихи О. МАНДЕЛЬШТАМА МАЯ – ИЮЛЯ 1937 Г.)¹

Написанные в экстремальной ситуации ожидания повторного ареста, эти стихи представляют собой «лирическое соседство», в котором мы видим осуществление единого творческого порыва. Внешне их связывают сквозной образ *Москвы* и мотив *дороги*, которым художественное пространство окольцовывается. Завершаются они «Стансами» как *остановкой в дороге*, – местом и моментом последнего раздумья лирического героя Мандельштама в его земной жизни. Рассмотрим последовательно эти тексты.

В повествовательном стихотворении **ЧАРЛИ ЧАПЛИН** (*конец мая 1937*) – как лирической форме разговора о *Другом* – герой именуется по-разному: четырежды – *Чарли Чаплин*, в трех случаях – *Чаплин* и в самом конце – *Чарли, Чарли*. Каков смысл этих различий для понимания текста?

Напомним: в титрах к фильмам 1916–1936 гг. герой значится только как *Чарли*, всегда с уточнением его низового социального статуса. А исполнитель – всегда *Чарльз Чаплин; Сценарий и режиссура Чарльза Чаплина*; и с 1923 г. – *Производство фирмы «Чарльз С. Чаплин филм корпорейшн»*. В жизни знаменитый Чаплин поначалу тоже был просто *Чарли*. Но в культурном сознании века эти имена слились в одно, таким оно и вошло в два стихотворения О. Мандельштама 1937 года – «французское» и «московское».

В названии и в первой строке «московского»: «*Чарли Чаплин вышел из кино...*» – герой лирического повествования контаминирован: это и киногерой *Чарли*, сошедший с экрана, и его создатель *Чаплин*, вышедший из кинематографа. Далее в строфе воспроизводится портретный облик *только* кино-героя. Кадры мелькают, возвращаются, ритм их движения ускоренный, плясовой. Это не киносюжеты, только их следы. Но в перипетиях известных сюжетов (тюрьма; психический срыв, выход из больницы, снова тюрьма, *помилование*) узнаваемы факты жизни Мандельштама, так что безличный (пока) разговор о *Другом* индивидуально-лично окрашивается, а затем рефрен: «*Как-то мы живем / неладно все – // Чужие, чужие...*» – лиризует текст, вводя в него авторское *Мы*.

Такое **Мы-все** вбирает в себя мироощущение и кино-героя, и его творца, и – скрытых в тексте:

¹Текст доклада для Пятых Мандельштамовских чтений (Москва, РГГУ, январь 2011)

Сокращенная версия одноименной статьи, опубликована в сборнике: Универсалии русской литературы.2 / Воронежский государственный университет. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС. – 2010. – С. 563-589.

близкого к *Чарли Я-частного человека* лирики Мандельштама («Смотрите, как на мне топорщится пиджак»), и близкого к творцу *Чарли – Я-поэта*, с его «присягой чудною четвертому сословью» и *клятвами, крупными до слез*, и вообще всех людей. В этом актуализированном настоящем (*живем*) авторское *Мы* очерчивает духовное пространство, в котором снимаются границы разных образов реальности: кино и его создателя; их обоих и – художественной реальности поэтического текста, в которую они погружены; и, наконец, границы между стихами и реальной жизнью – через обобщающее всех *Мы*. Затем идет прямая речь героя стихотворения: «*И тихонько Чаплин говорит: «Для чего я славен и любим / И даже знаменит»*».

Это, собственно говоря, выход, во-первых, и за пределы *немого* кино, и, во-вторых, – за пределы кино как вида искусства, поскольку **говорит** не *Чарли*, а *Чаплин*, то есть та составляющая их слиянного имени-образа, которая пребывает за экраном. *Чарли* же не знает о себе (и не может знать!), что он «любим и даже знаменит». Но то, что невозможно в искусстве кино, доступно лирике в форме взаимодействия разных ипостасей авторской личности: «*Ну, что ж, я извиняюсь, / Но в глубине ничуть не изменяюсь...*»; «*Довольно кукусься! Бумаги в стол засунем. Я нынче славным бесом обуян...*».

Внутри поэтического текста Мандельштама *Чарли Чаплин* – это, как мы полагаем, объективированный аналог двухипостасному лирическому герою в виде разговора «огорченного» и «утешителя» (напомним о диалогической сути лирического поэта в эссе ОМ «Франсуа Виллон»), после чего «шоссе большое» ведет обоих (*Чарли Чаплина* и лирического героя), каждого своим путем, – «*К чужим, чужим...*». Инверсия «шоссе *большое*», ставящая в конце строки эпитет, для *шоссе* явно избыточный, выводит сюжет на русские дороги, называемые *большаками* (ср. у М. Цветаевой в «Крысолове»: «*Есть дорога такая – большак!.. В Москву*»).

Всемирное пространство *Мы* сужается, и происходит смена лирического субъекта. Он всё еще скрыт в тексте, в отличие от «французского» стихотворения «*Я молю как жалости и милости...*», где лирический герой обращается к *Франции* – исторической, пропитанной духом готики и Вийона; и – к современной, где тоже «теперь ... государит добрый *Чаплин Чарли*». Здесь инверсия переносит акцент с создателя на кино-героя. В сильной позиции конца строки оказывается его имя, звучащее в тексте дважды, причем в рифму с самим собой – в его французском варианте Шарло, *Шарль*, прямо не назван-

ном, но анаграммированном: [а теперь в Париже, в ШАРтре, в АРЛЕ].

Но обратим внимание на образ «доброего» *государя Чаплина Чарли* – как продолжение воронежского стихотворения (янв. 1936): «И мальчик, красный, как фонарик, СВОИХ САЛАЗОК ГОСУДАРИК / И ЗАПРАВИЛА, мчится вплавь...» – с «омолаживающей силой метафоры» и лирическим откровением в последней строфе: «...И я – в размолвке с миром, с волей – / Заразе саночек МИРВОЛЮ...». Уменьшительные слова как форма самоумаления лирического Я лишь подчеркивают значимость того, что ему осталось: *мирволение* в своем внутреннем мире, где он поистине «государит» и ради которого «надо рисковать».

Не в этом ли суть активных обращений скрытого в «московском» тексте авторского голоса – то к *Чарли Чаплину* (аналогу лирическому герою в единстве его образа), то к разным его ипостасям: *Чаплину* (аналогу Я-поэту) и к *Чарли* (идентифицируемому с Я частного человека). Сменой этих имен в тексте передается динамика внутренних состояний лирического героя: побуждения, нажима, приказа, убеждения, уговаривания... Смысловая связь между ними разворачивается благодаря параномазии со сквозной внутренней рифмой: КРОЛИК – РОЛЬ – КОРОЛЬКИ – РОЛИКИ. От *кролика*, с его страхом, до *королька-государика* – один шаг (одно О), надо только самому «пробиться в роль». *Чисть корольки* – и есть образ самоочищения души в противовес партийным и иным «чисткам» эпохи. Кроме того, *корольки* – родственные коралловым бусинкам и самым точным *корольковым весам* для взвешивания золотого песка, продолжают сквозной у поэта мотив: «Разменяйте мне мой *золотой*» – «Да *гривенник серебряный* в кармане» – «Я не хочу... / Разменять последний *грош души*»). Так что в обращениях к *Чарли Чаплину* и к *Чаплину* актуализируется духовно-творческая ипостась лирического героя.

А к *Чарли* в конце текста обращается такой же, как он, телесный, частный человек. Но если в финале «Новых времен» Чарли утешает подругу: «Не унывай! *Переживем!*», то у Мандельштама в его ситуации иллюзий нет. И призыв: *Чарли, Чарли* – это убеждение *его (id. себя)* в невозможности иного выхода, кроме как остаться верным себе.

Между тем, в отличие от экранного *мальшиа Чарли*, Я частный человек в единстве лирического героя Мандельштама **неотрывен** здесь от Я-поэта (условно говоря, от себя-*Чаплина*), и его упрек: «Ты совсем не вовремя раскис», – внешне адресованный *Чарли*, имеет также смысл внутреннего диалога, то есть обращен к собственной ситуации, отличной от ситуации и кино-героя, и его создателя, к каждому из которых в Москве *ласкова толпа*.

Главным образом-аргументом и образом **славы** Я-поэта становится вместилище **р а з у м а**: «Котелок твой – тот же океан». Кстати, во «французском» стихотворении тот же атрибут экранного образа (*В океанском котелке*) не обижен расширением смысла, но – других. Благодаря инверсии определение обернулось субстантивом, выявившим суть образа *котелка*. Узнавание чаплинского *котелка-шляпы*

остаётся, но уходит здесь на периферию смыслов. Актуализируется же известное в народе значение *котелка-голова* (см. у Даля: «Голова с пивной *котел*, а ума ни ложки»), вошедшее также в «Справочник по ГУЛАГу» вместе с синонимом: «Котелок варит, башка соображает».

Итак, хотя личная тема вводится через Другого, мы видим в итоге глубоко личное самораскрытие *имплицитного* лирического героя.

Напротив, в стихотворении «С **примесью ворона голуби...**» (*Конец мая – начало июня 1937*) личное выведено на поверхность содержания как откровенно любовная тема, решаемая в чувственном аспекте. Отбор и повторение индивидуальных черт героини удерживают единство ее образа в трех текстах, что дает комментаторам основание характеризовать их как *посвящения* и *похвалы* конкретному адресату. Между тем, во всех этих «посвящениях» ее личные черты метафоризируются и характеризуют одновременно и ее, и Москву 1930-х гг., так что затруднительно отдать главенство одному из этих двух образов.

Вот, к примеру, любовное признание: «Как я люблю твои волосы, / Душные, черно-голубые...», получающее вроде бы прямое продолжение: «В губы горячие...». Но тут же – уход в другую тему: «... вложено / *Всё, чем Москва омоложена...*», – и далее до конца строфы идет разговор о *Москве*, с двойной адресацией всех характеристик. Возникает даже ощущение, что ее *губы горячие* понадобились автору для того, чтобы *ими* рассказать о современной Москве, которая к Я «так близко, хоть влюбись В дорогу дорогу» (то есть в последнюю, если вспомнить воронежское «Срежь рисунок мой, В дорогу крепкую влюбленный»).

Два женских образа взаимопроницаючи, при этом Москва не является объектом непосредственного изображения первичным говорящим, а предстает через восприятие героини, несущей в себе – **как свои** – опознавательные знаки современной *Москвы*. Прямого слова героини нет, но есть ее **отношение** к *молодой Москве* и чувство причастности к ней, передаваемые и оцениваемые **извне** лирическим Я. С другой стороны, – героиня находится в хронотопе *Москвы* («Мчится, летит, с нами едучи...»), так что два разномасштабных женских образа взаимно определяют друг друга в целом спектре несовместимостей: *тепло пальцев*, в которых сначала – *сила фортепьянная*; затем это уже сила *приказа*, несколько иная, но пока еще *желанная* (чувственный эпитет, к тому же в рифменной позиции), после чего переакцентировка качества *силы* – с *желанной на силу приказа*, а далее и вовсе лозунг и воздух эпохи: *Биться за дело нетленное*. Двоение смыслов проявляется в несоизмеримости масштабов и в то же время родственности самой сути двух женских образов: в облике героини их общие черты сужаются до деталей; в облике Москвы – расширяют ее пространство до *мировой*. Так что образы эти структурно тождественны.

Противоречивость их портретных черт задана первой же строкой текста, которая – за отсутствием у него **названия** – берет на себя такую функцию,

притязая на выражение сути целого: «С примесью ворона голуби...». Мотив *примеси* развивается: «Завороненные волосы...», скрепляя начальные строки образом «ворона», явно негативным до появления Я и *нежнолобой*, когда на первый план выйдет его функция цветообозначения (ее *волос*). Но пока текст **безличен**, он непосредственно характеризует состояние мира, и *голубиный / разбойничий* мотив нераздоим, в отличие от любовного (цветаевского) сюжета 1916 года и от картины Москвы 1931 г.

Примесь ворона изначально привносит в текст ощущение опасности, и далее оно проявится и усилится в *силе приказа*, в *борьбе за дело...* и в образе *круглого горла упорного*, который из любовной темы выпадает лексически и фонетически (*кр гр пр* – скорее *воронье* карканье). В конце текста еще одна портретная черта (*чернобровая*) перетекает в следующую строку с утратой цвета (*черно-*) и парности, становясь *бровью* и включаясь в лирике поэта в метонимическое изображение вождя или его деяний: «...кому в бровь, кому в глаз» (1933); «Смотрит века могучая вежа, / И бровей начинается взмах»; «Я б поднял брови малый уголок»; «Густая бровь кому-то светит близко» и др. (в 1937).

Автору небезразлично, чьими и **какими** «губами» говорится о *Москве* и **как** произносится «Сталина имя громовое». К концу текста нравственные критерии лирического Я и героини максимально разведены. Герой дважды дистанцируется от нее: личным **неприятием** Сталина (*имя громовое*), и через передачу ее *клятвенно-нежно-ласкового* отношения к этому *имени* – с **пониманием ее непонимания** происходящего. Функционально в ее образе видится нам «дама-ширма», на которую средневековый поэт глядел при чтении любовного послания, чтобы не скомпрометировать (а в данном случае – спрятать в тексте) истинного адресата.

В связи же с образом *примеси ворона* обратим внимание на два момента: это продолжение мотива, в 1935 г. получившего смысловое разветвление в стихотворении «Воронеж» – и то, что образ *ворона Сталина* окольцовывает, хотя внешне неявно, этот текст. Заметим, что из пяти его строф только две – **6-строчные**. Ими-то и создается «кольцо» «шестипалым размером / И шестипалой строфой» (по Ходасевичу в его «Дактилях», правда, там совершенно по иному поводу). Шесть строк по три *дактиля* (или – *пальца*), то есть 18 дактилей в начале и в конце текста (3х6), дважды дают **Число Зверя**. В 1931 г. поэт написал *открытым* текстом: «Я с дымящей лучиной вхожу / **К шестипалой неправде** в избу...». Та же «шестипалость» в 1937-ом проступает *De profundis*, на уровне версификации, «для «самых будущих времен». Таким образом, мотивы *Москвы* и *ворона* сопрягаются – каждый порознь – с **образом героини**, а **через нее и в ней** – друг с другом.

И в стихотворении «**Пароходик с петухами...**» (3 июля 1937, Савелово) они сольются как взаимозаменяемые в образе-имени *Москвы*, при этом ее пространство *сжимается до точки*, образ утрачивает свою женскую сущность, а опознавательным его знаком становится взгляд *ворона*, несколько раз ак-

центрированный: *слышит, смотрит, зорко смотрит в явь*. Несмотря на простоту слов, прозрачность и разговорность синтаксиса, семантическая интерпретация этого текста затруднительна, отсюда его непрочитанность в мандельштамоведении. Единственный пространственный комментарий: *Москва, сводка погоды, небо и непонятная последняя строфа*.

Известно, что Мандельштам и его жена, вынужденные в 24 часа покинуть Москву, внимательно изучили карту Подмосковья и остановились на Кимрах, точнее – на Савёлове, *тихом* уголке «с пыльными крапивами». Но к 1936-37 гг. само Подмосковье стало местом повышенного внимания власти и общественного интереса в стране и в мире: близилась к завершению *великая стройка социализма* – канал Москва-Волга. Здесь скопилось непомерное количество заключенных и вольнонаемных, а также – массы возвращающихся после лагерного срока и скапливающихся на 101-м и 105-м километре вокруг Москвы в ожидании своей участи, то есть наиболее вероятного второго ареста.

Итак, все слова просты. Однако почти ни одно не означает себя: каждое что-то называет, но ничего не изображает. И *пароходик* не пароходик, тем паче что *по небу* «плывет»; и *подвода* не подвода, потому что *никуда нейдет*; и *море* не море, поскольку это *море звуков*; и звенящий *будильник* не будильник; и *Москва* не совсем Москва... Все слова выражают и подразумевают *нечто*, предстоящее в своем пределе – на языке природных стихий и больших чисел.

Мы полагаем, что речь идет о людях, о несчетном множестве людей, включая души умерших. ТАМ непомерность счета воплотилась в образе небесного *пароходика*, ЗДЕСЬ – на языке *статистики*, где количество, ввиду его повторяемости, – *главнее*, чем люди, уже обратившиеся в воздух («*Полторы воздушных тонны, тонны полторы*»). Отсюда многозначность «будильника сонного»: тот, что будит; и тот, что не дает уснуть; и внутренний – метафора совести и стыда.

Тот же масштаб и тот же принцип соединения стихий природы с жуткой конкретностью эпохи – в метафоре *паяльных звуков море*, – с «просвечивающим» словом из Справочника по ГУЛАГУ: «паяльных *сроков* море» (из синонимического ряда: *паять, клепать, клеить, лепить*). А само *море взято в перебои* (слово народное, означает *перебить до смерти всех, многих*). И синтаксически, и в строфе мотивы *паяния звуков* и их *перебоев* напрямую связаны с *зорким* взглядом *Москвы* в едином лице. Тот же *зоркий* взгляд обращен «в явь», то есть в *здесь и сейчас* первичного говорящего.

Если 1-я и 3-я строфы (о *пароходике* и *море*) субъектно организованы *безличным* говорящим, растворенным в картине мира, то во 2-й появляется форма Ты, допускающая многозначность: 1) в продолжение **диалога с героиней** это аргумент скрытого в тексте голоса: «Хочешь, *повтори*: «Полторы воздушных тонны, / Тонны полторы», – против «клятвенной нежности», с которой она *произносит имя Сталина*; 2) но это и обращение к любому Другому, в том числе – в будущем, включая и наши дни, с ненавязчивым предложением: *хочешь – повтори*,

не хочешь – спи спокойно; 3) наконец, в качестве автокоммуникативного Ты, это диалог с собой – в развитие разговора с *Чарли*: на что можно или невозможно решиться. Здесь существенна также автоцитация из воронежского: «Я – это я, явь – это явь», чему и посвящена последняя строфа текста.

После трижды явленного «смотрителя» (*смотрит, зорко, смотрит*) сразу появляется лирический герой, находящийся в этой самой *яви*, «на крапивах пыльных», лишенный, подобно «подводе с битюгами», свободы передвижения и утративший *сон* от увиденного. Под прицелом *зоркого* взгляда и в диалоге с самим собой он призывается: «*ВОТ* чего боюсь...». Не за *жизнь* свою он *боится*, как в 1931 г.: «Помоги, Господь, эту ночь прожить...».

Он тоже пристально и бессонно *смотрит* в ЯВЬ и в этом смысле – противостоит тому *зоркому* взгляду. Главное – не поддаться внешнему нажиму, не перестать сознавать, что *Я – это я, а явь – это явь*, и – будучи частью этой *яви*, не утратить чувства своей отделённости от нее. Автопризнание и весь текст замыкаются образом ГУСЯ, с шлейфом коннотаций, выводящих лирическое Я за границы и личной его ситуации, и шире – доставшейся ему эпохи.

Ближайшее значение *гуся* – непосредственные впечатления лирического Я «на крапивах пыльных» как примета сельской жизни. Но есть и *подмосковное* расширение: вспомним внимательное рассмотрение Мандельштамом карты и обсуждение с женой поселения в Александрове как варианта. Нельзя было не заметить названий двух городов, расположенных на реке *Гусь*: Гусь-Хрустальный во Владимирской области и Гусь-Железный – в Рязанской. А с *Железным* связано многое: и легенда об обнаружении железной руды, и строительство завода, выпускавшего слесарные инструменты (*напильник!*), и то, что в повести Куприна «Молох» (написанной, в частности, и на этом материале) главный герой производит расчеты, актуальные для *великой стройки социализма: сколько часов своей жизни вместе* сжигают за сутки «тридцать тысяч человек».

«Гусь» сопрягается и с русской историей, и с историей русской литературы, не говоря уже о поэтическом «гусином пере», а в контексте лирики Мандельштама, в стихотворении «Европа», – с *гусиным пером Меттерниха*, которое в 1914 году было соотнесено с ситуацией войны, и теперь, когда снова «В Европе холодно...», косвенно актуализируется. Весьма вероятна связь и с протоколами «Арзамасского братства», впервые опубликованными в 1933 г. Издательством писателей в Ленинграде. Для нашего разговора о *зорком смотрителе* важен фрагмент из речи Кассандры-Блудова при посвящении В.Л. Пушкина: «арзамасский гусь приосенит чело твое покровительствующим крылом и охранит его от коварства крыла времени, *сего алчного ястреба*, скалящего зубы ... на всё, что носит на себе печать дарования, вкуса и красоты». С *ястребами* мы встретимся уже в следующем стихотворении, сразу после *гуся*.

Но не забудем также о «Балладе пословиц» Вийона с метафорическим рефреном: «Гусей коптят

на Рождество», итожащим ряд прописных житейских истин и естественных законов жизни, причем сюжетное движение текста подводит к ситуации, исход которой зависит от самого «гуся». Отсюда – *посылка*: «Принц, дурень дурнем остается, / Пока не вразумят его / ИЛЬ САМ ЗА УМ ОН НЕ ВОЗЬМЕТСЯ...» (напомним: «*Котелок твой – тот же океан*»).

Со слов С.Б. Рудакова, О. Мандельштам говорил ему: «Отобраны, заложены жизнь и смерть – выданы ломбардные квитанции... И идет разговор с помощью квитанций, а настоящее всё спрятано – концы в воду. Действительность надвинулась. Мы ощущаем ее корку, ее отвердение. Всё от *обмеления словаря*... Всё обмелело, есть только квитанции, а **не смысловые слова**». И наша задача состоит в том, чтобы увидеть и показать, как поэт «работает речь», *возвращая словам их смысловое богатство*.

Итак, глубинное содержание стихотворения «Пароходик с петухами...» свидетельствует о том, **что поэт видит и слышит**, – его слова строги, почти безоценочны, как на суде Истории. И наряду с ними опыт глубоко личного переживания общей беды и понимания сути происходящего.

Накопленная в душе энергия боли, понимания и стыда получила выход в призыве к самой стихии: «**На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...**» (4 июля 1937, Савелово). Реальным комментарием к начальной строке может быть график открытия канала, содержавший нечто, до того не представимое: 23 марта 1937-го – опущены щиты Волжской плотины. **Впервые за всю свою историю Волга была остановлена на три минуты**. (Из чего, кстати, понятно, о каких *тесинах новых* идет речь в стихах.) Сразу после призыва к *Волге* и как бы в параллель лирическое Я, скрытое в тексте, обращается к *чернобровой*: «*Выше голову закинь*» (ср.: «Мой шегол, *я голову закину, / Поглядим на мир вдвоем...*», то есть с высоты).

На первый взгляд, такое обращение продолжает любовные признания, а по существу функционирования женского образа – это та же «дама-ширма». Что же за ней скрыто? В побуждении ее взглянуть *выше* мы видим аллюзию на имя генпрокурора *Вышинского*, назначенного *Верховным Советом СССР*, в свою очередь учрежденным **в декабре 1936 г.** В тексте воссоздается вертикаль официальной и реальной власти: *выше* = генпрокурор *Вышинский*, *верхи* = назначивший его *Верховный Совет*, а *за верхи* = *ястреба тяжелокровные*, подчиненные только *зоркому* смотрителю, или *ворону*. Добавим лагерные производные: *вышак* и *вышка*, созвучные имени и действиям генпрокурора. А *ястреба*, с их высью еще *выше верхов*, ассоциируются с лагерной же *сторожевой вышкой*, откуда «часовой наблюдает за вверенным ему участком или сектором»; ср.: «...Москва смотрит, / Зорко смотрит **в явь**». Вот лирический герой и предлагает *чернобровой* «выше голову» *закинуть* в продолжение их диалога-спора.

После «любовной» строфы, отвлекающей от главного, вводятся образы *раджи* и «Алексея что ль Михайлыча», основавшего на Руси приказ Тайных дел при царе, с правом «негласного контроля *над*

высшими должностными лицами», так что продолжатели того «приказа» в этой эпохе «ястреба тяжелокровные», *летающие* «за верхи». Известно также, что «Тишайший» подавил два бунта: Соловецкое возмущение старообрядцев (что отсылает к *теме Соловков* 1920–1930-х гг.); и – поволжский бунт, вызванный массовыми восстаниями крепостных крестьян в недавно закрепощенных областях Поволжья (как *крестьянская тема*).

Не исключено, что призыв «грязь и ДВИНЬ» проецируется на «Стенькин суд» М. Волошина (1917): «... на расправу на правую / Сам судьей на Москву ворочусь. // Рассужу, развяжу – не помилую... И за мною не токмо что драная / Голытба, а казной расшибусь – / Вся великая, темная, пьяная, / Окаянная ДВИНЕТСЯ Русь... », а также на поэму Каменского «Сердце народное – Стенька Разин» (с известным фрагментом – «Сарынь на кичку»). Кстати, в словах его *персиянки* читаем: «*Чернитесь, брови мои... губы-кораллы... Грудь моя спелая, дивная*», далее о ней: «*Персиянка / Хвалена – / Любвиница смелая*». Эти образы закрепились в разинской теме и стали общим местом, так что у Мандельштама описание героини включается в традицию *полонянки-персиянки*. Отличается же оно специфичностью ее пленения. Она – в плену эпохи, в плену идеи: «Биться за дело нетленное»; «И эта сталинская книга / В горячих солнечных руках». В отличие от сюжета Разина, лирический герой стремится **вызволить** ее из этого плена. Она же словно испорчена *чародейством*:

Чародей мешал тайком с молоком
Розы черные, *ЛилковыЕ* [анаграмма ее имени – Д.Ч.]
И жемчужным порошком и пушком
Вызвал щеки холодовые...

Эпитет *жемчужным* выводит нас к Гумилеву. Не к «Жемчугам», а, подобно нити Ариадны, к претексту строки: «От индийского раджи, от раджи» – то есть к «Северному Радже» (1908), с образом «непобедимого царя», его «гордым решеньем» и навязанным им *бредовым сном*: «Живет закон священной лжи / В картине, статуе, поэме, / Мечта великого Раджи, / Благословляемая всеми».

Собственное имя *Раджа* у Гумилева стоит в одном случае в винительном падеже: «Легко сгореть и встать иными, / Ступить на новую межу, / Чтоб *встретить* в пламени и дыме / Владыку Севера *Раджу*». Получается: *встретить* – бога Солнца Джу (ср.: «Хочу назвать его – не Сталин, – Джугашвили»), отсылкой к Гумилеву *имя* «громовое», хоть скрыто, но звучит и в этом тексте, и тоже в связи с героиней (*От индийского раджи*).

Заключительная строфа так же, как в «Пароходике...», организована открытым авторским Я. Образ *берегов неровных* становится здесь главным объектом его внимания. Два момента из комментариев П. Нерлера: «написано незадолго до открытия (15 июля 1937 г.) канала Москва-Волга, строящегося заключенными. Мандельштам, несомненно, видел завершение работ, по дороге из Савелова в Москву и обратно»; и «Берега *серо-зеленые*, возможно, вид

работающих на канале заключенных». По «Воспоминаниях очевидца», «с Яромских холмов трасса канала напоминала огромный, вытянувшийся на необозримые просторы живой муравейник. Картина неповторимая». Претекстом мог быть «Берег невольников» Хлебникова: «Невольничий берег ... Перешел в новое место: / В былую столицу белых царей...». *Косари умалишенные* сопрягаются с *ливнем*, как в «Стихах о русской поэзии»: «И расхаживает ливень / С длинной плеткой ручьевой...». Последняя строфа – картина того, что запрещено для человеческих глаз. Лирический герой *не может* это видеть, но и отворотить взгляда не может.

Такова позиция поэта-*очевидца*, сформулированная им, *возмужавшим*, в «Стансах» 1935 года: *Я слышу... Я помню всё... И теперь, в 1937-м: Ах, я видеть не могу, не могу... Но, как очевидец, обязан видеть*.

Этому и посвящены **СТАНСЫ** (4-5 июля 1937, Савелово). Но прежде вернемся к «Северному Радже». Не просто как одному из претекстов для четырех из пяти стихотворений, а в качестве **основы** ткани, на которую в «Стансах», в такт ей, ложится тот же узор, напоминая о пророчестве юного Гумилева и сгущая эту *основу* свидетельствами новой эпохи. Это подчеркивается **ритмически** и строфически. Как говорил Мандельштам, «можно уже и стихами, и то потому, что *они свое значение вкладывают, приносят*»; а также **сюжетно** – повесть о том, как с юга на север пришел завоеватель и опьянил всех мечтой об иной жизни (*Мы в царстве снега создадим / Иную Индию – виденье...*). Для ее достижения надо *умереть*, как бы уснуть, а потом проснуться и *встать на новую межу*. Люди поверили и пребывают в *сне-бреду*, с мыслью: «Вот встану...»; наконец, **образно** эта идея воплощена в фигуре *надменного царя*, чье обаяние основано на преклонении перед силой, слепой вере и страхе взглянуть в ЯВЬ. Приведу некоторые из многих очевидных переключек:

Вот «*Правды*» первая страница,
Живет закон священной лжи
Дорога к Сталину – не сказка
Он жил на сказочных озерах
Мадрида *пламенная жизнь*
Чтоб встретить в *пламени* и дыме

С клятвенной нежностью, с ласкою
Как дева юная пьяна
Своей великою любовью
Непобедимого, прямого
Непобедимого царя
Созреют *новые плоды*
Вступить на *новую межу*
К *событиям рвется* – в бытие
В *кипучий вихрь его событий*
Спешите кануть и сгореть.

Итак, в диалоге лирического героя с героиней активно участвует голос еще одного поэта, ею не слышимый, но *важный для нашего* понимания той **оценивающей** дистанции, что отделяет Я от нее.

Таким образом, три стихотворения, кажущиеся откровенно чувственными, при углублении в текст таковыми не являются. С первых же строк в них

проступают иные смыслы: «в губы горячие» вложено всё о Москве 1937-го; в *пальцы* – «Сила приказа... Биться за дело нетленное»; в *чернобровости* – иная *бровь*, глядящая со всех портретов; *Имя громовое* в ее огласовке подается *с нежностью, с ласкою; сталинская книга* – в ее *горячих руках*. О *будущем* тоже говорится через нее (*И будешь сталинкою зваться*).

Параллельно семантическому углублению текста меняется характер отношений Я-Ты. Как адресат непосредственного общения (Ты) и как часть общего Мы («Мчитя, летит, с нами едучи»), ее образ дистанцируется сначала внешне («*А в Москве ты, чернобровая...*»), в силу чего роль ее в тексте отходит на второй план, а затем в «Стансах» все больше объективируется, переходя из категории 2-го лица в 3-е: *И будешь сталинкою зваться*; Превосходство и сила *женщины*; *Она* и шутит величаво; В *ее* волос пробралась смоль; *И материнская забота / Ее*.

Можно заключить, что в духовном пространстве последних стихов, к их концу, образ героини функционально себя исчерпывает. Обратим внимание, в частности, на двояние семантики анафорического *И*: «*И ты прорвешься, может статься, И будешь сталинкою зваться... / У самых будущих времен*», – которое можно понять как усилительное: *И прорвешься, И будешь зваться*. Но первое *И* допускает двоякое прочтение: *И ты* – в значении **тоже** – *прорвешься...* («может статься»). А вот *статься* это **может только** через Я-поэта, через его стихи, и *прорвется* она туда – как «сталинка».

Заметим, что, наряду с включенностью в «Стансы» многих имен, для поэта важен и *сам мотив* ИМЕНИ: его значимость (*И даже знаменит*); замещение другим как тождественным (*Сталин = Москва*); ликвидация имен (*С приговором полоса*); сплющивание в нечто неразличимое (*Сквозь чащу прозвищ и имен*); наконец, присвоение *иного* имени вместо личного, согласно афоризму «Именами знаем» и «знанием именуем» (*И будешь сталинкою зваться*).

«Стансы» 1937 года – *третьи* и последние у поэта. «Летние стансы» в *предвоенном* 1913 году – передают ощущение тревоги, неблагополучия мира. В 1935-м главный мотив – взросление Я-поэта, *возмужание* его как *очевидца*, когда, после Лубянки и Чердыни, ему были определены срок и место ссылки, и он творчески в высшей степени полно осуществил себя в *Воронежских тетрадах*.

В мае-июле 1937 года ситуация иная. «Ощущение неприкаянности, какой-то ненастоящей, временной жизни» (*НЕШ*). И это ожидание **повторного** ареста осознанно или непреднамеренно сказывается в сквозном мотиве **повтора**: лексически – «*Хочешь, повтори*»; «*Москва повторится* в Париже»; и

более всего – в разнообразных повторах, которыми ткется единый интонационный узор последних стихов. Единственное, что *сей час* подвластно лирическому герою, – это творчество «из себя, из нити, из темна». Отсюда – «сознание цели: “Чтоб ширилась моя работа / И крепла на борьбу с врагом”». А кто *враг*, ясно из обоих «Стансов»: там – *Садовник и палач* (1935); здесь – *ложь* «Правды» и «с приговором полоса». Не забудем также ни «ворона», ни «ястребов», ни «косарей умалишенных»...

Б. Пастернак в «Охранной грамоте» размышляет «о той из века в век повторяющейся странности, которую можно назвать **последним годом поэта**. Вдруг кончают не поддававшиеся завершению замыслы. Часто к их незавершенности ничего не прибавляют, кроме новой и только что допущенной уверенности, что они завершены. И она передается потомству».

Ситуация Мандельштама иная. В мае – июле 1937 г. каждый его *день* мог стать последним. «Тема: “Что будет с нами завтра, была основной во всех наших разговорах” [с Бабелем]. О.М. обходил ее молчанием: его завтрашний день уже наступил». Это мы и назвали феноменом «последнего дня поэта». Он прожил его с предельной творческой отдачей, как «полный слышанья, вкуса и обоняния». Отсюда – не только «Две подметки – заячья губа», но и «*Две гляделки, полные чернил / И прекрасных удивленных сил*»; и обостренное внимание к событиям текущего дня. И влюбленность, и живейший интерес к восприятию и оценке мира *другими* людьми – новым поколением. И жажда успеть выразить себя и мир в многочисленных глаголах **говорения**. И взгляд в «самые будущие времена».

В противовес тем 1931-го года *ночам страха и ожидания* «гостей дорогих» – мы видим поэта в его *последнем* прижизненном мирволении, с верой в **повелительную** силу своего слова: *Чисть корольки, ролики надень; пробивайся в роль; Надо рисковать; Бровью вяжи мя вязкою; Хочешь, повтори; Хлынь, грядь и двинь; Выше голову закинь; Расскажи, расскажи; вызнай и скажи*. Каждый сегодняшний день понимается поэтом как «мой день», в котором он – *государик и заправила*. И его задача – «**работать речь**». Большинство слов в этих стихах – *одноразового* употребления, они индивидуализируют и расширяют Словарьпоэта. Он вводит и такие общепотребимые слова, которым эпоха на языке ГУЛАГа сообщила двузначность или вообще новую семантику. А наращивание наиболее скрытых смыслов создается, в частности, изысканными приемами звучания речи. Последние стихи Мандельштама открыты в будущее как акт человеческого и поэтического мужества «для бесконечного познания ЯВИ».

Л.Д. Гутрина

АВТОРСКОЕ Я В «ЧЕРНОЗЕМНОМ» СТИХОТВОРНОМ «ГНЕЗДЕ» О. МАНДЕЛЬШТАМА

Немногом меньше года длилось поэтическое молчание Мандельштама после его ареста в 1934 году. Первые стихи «Воронежских тетрадей» датируются апрелем 1935 года. По словам С.Б. Рудакова, находившегося рядом с Мандельштамом в те дни, «а 17, 18, 19, 20-го – дико работает Мандельштам. Я такого не видел в жизни. <...> Я стою перед работающим механизмом (может быть, организмом – это то же) поэзии. <...> Больше нет человека – есть Микеланджело. <...> Для четырех строк произносятся четыреста. Это совершенно буквально». Как указано в комментариях к этим словам (из письма С.Б. Рудакова к жене), «в эти дни были написаны (или начаты) почти все стихотворения «Первой воронежской тетради» [13, с. 44-45].

Хронологически раньше других появляются стихи, объединенные темой чернозема-земли-огородов: «Чернозем», «Я должен жить, хотя я дважды умер...», «Я живу на важных огородах...», «Лишив меня морей, разбега и разлета...», «Да, я лежу в земле, губами шевеля...». К ним примыкают стихотворения «*Наушники, наушники мои...*», «*Это какая улица?..*», «*Пусти меня, отдай меня, Воронеж...*» [8, с. 239-242]. Толчком к появлению этой стихотворной группы стала потребность поэта в осмыслении нового пристанища и своего теперешнего положения. Черноземная тема – в первую очередь, реализация темы воронежской. Прав В.А. Свительский, говоря, что «Воронежа в его индивидуальной неповторимости полноте культурно-исторического ореола у Мандельштама... нет <...> Но есть другое – природно-географический ореол города, связанный с его местонахождением среди степей, посреди Русской равнины. В «Тетрадах» живет город природный, всегдашний, неофициальный, открывающийся частному человеку и субъективному взгляду...» [15, с. 466]. Но при этом чернозем, разумеется, не только Воронеж. О поливалентности образа чернозема неоднократно писали [см., в частности: 12, с. 456-460; 20, с. 279-284; 16, с. 85-89]. Нас заинтересовал вопрос о соотношении текстов между собой, о том, как в этой поливалентности проступает авторская личность.

Воронежские стихи Мандельштама о земле, кроме тематического родства, объединяет ритмическое сходство: три стихотворения написаны шестистопным ямбом, одно – пятистопным («Я должен жить...»), что в случае Мандельштама говорит о единстве поэтического порыва, единстве замысла. Лишь одно стихотворение этой группы нарочито иное ритмически: пятистопным хореем написано стихотворение «*Я живу на важных огородах...*».

Семантический ореол этого стихотворного метра, как известно, связан с ситуацией дороги, размышлениями о пройденном жизненном пути, о смерти и восходит к лермонтовскому «Выхожу один я на дорогу...» [18, с. 372]. О связи лирики Мандельштама с этим стихотворением Лермонтова пи-

сали неоднократно – устанавливались переклички со стихотворениями «Концерт на вокзале» и «Грифельная ода»; А.К. Жолковский аргументирует связь с лермонтовским стихотворением мандельштамовского «Ламарка»; стихотворение «Я живу на важных огородах...», насколько нам известно, в этом контексте не рассматривалось [см., в частности: 17, с. 13-38; 4].

В 1-6 строках стихотворения в зоне собственно автора рисуется степной пейзаж¹ [см.: 5, с. 183]:

Я живу на важных огородах,
Ванька-ключник мог бы здесь гулять.
Ветер служит даром на заводах,
И далеко убегает гать.
Чернопахотная ночь степных закраин
В мелкобисерных изыблах огоньках...

Его черты – распахнутость, простор; образ создается и формой множественного числа слова «огород», и упоминанием Ваньки-ключника, удалого героя фольклорных песен, любовника жены князя, и ветра, обегавшего заводы, и наречием «далёко», и «степными закраинами». Однако слово о степных просторах насквозь противоречиво: «огород» – изначально огороженное место, замкнутость; Ванька-ключник «мог бы гулять», но не гулял, поскольку, как известно, был казнен; ветер «служит даром», разрываясь между многочисленными заводами², а путь в степь назван «гатью».

«Гать» становится ключевым для стихотворения хронотопическим образом, поскольку на протяжении стихотворения аранжируется фонетически: «гулять» – «убегает гать» – «богато»; причем, всякий раз фонетический комплекс «гать» встречается в лексемах с семантикой движения или его невозможности («богато искривилась половица»). Подоплека образа гати – биографическая. Н.Е. Штемпель, близкий друг семьи Мандельштамов в Воронеже, связывает названную гать с реально существовавшей «Придаченской гатью, соединяющей город с Придачей, тогда еще пригородом. Гать шла через заливной луг»³. Но, как нам кажется, гать следует понимать шире.

¹ «Собственно автор» – в понимании Б.О. Кормана [см.: 5, с. 183].

² Заводы – примета реального времени. В 1930-е гг. в Воронеже развернулось мощное промышленное строительство: в 1931 г. началось возведение завода по производству синтетического каучука СК-2; в 1932 г. начали работать Воронежский самолетостроительный завод, моторостроительный завод; с 1930 по 1933 г. в Воронеже велось строительство крупнейшей тогда в Центральной Черноземной области электростанции – ВОГРЭС. На территории Воронежской области были построены шамотные заводы, цементный завод, мелонизвестковые заводы; и др. [см.: 22].

³ [21, с. 66] Заметим, кстати, что в комментарии к этому стихотворению Н. Штемпель подразумевается первая квартира Мандельштамов – в Привокзальном поселке, в то время как в «обиженном хозяине» Н. Мандельштам видит Е.П. Вдовина – хозяйка второй съемной квартиры на ул. Линейной 46. [см.: 7, с. 250].

Как известно, стихотворение было написано в Воронеже в доме агронома Е.П. Вдовина по адресу Линейная 4б (в этом – одно из объяснений «важности» огородов: огороды у агронома, конечно, «важные»: ухоженные, окруженные профессиональной заботой), с которым незадолго до переезда на новую квартиру у Мандельштама была ссора («обиженный хозяин») [11, с. 607-608]. Этот дом находился за чертой города (уже не город, а огороды) и был ниже уровня улицы, что позволило Мандельштаму в одном из апрельских стихотворений назвать улицу Линейную «ямой» («*Это какая улица?..*»). Стихотворение создавалось в апреле – в период активного таяния снегов; с большой степенью уверенности можно предположить, что и спуск к дому, и крыльцо заливало водой – то есть дом стоял то ли в воде, то ли на земле. На этом основании «важные» огороды сближаются с влажными, повсюду раскинувшимися землями Воронежа. Забегая вперед: образ дома-корабля из 3 строфы стихотворения («*И богато искривилась половица – Этой палубы гробовая доска*») мотивируется тем же: дом в апрельское половодье как будто плывет. В этом реальном бездорожье любая тропа, конечно, напоминает «гать» – тропу через болото.

Пятистопный хорей, как мы предположили, встраивает стихотворение Мандельштама в парадигму лермонтовского текста. Результатом встраивания становится то, что более отчетливыми (выпуклыми) становятся мотивы неблагополучия в пейзаже, открывающем стихотворение.

Согласно Гаспарову, «структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (антитезис); и преображение смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез)» [1, с. 243]. При наложении этой схемы на стихотворение Мандельштама получаем следующее. Ночь, звезды и небо, дорога, земля как атрибуты вечного и ясного мира присутствуют в стихотворении Мандельштама, но все они лишены той прелести, которая подчеркнута в лермонтовском стихотворении. «*Кремнистый путь*», что «*сквозь туман... блещит*», оборачивается гатью; безграничное пространство («*Пустыня внемлет богу*», «*В небесах торжественно и чудно!*») из стихотворения Лермонтова трансформировано у Мандельштама в край света («*закраина*», по Далю, «самый край чего-нибудь, конечная кромка; заворотец на ребро предмета» [3, с. 590]); прекрасное небо у Лермонтова («*торжественно и чудно*», «*звезда с звездой говорит*») у Мандельштама становится «чернопахотным» – подобным земле, а звезды похожи на мелкий бисер и являются источником холода («*ночь... в мелкобисерных иззябла огоньках*»). Сама фонетика первой строки стихотворения Мандельштама («*Я живу на важных огородах*»⁴) почти в точности повторяет фонетику первого стиха лермонтовского стихотворения («*Выхожу один я на дорогу*»). Заметим, что окончания строк зеркальны: *на д о р о гу* / *на о г о р о д ах*: путь, лежащий перед героем Ман-

дельштама, – это путь лермонтовского героя наоборот: он не сулит ничего светлого. Гать – страшный, ненадежный, опасный путь через болото – оказывается той дорогой, которая открывается перед лирическим субъектом стихотворения.

Начавшись пейзажем, выстроенным на противоречиях, стихотворение Мандельштама постепенно вовсе утрачивает мотивы, связанные с простором степного пейзажа. В строках 7-12 изображаемое пространство сужается: «*за стеной*», «*искривилась половица – этой палубы гробовая доска*», «*смерть и лавочка близка*», причем стена, половица, лавочка и доска варьируют один и тот же образ гроба. «Человек, тоскующий и желающий смерти» – тот образ, что сильнее всего соединяет Мандельштама с Лермонтовым. «*Что же мне так больно и так трудно? // Жду ль чего? жалею ли о чем?*», – вопрошает лирический герой Лермонтова, – и отвечает себе: «*Уж не ждешь от жизни ничего я, // И не жаль мне прошлого ничуть; // Я ищу свободы и покоя! // Я б хотел забиться и заснуть!*». Герой Мандельштама констатирует: «*У чужих людей мне плохо спится – // Только смерть да лавочка близка*», и на этом стихотворение заканчивается; заканчивается оно именно там, где лермонтовское продолжается четвертой и пятой строфами, просветляющими лирическое чувство героя, и это своего рода композиционный «минус-прием» в мандельштамовском стихотворении. В 4-5 строках стихотворения «*Выхожу один я на дорогу...*» появляется образ сна-слияния с миром гармонии («*Но не тем холодным сном могилы... // Я б желал навеки так заснуть, // Чтоб в груди дремали жизни силы, // Чтоб дыша вздымалась тихо грудь...*»). У Мандельштама стихотворение завершается на третьей строфе – никаких грез лирический герой не испытывает, сон в стихотворении Мандельштама противопоставлен смерти: сон плох, невозможен, возможна только смерть. Но желанна ли она? Вряд ли. На это указывает стилевое решение стихотворения. Среди остальных текстов «черноземного» цикла, или «черноземного» поэтического «гнезда»⁵, голос «я» данного стихотворения качественно иной: в его речи много разговорных, областных слов, контрастирующих с нейтральной лексикой иных «черноземных» стихотворений: «важные», «далёко (убегает)», «закраина», «иззябла», «богато», союз «да»⁶. Для «Я» стихотворения эти слова чужие (см. явное подчеркивание «чужести» нынешнего окружения: «*У чужих людей мне плохо спится...*»), однако включение героем этих слов в свою речь (и в зоне речи собственно автора, и в зоне лирического Я) говорит о попытке освоить новый мир, стать его частью⁷.

⁵ «Гнездо» стихотворений – специфично мандельштамовский цикл стихотворений; тексты внутри «гнезда» скрепляются на основании хронологии, общих образов, мотивов, ритмической организации, иногда – интертекстуального родства [см. об этом подробнее: 2].

⁶ В словаре Даля слова «важный», «богато» имеют при некоторых толкованиях помету «воронежское» – Воронежская губ. [см.: 3, с. 102, 159].

⁷ Возникающая при чтении двух первых строк ассоциация с некрасовским «Огородником» (как известно, в «Огороднике» реализован сюжет о Ваньке-ключнике [см. об этом, например, в: 14, с. 35]) позволяет провести некоторую аналогию между гово-

⁴ Несложно увидеть здесь анаграмму имени «Воронеж».

Сходство структур стихотворений Лермонтова и Мандельштама делает более выпуклой разницу в образной системе: в мире стихотворения Мандельштама появляется Другой Человек:

За стеной обиженный хозяин
Ходит-бродит в русских сапогах.

Ситуация холодной апрельской ночи, проводимой в чужом в доме, напоминающем корабль, еще больше драматизируется деталью «за стеной»; испытывающий смертную тоску человек отделен от другого человека. Его чуждость подчеркнута самим характером зарисовки: это лубок (сказочное «ходит-бродит в русских сапогах»). Именно после слов о хозяине в речи героя начинают открыто звучать слова о гибели (гробовая доска, смерть и лавочка близка). Образ «хозяина за стеной» обретает зловещее звучание. Не напоминает ли «хозяин в русских сапогах», чем-то «обиженный», иную фигуру из прошлого героя?.. Если принять во внимание этот смысл – «важные огороды» окажутся «важными» еще и потому, что дарованы с барского плеча, дарованы кем-то до чрезвычайности важным, Князем-Хозяином – Ваньке-ключнику.

Итак, ситуация дороги, рефлексия о будущей жизни, актуализированные за счет пятистопного хорея, приводит героя стихотворения к неутешительным результатам: путь просто-напросто невозможен: чернозем, смешиваясь с водой, превращается в болото, дом-корабль совершенно не надежен, опереться не на кого. Древняя Воронежская земля, обрастающая советскими заводами, не хочет принять говорящего. Лирический герой стихотворения («Я земное», по определению Д.И. Черашней [20, с. 44]) испытывает страх, отчаяние, одиночество, чувствует, как почва уходит из-под ног. Голос собственно автора, открывающий стихотворение, вбирает в себя голос «земного Я»; в голосе собственно автора звучит и любование степными просторами Воронежа, и одновременно ирония – над собственными надеждами на то, что Воронеж станет спасением и нормальной жизнью. Воронеж оказывается гатью, по которой идти придется вслепую и в одиночестве⁸.

По характеру переживания к стихотворению «Я живу на важных огородах...» примыкает четверостишие «Пусти меня, отдай меня, Воронеж...». Если в первом стихотворении имя «Воронеж» было растворено в ткани стиха, то здесь личный собст-

рными субъектами: в стихотворении Некрасова – это ролевой герой, а в стихотворении Мандельштама – человек, пытающийся заговорить на языке того пространства, в котором оказался.

⁸ Отметим также в плане предположения, что «Я живу на важных огородах...» диалогически взаимодействует и с другим стихотворением М.Ю. Лермонтова – «Родина». Заметны, во-первых, отсылки текстуальные («ночь... в мелкобисерных изыблах огоньках» – «её степей холодное молчанье», «дрожящие огни печальных деревень»; «у чужих людей мне плохо спится» – «вздыхая о ночлеге»; «ходит-бродит в русских сапогах» – «на пляску с топаньем...»); а во-вторых, само переживание лермонтовского героя – «люблю отчизну я, но странную любовью» – корреспондирует с палитрой переживаний лирического «я» стихотворения О. Мандельштама.

венно автор прямо обращается к городу. Им движет страх, ужас от возможного исхода:

Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь,
Воронеж – блажь, Воронеж – ворон, нож.

По-иному раскрывается тема чернозема / Воронежа в паре других стихотворений – «Черноземе» и «Я должен жить, хотя я дважды умер...».

«Чернозем» – одно из немногочисленных стихотворений Мандельштама, имеющих название. Тем демонстративнее грамматическое нарушение в начале стихотворения: «чернозем» – существительное мужского рода, а следующие непосредственно за названием определения согласуются с существительным женского рода:

Переуважена, перечерна, вся в холе,
Вся в холках маленьких, вся воздух и призор ...

Речь идет, разумеется, о земле. Слово «чернозем» появится только в последней строфе стихотворения, а пока – посредством нарушения грамматики – Мандельштам подчёркивает, что говорит о Земле-кормилице, матери-сырой Земле. В исследовании по эстетике Киевской Руси И. Кузьмичёв пишет: «В одном из древних ... памятников прямо указывалось, что русские «землю глаголют матерью»... Сыра земля – это увлажнённая, оплодотворённая дождём с неба земля, готовая к плодородию» [6, с. 170-171; см. также: 10, с. 466-467]. В первой строфе преобладающими являются мотивы «домашности», заботы. Начало их – в слове «переуважена», которое фонетически перекликается с более подходящими для описываемого объекта (земля) словами «унавожена» и «увлажнена» (тем более что в последней строке появится образ «комочков влажных»); в результате формируется значение «земля, которую уважили, окружили заботой и лаской; земля, способная к плодоношению». Завершающее вторую строку существительное «призор» (безусловно, «пряча» в себе слово «простор») образовано от глагола «призреть»: взять на себя заботу (см., например, «беспризорник»). Земля, таким образом, освобождает героя от «бездомности», неприютности, дарует ему воздух. В итоге, в первых двух строках стихотворения Земля – это предмет культа, она усыновительница и дарительница жизни, «дома» для говорящего лирического субъекта. Не случайно строфа избилует словами с «уменьшительно-ласкательной» семантикой («в холках маленьких», «комочки влажные») и звучит очень напевно (пиррихии сосредоточены на третьей-четвертой стопах). Уже в третьей строке стихотворения («Вся рассыпаючись, вся образуя хор...») Мандельштам намечает «амбивалентную антитезу», фиксируя сосуществование в земле «рассыпчатости» и «собранности» (метафора «земля» – «хор»). Последующие строфы будут строиться именно на опровержении и оспаривании сказанного выше.

Раскрыть семантику второй строфы стихотворения помогает наблюдение за ее оркестровкой: если в первом катрене мелодия создавалась ударными

[а] и [о], то теперь решительно «наступают» [у], средоточенные в изоритмических словах «безоружная», «безокружное в окружности»; в них же находятся наиболее часто встречающиеся в строфе согласные: так, [р] звучит в строфе семь раз. Существенно, что, хотя в первой строфе частотность этого звука была такой же, напор [р] был «приглушен» сонорными [м] и [л] и их сочетаниями («в хале», «в холках маленьких», «комочки влажные моей земли и воли»), встречающимися во второй строфе лишь дважды («тысячехолмие...молвы»). В силу этого звучание строфы становится более суровым. Ее семантика формируется тремя ключевыми словами; «безоружная» означает «безорудийная», происходящая без вмешательства человека; земля осмысливается как замкнутая на себе онтологическая субстанция. Словосочетание «безокружное в окружности» характеризует землю как несовместимую со всякой границей, пределом, замкнутостью – кругом. Бескрайность земли подчеркивается и словом «тысячехолмие». Итак, если в первой строфе семантика образа земли включала смыслы «дом», «защита», «мать», «достаток», то во второй создается грандиозный образ безокружной окружности, тысячехолмия, скрытой работы, протекающей в слоях почвы.

Начало третьей строфы опровергает, перечёркивает содержание уже сказанного: «*И все-таки земля – проруха и обух...*». Земля предстает в своей губительной ипостаси: появляются мотивы властности («*Не умолить ее, как в ноги ей ни бухай*»), беспощадности, грубой силы. В третьей строке появляется мотив «гниения» («*Гниющей флейтою настраживает слух*»), а в четвертой – могильного холода («*Кларнетом утренним зазывает ухо*»).

Как третья строфа оспаривала первую и вторую, так четвертая перечеркивает третью: она звучит эмоционально приподнято, мажорно. Слово лирического субъекта восторженно: «*Как на лемех приятен жирный пласт, Как степь лежит в апрельском провороте...*». Именно здесь появляется само слово «чернозем»: «*Ну, здравствуй, чернозём: будь мужествен, глаза... Черноречивое молчание в работе*». Звуковой состав слова «чернозем» позволил Мандельштаму создать неологизм «черноречивое», подчеркнув семантическую близость явлений «чернозём» и «речь», «поэзия». Убежденностью в тождественности работы земли и труда поэта заканчивается стихотворение. Метафора «земля – речь» объясняет странные образы в финале третьей строфы, уже истолкованные нами выше в связи с семантикой смерти:

Гниющей флейтою настраживает слух,
Кларнетом утренним зазывает ухо...

Появление «музыкальных образов» мотивируется тем, что флейта и кларнет – музыкальные инструменты, связанные с ртом, губами, равно как и речь, поэтическое творчество.

Итак, в стихотворении «Чернозём» Мандельштам, опираясь на архетип Матери-Земли, существенно осложняет его. Стихотворение строится на последовательной смене метафор: Земля – Дом, Се-

мья, Уют; Земля – «хор»; Земля – «безокружное в окружности»; Земля – «проруха и обух»; Земля – творчество, поэзия; Земля – сам поэт.

В стихотворении-«двойняшке» «*Я должен жить, хотя я дважды умер...*», объединенном с «Черноземом» общими строчками, мажорные, жизнеутверждающие интонации усиливаются. Лирический субъект вбирает в себя всё: омытый апрельской водой весенний город – и степь; жирный пласт почвы, взятый на лемех, – и небо – как расписанный Микеланджело свод Сикстинской капеллы⁹. С именем Буонаротти в стихотворение входит мотив вершинного творения, возможности шедевра: любопытно в связи с этим, что Мандельштам написал шестистишие, а название жесткой формы шестистишия (секстина) созвучно *Сикстинской* капелле¹⁰. 1 – 2, 3 – 4, 5 – 6 строки стихотворения рифмуются попарно (в «Чернозёме» рифмовка была то кольцевой, то перекрёстной), что ведёт к особой автономности двустихий внутри стиха, к ощущению ступенчатости; лирический субъект стихотворения словно движется: из города – за город – в степь – в небо – в мир культуры итальянского Возрождения.

Голос лирического субъекта в паре стихотворений «Чернозем» и «Я должен жить, хотя я дважды умер...» отличен от первого голоса – отчаявшегося, страшщегося. Этот человек исполнен пониманием того, что открывшийся ему мир, навязанный ему мир, – прекрасен в своей сути. Чернозем, будучи «прорухой и обухом», остается творческой субстанцией, двойником самого героя-Поэта. В этих стихотворениях голос лирического субъекта исполнен удивления и благодарности к Чернозему.

Наконец, в двух майских стихотворениях – «*Лишив меня морей, разбега и разлета...*» и «*Да, я лежу в земле, губами шевеля...*» – появляется еще один голос, реализующий авторскую личность. Центральный образ стихотворений – образ «насильственной земли». Во втором тексте образ земли настойчиво связывается с мотивом круга и образом Красной площади.

На Красной площади **всего круглей земля,**
И **ска**т ее твердеет добровольный,
На Красной площади **земля всего круглей,**
И **ска**т ее нечаянно-раздольный...

Мотив круга в контексте данного «гнезда» соотносится со значением замкнутости, предела (в «Чернозёме» земля была «безокружной», безграничной). Дважды повторённое поэтом слово «ска^т», предполагающее спуск, падение, выступает эквивалентом могилы, образ которой задан прямо в первой же строке стихотворения: «*Да, я лежу в земле...*».

Соединение мотивов могилы и круга с деталью художественного мира стихотворения – «твёрдостью» ска^та Красной площади – вызывает представление о Кремлевской стене – месте захоронения

⁹ Ощущение земли как дома, а неба как купола – постоянная тема. О плафоне Микель-Анджело – он похож на небо с тучами» [7: с. 252].

¹⁰ Ср. также звуковую оболочку имён «МикЕЛАНДжело» и «МАНДЕЛьштам».

праха. Упоминание «рисовых полей» («Откидыва-
ясь вниз, до рисовых полей, Покуда на земле послед-
ний жив невольник») направляет линию ассоцииро-
вания от Кремлевской к Великой Китайской стене.
Как известно, в Китайскую стену замуровывали по-
гибших на её строительстве рабов. Воронежская
земля, в которой оказался лирический герой, мыс-
лится им как продолжение Китайской и Кремлев-
ской стен, а сам он не кто иной как замурованный,
заживо похороненный¹¹. Эта смелая аналогия, ак-
центированная лирическим героем стихотворения,
Я-Поэтом, во-первых, отсылкой к «Памятнику»
А.С. Пушкина, во-вторых, постановкой двоеточия в
конце первого двустишия, собственно перед разво-
рачивающейся аналогией – безусловно, вызов, про-
тест против насилия со стороны государственной
машины. Не жертвой считает себя замурованный
при жизни в Воронежскую землю Поэт, а тем, чьи
слова «заучит каждый школьник», чьи слова обре-
тут бессмертие.

Как инвектива – обвинение и издевка над теми,
кто изолировал поэта, – звучит стихотворение-
«двойняшка» «*Лишив меня морей, разбега и разлё-
та...*»; не случайно записывалось стихотворение
шифром [см. об этом: 8, с. 609]:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? – Блестящего расчета –
Губ шевелящихся отнять вы не смогли.

Два майских стихотворения, соотносимые как
историсофское наблюдение (Воронежская земля –
продолжение ската Кремлёвской и Китайских стен –
массовых захоронений государственного масштаба)
и гневное обличение, скреплены не только образом
земли, но и образом «шевелиющихся губ» – метафоры
поэтического творчества. Тема глубинной связи
чернозема и речи, прозвучавшая в стихотворении
«Чернозем», оборачивается в майских стихотворе-
ниях абсолютной противоположностью: земля – это
то, чем забивают рот поэта.

Пять стихотворений апреля – мая 1935 года,
условно названных нами стихами о земле, «черно-
земным» стихотворным «гнездом», а также примы-
кающие к ним стихотворения, дают возможность не
только понять механизмы образотворчества поздне-
го Мандельштама, но и демонстрируют принци-
пальную для поэта установку на полилог, полифо-
нию. Рассмотренная группа стихотворений – осо-
бый, мандельштамовский «цикл», стихотворное
«гнездо»: обращаясь к одной теме, Мандельштам
создает целый «веер» её вариаций; эти вариации не
обязательно сознательные – установка на многовер-
сионность была в самой природе Поэта. «Лириче-
ский поэт, по природе своей, – двуполое существо,
способное к бесчисленным расщеплениям во имя
внутреннего диалога», – писал О. Мандельштам в
одном из ранних эссе «Франсуа Виллон» [9].

Прилагая к одному образу, к одному слову раз-
ные поэтические механизмы (ритмическую вари-

тивность, паронимию, диалог с явлениями культуры
и др.), Мандельштам создавал поэтические «букет-
ты», в которых начинали звучать разные «я» как
ипостаси авторской личности. Д.И. Черашняя, опи-
сывая субъектную сторону лирики О. Мандельшта-
ма, писала: «В большей части текста... говорит ав-
торское Я, которое несет в себе два значения: Я
земное и Я духовное. Отношения между ними – в
споре, беседе, утешении, заботе – составляют бес-
конечное разнообразие «очаровательных дуэтов»
как в границах отдельных стихотворений, так и за
их пределами» [20, с. 43]. Мы попытались показать,
как в рамках «черноземного» цикла формировались,
вступали друг с другом в диалог, дополняя друг
друга разные голоса: голос отчаявшегося человека,
живущего в конкретном времени, – и голос лириче-
ского субъекта, осознающего всю горечь ситуации,
но способного возвыситься над ней («Я живу на
важных огородах...»); голос Поэта, бросающего
вызов эпохе, осознающего собственную правоту, – и
одновременно отождествляющего себя с безымян-
ной жертвой рабовладельческого государства (май-
ские стихотворения); голос «я» благодарного и
удивленного жизнью, открывшейся ему в его лич-
ной трагедии («Чернозем» и «Я должен жить...»).

Литература:

1. Гаспаров М. «Выхожу один я на дорогу...»
(5-ст. хорей: детализация смысла) // Гаспаров М.Л. Метр и
смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М.:
РГГУ, 1999.
2. Гутрина Л.Д. Стихотворные «гнезда» в поэзии
О.Э. Мандельштама 1930-х гг.: Дисс. канд. фил. наук. –
Екатеринбург, 2004.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорус-
ского языка: В 4 т. – М.: Изд. «Русский язык», 1999. Т. 1.
4. Жолковский А.К. Еще раз о мандельштамовском
«Ламарке». Так как же он сделан? // Вопросы литерату-
ры. – 2010. – № 2.
5. Корман Б.О. Избранные труды по теории и исто-
рии литературы. – Ижевск, 1992.
6. Кузьмичёв И.К. Лада, или повесть о том, как ро-
дилась идея прекрасного ... Эстетика Киевской Руси. – М.
1990.
7. Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам 1930-
37 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. – Воро-
неж: Изд. Воронежского ун-та, 1990.
8. Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотво-
рений. – СПб., 1995.
9. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. – М., 1990.
Т. 2.
10. Мелетинский Е. Земля // Мифы народов мира: В
2 т. Т. 1.
11. Мец А.Г. Комментарий // Мандельштам О.Э.
Полное собрание стихотворений. – СПб., 1995.
12. Мусатов В.В. Поэтика О. Мандельштама. – Ки-
ев: «Ника-Центр», 2000.
13. О.Э. Мандельштам в письмах С.Б. Рудакова к
жене (1935-36) // Ежегодник Рукописного отдела Пуш-
кинского Дома на 1993 г. Материалы об О.Э. Мандель-
штаме. – СПб.: Академический проект, 1997.
14. Сакулин П.Н. Некрасов. – М., 1922.
15. Свительский В.А. О поэтической логике «Воро-
нежских тетрадей» // Жизнь и творчество О.Э. Мандель-
штама. – Воронеж: Изд. Воронежского университета,
1990.
16. Сурат И. Опыты о Мандельштаме. – М.: Intrada,
2005.

¹¹ О связи Кремлевской и Китайской стен см.: [19, с. 191-192].

17. Тарановский К.Ф. «Концерт на вокзале». К вопросу о контексте и подтексте // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. – М., 2000.

18. Тарановский К.Ф. О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. – М., 2000.

19. Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. – М., 2000.

20. Черашняя Д.И. Поэтика О. Мандельштама: Субъектный подход. – Ижевск, 2004.

21. Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже.

22. <http://www.gvrn.ru/istoriya-voronezha/voronezhskiy-kray-v-1928-1940-gg.html>.

Н.А. Петрова

«ЛЮБИТЬ» И «ЖАЛЕТЬ» В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА

А. Ахматова, заметив, что ранний Мандельштам «еще не умел писать любовные стихи», «на что сам горько жаловался» (Ахматова А. 1993, с. 12), составляет список его последующих увлечений, получивших поэтическое отражение. Глагол «любить» занимает по частотности употребления 3 место среди всех глаголов Мандельштама («жить» – 5, «говорить» – 8), существительное «любовь» – 18. Удивительно, что именно в его «любовных» стихотворениях слова «любовь» и «любить» практически отсутствуют (Митюшин Л., эл. ресурс); см. также (Еськова А. 2007). В трех стихотворениях Мандельштама, которые Цветаева считала «своими» («В разноголосице девического хора...», «На розвальнях, уложенных соломой...» и, шире, – «весь тот период – от Германско-Славянского льна до «На кладбище гуляли мы» – мой») (Цветаева М. 1989, с. 163) любовная проблематика проступает в аллюзиях и подтекстах. В стихах к Андронниковой («Соломинка») тема смерти явно преобладает над любовной (как и в посвященном Ахматовой «Твое чудесное произношение...»: «Пусть говорят: любовь крылата, – Смерть окрыленное стократ»). Любовное притяжение наиболее остро ощутимо в обращении к Арбениной, но и там речь идет не столько о любви («Тебя не назову я – Ни радость, ни любовь»), сколько о кратковременной, неуправляемой и невоплощенной страсти («На дикую, чужую – Мне подменили кровь»), которая не исключает некоего рыцарства («Я наравне с другими – Хочу тебе служить») (Мандельштам О. 1993–1998, с. 152–153). В двух стихотворениях, посвященных О. Ваксель («Жизнь упала как зарница...», «Я буду метаться по табору улицы темной...»), союз с «ангелом» «в светлой паутине» возможен разве что в «заресничной стране»). Только в стихотворении, обращенном к М. Петровых «Мастерица виноватых взоров...» появляется конструкция «Что же мне, как янычару, люб», но и она подчеркивает незванность и непостижимость чувства, в отношении которого субъект сохраняет некоторую дистанцированность.

Каждое увлечение в поэтике Мандельштама предполагает «путь опасный», искус, отринутый соблазн – «другую жизнь» и невоплотимые возможности. Каждое из них открывает ему что-то непознанное в самом себе и новое в окружающем мире. Так, Цветаева «дарит» ему Москву с тайнами ее православия и быта, Андронникова – тайну смерти и призрачного Петрополя, Арбенина – муку ревности, Ваксель – радость заботы и опеки. Каждая любовная ситуация

проецируется на мифологический, литературный или театральный фон: Самозванец и Мнишек, Ипполит и Федра¹ – в стихах к Цветаевой, «Ленор, Соломинка, Легейя, Серафита»² в стихах к Андронниковой, «итальянская рулада» и «Венецианская батута» в стихах к Арбениной Ю «театрального капора» пена – в стихах к Ваксель, «турчанка» и «янычар» в стихах к М. Петровых. В любовных отношениях присутствует оттенок иллюзорности, игры, порождающей острое переживание и изживание его, претворение в художественный текст. Возможно поэтому, у Мандельштама почти нет любовной лирики, посвященной жене, которую, по словам той же Ахматовой, Осип любил... невероятно, неправдоподобно... не отпускал... от себя ни на шаг... бешено ревновал, просил ее советов о каждом слове в стихах» (Ахматова А. 1993, с. 17).

Перечисляя адресатов Мандельштама, Ахматова упускает чуть ли не последние из дошедших до нас стихов Мандельштама, те, что посвящены Е. Поповой, – «С примесью ворона – голуби...» и «На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...», где появляются и глагол «люблю» (с метонимическим ограничением: «Как я люблю твои волосы»), и небывалые для него определения («нежнолюбая», «чернобровая», «родинки смелые»). Е. Попова, жена В. Яхонтова и режиссер его моноспектаклей, у Мандельштама ассоциируется с новой жизнью, которую он пытается понять и принять. Ее образ, однозначный («безусловная») и двойственный, как сама эпоха («К жизни и смерти готовая»), построен на оксюморонах, которые захватывают историческое время («Произносящая ласково – Сталина имя громовое») и пространство («Москва... мировая встревожена, – Грозная утихомирена»). Удивительным образом круг замыкается, соединяя эту Москву и смуту гоудуновского времени, царствование «тишайшего» Алексея Михайловича и «дело нетленное» нынешних времен. В этих стихах тоска не по женщине, а по недоступной Мандельштаму способности принять закон социальный как закон природы и истории («Сила приказа желанная») и подчиниться ему «любя», уравновешивая противоположность свободы и судьбы готовностью соучастия. В стихах к Поповой откликается та тема «беды», которая аллюзивно присутствует в стихах к Цветаевой: отзывки пушкинской трагедии: «Беда ли мне, беда ль Москве? – Беда тебе,

¹ См. подробнее: (Петрова Н. 2001: 389).

² О подтекстах см.: (Гаспаров М. 1995), (Панова Л. 2009), (Сурат И. 2009, с. 90–120) и др.

Борис лукавый!» (черновики) и «Знаменитой беды» в Трезене из «Федры». В первом случае («Не веря воскресенья чуду...»), «беда» угрожает внутренней гармонии героя («С такой монашкой туманной – Остаться – значит быть беде»; во втором – («На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...») – его существованию («Ястреба тяжелокровные», «Косари умалишенные»).

Все остальные многочисленные у Мандельштама формы глагола «любить» имеют отношение к миру: «...люблю мою бедную землю», «...люблю непонятный язык!», «...колокольни я люблю полет!», «...люблю на днох казино... | Люблю следить за чайкою крылатой!», «Бродяга – я люблю движенье», «...люблю обыкновенье пряжи», «Люблю под сводами седья тишины... – Люблю священника неторопливый шаг», «...люблю военные бинокли», «Люблю разезды скворчащих трамваев»; «Люблю появление ткани»; «Люблю шинель красноармейской складки» и т.п. Даже «Люблю изогнутые брови» обращено не к женщине, а к пристально разглядываемым образом святых. Принцип Мандельштама – «доверие к жизни», способ общения – диалог. Он говорит с миром, нуждающемся в его слове («Как женщины, жадут предметы, – Как ласки, заветных имен»), и ожидает ответной реакции («ждет сокровенного знака»).

Жизненный путь Мандельштама – освоение «чужого» во всей неоспоримости и непреложности его закона и претворение «чужого» в «свое», пробуждение в нем культурных смыслов и наделение новыми. Это его способ восстановления «связующих нитей», единения с жизнью. В начале пути Мандельштам декларировал: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма» (Мандельштам О. 1993–1998, I, с. 180). Насильственное отторжение от жизни в 30-е годы увеличило интенсивность признаний и частотность глагола: «Я только в жизнь вливаюсь и люблю | Завидовать могучим, хитрым осам». Любовь у Мандельштама, как у Данте, сила, правящая миром: «И море, и Гомер – все движется любовью».

Эквивалентность глагола «любить» глаголу «жалеть», свойственная русскому языку, у Мандельштама практически не проявляется. Изредка она проступает в элегическом ключе, констатируя несовпадение желаемого и действительного («Мне жалко, что теперь зима...»), но сожаление чаще уступает место добровольному согласию с уготованной долей, при котором чувство жалости неуместно («Нам ли, брошенным в пространстве, | Обреченным умереть, – О прекрасном постоянстве – И о верности жалеть!»), или опасно («Убита жалостью и не вернется вновь»); жалобы оскорбительны («Чур, не просить, не жаловаться! Цыц!»), а если простительны, то лишь в иронической фольклорной стилизации («Жалится сестрица»).

Прилагательное «жалкий» имеет два противоположных смысла: «достойный жалости, сожаления, участия; возбуждающий чувство жалости, сострадания, соболезнования; склоняющий к грусти, печали; ничтожный, презрительный, упавший, плохой» (Даль В. 1978, с. 525–526). У раннего Мандельштама чаще встречается отрицательное значение «Как ов-

цы, жалкою толпой...»; «И вслед за тем, как жалкий Сумароков...»; «Как жалкий сор, дома и алтари»; «Луна, – без Рима жалкое явленье?»; «А перед князем – жалкая раба». Но уже в стихах 20-х годов в слове жалкий проступает сострадание («Но желтизну травы и теплоту суглинка | Нельзя не полюбить сквозь этот жалкий пух»), «Страшен чиновник – лицо, как тюфяк | Нету его ни жалчей, ни нелепей», «...и вызывает жалость | Пасхальной глупостью украшенный миндаль», «Этот жалкий полумесяц губ?». О неоднозначности отношения свидетельствует оксюморонность определений: «Мой прекрасный жалкий век!»³. Жалоба («В простоволосых жалобах ночных») и жалобный («Шарманка, жалобное пенье...») теперь констатируют беспомощность и безнадежность.

Совершенно иная формула, с завуалированной сравнением просьбой о спасении появляется только в одном стихотворении 1937 года «Я молно, как жалости и милости...» (Мандельштам О. 1993–1998, 3, с. 126).

Стихотворение, состоящее из 7 двустиший и 2 четверостиший, завораживает предельной недоговоренностью и дискретностью сюжета, тем, что принято называть «упущенными звеньями». В первых двух строчках «мольба», «жалость», «милость» конденсируются в звуковом комплексе «земли» и «жимолости»⁴ – их фонетическое эхо расходится по всему стихотворению. На лексическом уровне устанавливается оппозиция правды и кривды, частично снимаемая звуковой переключкой («Правды горлинок твоих и кривды карликовых...»). Кривизна ассоциируется с бурным периодом в истории Франции («Улица июльская кривая»), которому противопоставляется современность («А теперь»); на смену казненным королям приходит «добрый Чарли Чаплин».

Едва намеченный исторический план откликается в современности: тюрьме вторит собор, судя по

³ Комментируя стихотворение 1918 года «Сумерки свободы», С. Аверинцев отмечает «сложное переплетение чувств», порожденное умиранием «державного мира»: «Это и ужас, почти физический. Это и торжественность: «Прославим власти сумрачное бремя, – Ее невыносимый гнет». И третье, самое неожиданное, – жалость... кажется, только Мандельштам заговорил о «сострадании» к государству» (Аверинцев С. 1990, с. 39).

⁴ В качестве источника образа жимолости указывают роман Т. Сандра «Жимолость», на который Мандельштам писал внутреннюю рецензию и «Жимолость Маргариты Французской. К. Свасьян, редактировавший перевод Ницше, сделанный Ю. Антоновским, в стремлении «подыскать по возможности русскоязычные подобию неологизмов оригинала и... сохранить... особенности ритмики и временами рифмики текста» прибегает к мандельштамовской лексике и его способам словообразования: «Куда же ты тащишь меня, неугомонка и невиданка?», «О, взгляни, я лежу, ты, спесивица, и молно о милости! Мне бы с тобою бродить да бродить по тропинкам жимолостным!» (Ницше Ф. 1990 2, с. 773, 164) Текст Ю. Антоновского звучит следующим образом: «Куда влечешь ты меня теперь, чудо мое и неукротимая моя?»; «О, смотри, как растянулся я? Смотри, дерзкая, как молно я тебя о пощаде! Охотно пошел бы я тобою – более приятными тропами!» (Ницше Ф. 1990а, с. 198). В немецком тексте жимолость отсутствует: «Oh sieh mich liegen, du Übermuth, und um Gnade flehn! Gerne möchte ich mit dir – lieblichere Pfade gehn!». Формула Мандельштама повторяется, например, в трагедии Л.Н. Гумилева «Смерть князя Джамуги»: «Не знает про милость и жалость – Монгольский, полунощный бог».

описанию («Там, где с розой на груди в двухбашенной испарине | Паутины каменеет шаль») и упоминанию козы (козочка Эсмеральды), – Notre Dame, когда-то уже воспетый Мандельштамом. «Фиалка в тюрьме», «песенка – насмешница, небрежница» откликаются в «безбожнице» с «кривыми картавыми ножницами», которые предназначены не столько срезать, сколько «раздразнить» «купы скарденных роз».

Во французском контексте стихотворения уместней был бы французский вариант имени Чаплина – Шарло. Но для Мандельштама, очевидно, важен тот фонетический ореол, который расходится от имени Чарли: «точностью» – «цветочницей» – «оборачивается». До появления имени в стихотворении нет ни одного «ч», часто связанного у Мандельштама с темой любовного соблазна (см. подробнее: Петрова Н. 2001, с. 220–247).

Прошедшая через революцию Франция в стихотворении Мандельштама представляет собой утопический сбалансированный мир, накрытый «океанским котелком», «доброй» сферой нового «государя» Вместе с тем в словах «Наклони свою шею» сохраняется ассоциативная связь с плахой, а «океанский котелок» напоминает «океаническую весть» о самоубийстве Маяковского.

Н. Мандельштам считала, что ««безбожница – С золотыми глазами козы», – М. Кудашева, жены Р. Роллана (Мандельштам Н. 1990, с. 291). Э. Поляновский, отмечая совпадение времени написания стихотворения с роллановским приездом в Москву, предлагает следующую реконструкцию мандельштамовских чайний: Майя сможет «поговорить обо мне со Сталиным, чтобы меня отпустили» (Поляновский Э. 1998, с. 68). Тогда Сталину отводится роль короля, единственного, кто может даровать помилование. Царская милость – единственное спасение там, где нет ни права, ни справедливости.

Так в стихотворении входит проблематика, глубоко уходящая в историю и имеющая многочисленные литературные подтексты. Надежда на Францию сопряжена не только с юношескими о ней воспоминаниями или верой в возможности Р. Роллана, но и с укорененностью этой проблемы во французской истории и литературе⁵. Идея милости присутствует в пушкинской «Капитанской дочке» и в «Анджело»⁶, герой которого находится в том состоянии, в какое попал в 30-е годы Мандельштам: «Еще надеясь жить, готовясь умереть» (Пушкин А. 1949, с. 516).

«Жесток XV век к личным судьбам...» – заметил Мандельштам в статье о Ф. Вийоне и поместил своего героя в антитетическую ситуацию, где с одной стороны – «самосострадание – паразитическое чувство, тлетворное для души и организма», с другой – «сухая юридическая жалость, которой дарит себя

Виллон», и которая «является для него источником бодрости и непоколебимой уверенности в правоте своего «процесса» (Мандельштам О. 1993–1998, 1, с. 172–173). Жестоким оказывается любой век, и, чтобы обжиться в нем, надо постичь науку «мужества и любви». Уже в 20-е годы Мандельштам предчувствовал наступление «Мороза крепкого и щучьего суда». И как Вийон сам себе «судья и подсудимый», так и Мандельштам «Сам себе не мил, неведом – И слепой и поводиры».

Франция, в которой «государит добрый Чарли Чаплин», – поэтическая попытка «другой жизни», но жизненный выбор давно совершен и иллюзорность утопии давно осознана.

Чарли Мандельштама – вариант доступной и, в какой-то степени, ставшей привычной самоидентификации. Так Г. Иванов вспоминая «чужаковатость Мандельштама, добавлял «не хуже какого-нибудь Чаплина» (Иванов Г. 1989, с. 457). Чарли – «нищий со светскими замашками» (Мукарежовский Я. 1981, с. 102), таким предстает Мандельштам в воспоминаниях современников. Для позднего Мандельштама Чарли – воплощение отверженности. Во втором стихотворении 1937 года – «Чарли Чаплин» (Мандельштам О. 1993–1998, 3, с. 139–140) – ситуация также колеблется между надеждой и отчаянием. Действие перенесено в уже недоступную Мандельштаму Москву, где к Чарли «ласкова толпа». В руках «у Чаплина тюльпан», на языке цветов означающий любовь, гордость, надежду на счастье. Но «государь» первого стихотворения во втором оборачивается шутком, вечно наказуемым балаганном петрушкой («Оловянный ужас на лице, – Голова не держится совсем»). Здесь Чарли – «человек не на своем месте» (Шкловский В. 1985, с. 73). Не случайно, он, со своей «заячьей губой» и «двумя подметками», которые «скашивает» время, должен «пробиваться в роль». Все его усилия нацелены на самосохранение вопреки давлению мира, роль – способ оставаться верным себе. Теперь основой самоидентификации становятся мотивы немоты и безумия. Немота – метафора смерти, исключенности из мира живых и говорящих. Временным безумием была вызвана попытка самоубийства в 1934 г., но оно же, добровольно принятое на себя, характеризовало поведение Мандельштама, начиная с 20-х годов⁷. 30-е отмечены окончательным разрывом с официальным миром и переходом к «мудрейшему юродству». Двоякая природа царя-шута актуализирует мотив смерти-возрождения.

Ситуация Чарли основана на фольклорном архетипе противостояния малого и большого, классический вариант которого – Давид и Голиаф⁸. Идентифицируя себя с Чаплиным, Мандельштам устанавливает иную оппозицию – шута и царя, возможно, ей поддерживалось то «твердое ощущение» начала 30-х

⁵ См.: (Неклюдова М. 2000, с. 204–215). Там же приведена цитата из «Персидских писем» Монтескье: «французские короли... всегда несут с собой милость [portent toujours avec eux la grâce] для преступников. Если человеку посчастливится увидеть августейшее лицо государя, этого достаточно, чтобы он перестал быть недостойным жизни».

⁶ См.: (Вацуро В. 1986, с. 314–319) и (Лотман Ю. 1992, с. 416–444).

⁷ «...добровольное безумие, как и добровольное рабство, считается делом, угодным божеству. Человек принимает на себя глупость и становится «эйроном», носителем той священной «иронии» и священного самоунижения Юродивый – это «блаженный», – эпитет, специально применяемый к мертвым» (Фрейденберг О. 1997, с. 130).

⁸ «Пилигрим» начинается пантомимической историей Давида и Голиафа (Фильмы Чаплина. 1979, с. 79–100).

годов, о котором вспоминала Н.Я. Мандельштам (Мандельштам Н. 1987, с. 161), власть правил игры не приняла.

В мандельштамовском Чаплине совмещено несовместимое: сила и страх, слава и чужеродность окружения. В стихотворении «Я молю, как жалости и милости...» эта несовместимость сбалансирована («Государит добрый», «с растерянною точностью»), в «Чарли Чаплине» – утрачена. Его «жалкая судьба» спроецирована на общечеловеческую судьбу («Как-то мы живем неладно все...»). Концовка стихотворения – «А Москва – Так близко, хоть влюбись – В дорогую дорогу» – как будто бы предполагает возможность примирения, только не ведет ли эта дорога «к чужим, к чужим»?

Тоска Мандельштама по Франции сродни той, что он испытывал в недолгой уральской ссылке: «На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко» («День стоял о пяти головах...»). Он просит не о «жалости и милости» к себе, но о том, чтобы «карусель воздушно-благодарная» продолжала свое вращение, чтобы мир существовал во всей его полноте, «жалъ», если без него.

Литература:

- Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1990. С. 5-64.
- Ахматова А. Листки из дневника // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. С. 7-28.
- Вацуро В. Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XII. Ленинград: Наука, 1986. С. 314-319.
- Гаспаров М. Избранные статьи. – М.: НЛЮ, 1995.
- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. – М.: Русский язык, 1978.
- Еськова А. Еще раз об именном стиле поэзии О. Мандельштама // Материалы XXXVI Международной филологической конференции 12-17 марта 2007 г. Вып. 15: Грамматика (русско-славянский цикл). – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 12-20.
- Иванов Г. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. – М.: Книга, 1989.
- Лотман Ю. Идейная структура «Капитанской дочки». Идейная структура «Анджело» / Избранные статьи: В 2 т. Т. 2. – Таллинн: Александра, 1992. С. 416-444.
- Мандельштам Н. Книга третья. Париж: YMCA-PRESS, 1987.
- Мандельштам Н. Комментарий к стихам 1930-1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 189-312.
- Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. – Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993-1997.
- Митюшин Л. Конкорданс к стихам Осипа Мандельштама. Электронный ресурс, режим доступа: http://www.rvb.ru/mandelstam/m_o/concordance/description.doc.
- Неклюдова М. «Милость» / «правосудие»: о французском контексте пушкинской темы // Пушкинские чтения в Тарту 2. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 2000. С. 204-215.
- Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2 / Сост., ред., вст. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1990.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю.М. Антоновского. – М.: Изд-во Московского университета, 1990а.
- Панова Л. «Уворованная» Соломинка: К литературным прототипам любовной лирики Осипа Мандельштама // Вопросы литературы. – 2009. – № 5. – С. 111-151.
- Петрова Н. Литература в неантропоцентрическую эпоху. Опыт О. Мандельштама. – Пермь: Изд-во ПГПУ, 2001. С. 203-220.
- Поляновский Э. Гибель О. Мандельштама. Птб. – Париж: Изд-во З.И. Гржебина, 1998.
- Пушкин А. Полное собрание сочинений: В 6 т. – М.: ГИХЛ. Т. 2. С. 505-524.
- Сурат И. Мандельштам и Пушкин. – М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2009.
- Фильмы Чаплина. Сценарии. Записи. – М.: Искусство, 1972.
- Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997.
- Цветаева М. История одного посвящения / Соч.: В 2 т. Т. 2. Проза. – Минск: Народная асвета, 1989. С. 138-165.
- Шкловский Б. За 60 лет: работы о кино. – М.: Советский писатель, 1985.

ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Т.А. Гридина

ОЦЕНОЧНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: (НА МАТЕРИАЛЕ РАНИХ РАССКАЗОВ Т. ТОЛСТОЙ)

Анализ художественного текста (далее – ХТ) как сложного многомерного феномена допускает разные подходы. Одним из аспектов такого анализа является «считывание» лингвокреативных (нестандартных) кодов ХТ в русле интерпретационных интенций автора. К креативным кодам художественного текста, безусловно, относится языковая игра, основная стратегия которой направлена на деавтоматизацию речемыслительных ассоциативных стереотипов (Гридина 1996). В этом смысле языковая игра предстает как производное от ассоциативного потенциала языковых форм и значений и их новой интерпретационной обработки в дискурсивных практиках homo ceapce («человека творящего»). Способствуя «обновлению» языкового стандарта в целом, языковая игра, несомненно, проявляет и особенности индивидуальной «самопрезентации» личности в разных сферах и формах ее речевого творчества.

В литературно-художественном дискурсе ярко обнаруживают себя аллюзивный, имитативный и образно-эвристический принципы языковой игры (Гридина 2008).

Имитативный принцип языковой игры акцентирует внимание на самом прототипе, высвечивая его текстовую интерпретационную значимость. Двумя основными формами имитации являются *подражание* (воспроизведение отличительных особенностей речевого поведения говорящих с учетом их социального, возрастного, профессионального, гендерного статуса) и *стилизация*, которые преломляют (оценочно заостряют, укрупняют, часто утрируют, пародируют) черты изображаемого в свете авторского художественного взгляда на объект (при этом сам прототип остается вполне опознаваемым). Имитативная техника актуализации некоего вербального кода в литературно-художественном дискурсе используется в частности для речевого портретирования, проявляющего психологические черты личности литературных героев; для создания авторской «речевой маски»; является способом трансляции определенного типа авторского художественного мышления.

Аллюзивный принцип языковой игры определяет развитие ее ассоциативной стратегии через отсылку к прецедентным феноменам, актуальным для выражения авторского замысла. Интерпретационный вектор аллюзивной игры определяет новые ракурсы восприятия прецедентной символики, создавая и поддерживая смысловую многомерность художественного произведения.

Образно-эвристический принцип языковой игры обнажает саму «технику» создания эстетически нагруженной формы ХТ, побуждая читателя к лин-

гворефлексии как необходимому условию считывания авторской мысли (идеи).

Перечисленные принципы моделирования художественной действительности составляют ярко выраженный элемент идиостиля ранних рассказов Т.Н. Толстой (см.: Толстая: 2007), хотя применяемая ею техника языковой игры отнюдь не демонстративна (лишена ярких внешних маркеров). Разные формы игровой интерпретации выступают здесь как органичный элемент внутреннего авторского монолога-воспоминания.

Сами названия рассказов нередко имеют аллюзивный характер, транслирующий символику разных культурных прецедентов применительно к раскрываемой теме: «*Любишь – не любишь*» (ср. *любит – не любит* как знак ситуации гадания на цветке о взаимности чувств), «*На золотом крыльце сидели*», «*Вышел месяц из тумана...*» («считалочный» игровой код, ассоциируемый с миром детства), «*Пламень небесный*», «*Поэт и муза*» (тема вдохновения и возвышенных чувств, из классического поэтического дискурса), «*Спи спокойно, сынок*» (тема смерти, памяти) и др. Такие аллюзии прочитываются как в перспективной (предтекстовой), так и в ретроспективной (посттекстовой) проекции. Так, в рассказе «*Йорик*» уже на уровне восприятия названия аллюзия на фразу *Увы, бедный Йорик!* (В. Шекспир. Гамлет. Акт V. Сцена I. *Кладбище*) считывается как сигнал прецедентного смысла памяти об ушедших, скоротечности жизни и неизбежности ее неутешительного итога. Эта аллюзия развивается в шутливо-ностальгической тональности при помощи «морбиальных метафор» в сочетании с «одушевленными» образами сохранившихся в памяти рассказчика «реалий» детства: *На подоконнике моего детства стояла круглая жестянка пыльного цвета... Жестянка служила братской могилой для всех одиноких пуговиц...* (так начинается рассказ)... *в ней шла своя маленькая, сварливая жизнь. Помимо пуговиц, в жестянке водились старожилы: скажем, набор игл от ножной машинки «Зингер»...*

«*Маленькие трупики вещей*», которые хранят все прикосновения к ним и память об ушедших, – связующее звено между прошлым и настоящим. Такова, к примеру, лежавшая в жестянке никому не нужная «мутно-костяная пластинка», принятая за «китовый ус» и достроенная детским воображением до образа кита: *Сразу представился чудо-юдо, рыба-кит, гладко-черная гора в сером, серебристо-медленном море-океане. Посреди – фонтан, как в Петродворце, – бьет пенной водой на обе стороны...*

Этот же китовый ус связан и с воспоминаниями о бабушке, которая вшила его когда-то в корсет мод-

ной планшетки и <носила> под грудью, или на талии *осколки морей, частички нежной серо-розовой пасты ...* стройная и маленькая, декадентская Афродита ..., *шурша шелками и дыша французскими духами и модными норвежскими туманами...*

Фольклорные (*чудо-юдо рыба-кит*) и легко узнаваемые литературные реминисценции (блоковский «*Дыша духами и туманами ...*») обыгрываются в ситуативном ключе, передавая и реальную атмосферу описываемого времени, и детские фантазии, и овеванный романтическим ореолом образ молодой бабушки. И вот уже в финале полно разворачивается смысл аллюзии, заданной в названии рассказа: мысли о судьбе того самого кита, образ которого когда-то был порожден простой костью пластинкой из жестянки, приобретают символическое звучание: *Наш бедный Йорик рыбы не ел, рыбаков не обижал, прожил жизнь светлую и короткую, – нет, нет, долгую жизнь, она длится и посейчас, она будет длиться, пока из жестянки на дребезжащем подоконнике чьи-то неуверенные, задумчивые пальцы будут вылавливать и отпускать, вылавливать и отпускать молчаливые, чудесные черепки времени. Зажать в кулаке частичку Йорика, молочную и прохладную, – и сердце молодеет, стучит и рвется, и кавалер барышню хочет украсть, и вода бьет фонтаном на все стороны моря, и мир вращается, крутится, вертится, хочет упасть, и стоит на трех китах, и срывается с них в головокружительные бездны времени.*

Таким образом, в текстовой авторской проекции аллюзивно заданная названием тема получает новый акцент – памяти как точке отсчета в понимании истинных ценностей человеческого бытия (способности ощущать связь с прошлым каждый раз как новое переживание красоты и смысла жизни).

Аллюзивный принцип в игровой палитре Т.Н. Толстой органично сочетается с имитативным (особенно в тех случаях, когда с помощью этих принципов моделируется образ детского мировосприятия).

Так, в рассказе «Любишь – не любишь» воспоминания о детстве сопряжены с образом домашней воспитательницы *Марьиванны*. Заданный в названии рассказа мотив любви-нелюби (в отношениях между детьми и взрослыми) раскрывается через призму детского восприятия и систему ценностей ребенка.

Пружиной (отправной точкой) детских воспоминаний о *Марьиванне* является когда-то испытанная детская «ненависть» к ней, сменившей любимую первую няню Грушу: *...Маленькая, тучная, с одышкой, Марьиванна ненавидит нас, а мы ее... Марьиванна гуляет с нами каждый день по четыре часа, читает нам книжки и пытается разговаривать по-французски – для этого, в общем-то ее и пригласили. Потому что наша собственная, дорогая, любимая няня Груша, которая живет с нами, никаких иностранных языков не знает, на улице давно уже не выходит, и двигается с трудом. Пушкин тоже ее очень любил и писал про нее: «Голубка дряхлая моя!» А про Марьиванну он ничего не сочинил. А если бы сочинил, то так: «Свинюшка толстая моя!»*

Сама наивная логика рассуждений (если свою няню Пушкин называет «*голубка дряхлая моя*», то это, конечно, он пишет о любимой детьми *старенькой* няне Груше), а также типичная для детей манера «передельвать» стихи в «дразнилки» («*свинюшка толстая моя*») передают особенности сознания ребенка, зачастую категоричного в своих оценках (исходящего из своей точки отсчета в разграничении хорошего и плохого). Образ *Марьиванны* высвечивают и представленные в шутливо-имитационном игровом ключе детские суждения: все, услышанное детьми от ненавистной воспитательницы, подвергается критическому анализу; «высокопарные» выражения (это, кстати, одна из негативных характеристик *Марьиванны*, изъясняющейся на «непонятном» языке) трактуются с характерным для детского сознания «буквализмом»: *Марьиванна только и говорит про своего дядю. ... Что он повесился от болезни мочевого пузыря! А еще до этого его переехало колесом фортуны! Потому что он запутался в долгах* и неправильно переходил улицу.

Ярко выраженной имитационно-оценочной направленностью изображения поведенческих стереотипов, заимствуемых детьми от взрослых, характеризуется эпизод об отношениях между *Марьиванной* и ее бывшей воспитанницей, перечисление достоинств последней (услышанных из уст *Марьиванны*) являет собой своеобразный набор правил хорошего поведения: *И вот что удивительно – просто невозможно поверить, – Марьиванна тоже была любимой няней у одной уже выросшей девочки! Эту девочку Катю Марьиванна вспоминает каждый день. Она не высовывала язык, не ковыряла в носу, доедала все до конца и целовала Марьиванну – не нормальная!*

Придумывая рассказы про *Марьиванну* и послушную Катю, дети доводят саму идею до абсурда. Сопrotивление «кодексу послушания» принимает вид издевки над Катей, которая с готовностью исполняет все воображаемые детьми «прихоти» злодейки *Марьиванны*. Формулы «вежливости» и «комплиментарности», которыми обмениваются *Марьиванна* и Катя в этих вымышленных диалогах, явно не соответствуют содержанию ситуации (*Марьиванна* под видом деликатеса предлагает Кате съесть червячков, лягушек и т.п., что якобы доставляет удовольствие и самой Кате, непонятно за что обожающей *Марьиванну*): – *Доешь червячков до конца, дорогая Катюша! – С удовольствием, ненаглядная Марьиванна! – Скушай маринованную лягушечку, деточка! – Я уже скушала! Положите мне еще пюре из дохлых мышей, пожалуйста!..*

Подобное речетворчество отражает органичное существование ребенка в придуманном (вымышленном) мире, где жизненные ситуации «разыгрываются» по его собственному сценарию.

Используя приемы косвенной и прямой «цитации» детской речи, Т.Н. Толстая делает акцент на ее импровизационной стороне, что создает возможность представления детских эвристик в свете их сюжетно обусловленной психологической мотивации. В этом плане показателен рассказ «Ночь», раскрывающий перед читателем сложный внутренний

мир уже взрослого героя сквозь призму его воспоминаний о детстве. Одним из самых ярких впечатлений оказывается для Алексея Петровича когда-то испытанное им (тогда еще совсем ребёнком) ощущение магии «бегущих» поэтических строк – стихов Пушкина.

Вечерами Мамочка садится в просторное кресло, спускает на нос очки и густо читает: Бура мглою небо кроет, Вихри снежные крутя...

Ужасно это нравится Алексею Петровичу! Он широко смеется, ... радуется, топает ногой ... Так вот слова до конца дойдут – и назад поворачивают, снова дойдут – и снова поворачивают.

***Бурим, глюю, небак, роет.
Вихрьсь, нежны, екру, тя!
Токаг, зверя, наза, воет,
Тоза, плачет, кагди, тя!...***

Для маленького Алексея Петровича этот текст наполнен таинственным смыслом «творимых» его собственным «слухом» слов, которые, сливаясь воедино, вместе с тем абсолютно точно воспроизводят ритмический и фонетический облик стиха. Изображение «внутреннего плана» восприятия поэтической речи ребенком, открывающим для себя волшебство слова, оказывается сюжетно значимым для понимания психологической подоплеки описываемой жизненной «драмы» героя: это конфликт между переполняющей его творческой энергией, своим миром – «в голове, где все можно», и внешней несвободой, страхом перед непонятным и страшным – «дурным и неправильным» миром снаружи, в котором единственная опора – Мамочка: – *Ах, Мамочка, путеводная звезда! Золотая! Все ты устроишь, мудрая, распутаешь все клубки. Все закоулки, все лабиринты непонятного, непроходимого мира обрушишь мощной рукой, сметешь переборки – вот ровная утрамбованная площадка! Смело делай еще один шаг! А дальше – снова бурелом.*

Есть еще одно спасение – творчество, мечта стать писателем – как Пушкин: *Пушкин писатель? Я тоже буду писателем ... возьму бумагу и карандаш – и буду писать...* Эта комически обыгрываемая Т.Н. Толстой деталь (наивный «реализм» детского сознания, буквализм понимания слова и стоящей за ним ситуации: стоит только начать писать на бумаге, чтобы стать писателем; ср. пример из живой детской речи: *Я буквы писать умею, я теперь писатель*) становится маркером трагического несовпадения желаемого и действительного в жизни Алексея Петровича.

Однажды, увлеченный нестерпимым стремлением узнать, что «скрыто» от него стенами его тесной комнаты, герой делает отчаянный шаг в неизвестность, в ночь. Но внезапно обретенная «свобода» лишь пугает, ошеломляет его – мир людей груб и жесток. *Назад, к Мамочке ... И писать, писать о чем-то самом главном, открывшемся ему в страшный момент развенчания иллюзий ...* И вот уже укутанный Мамочкиным пледом, Алексей Петрович берет бумагу, карандаш и, пытаясь выразить переполняющие его чувства, лихорадочно пишет... Но на листе лишь одно-единственное, многократно повторенное слово: «Ночь». И в этом тупиковом фина-

ле есть символическая «перекличка» с завораживающей фонетической круговертью «бегущих взад и вперед поэтических строк», несущих в себе непостижимую тайну творчества и внутренней гармонии.

В рассмотренных рассказах перечисленные принципы языковой игры высвечивают систему детских оценок и ценностей как совершенно особый (не подчиняющийся законам тривиальной «взрослой» логики) взгляд на мир.

В рамках даже одного рассказа Т.Н. Толстая умеет создать разные интерпретационные ракурсы восприятия происходящего и характеристики самого персонажа. Это определяет и характер игровых акцентов в обрисовке соответствующей оценочной пластики образа. Так, героиня рассказа «Соня», наивная и добродушная, недалекая (все понимающая буквально) становится объектом постоянного подтрунивания со стороны принявших ее в свой круг интеллигентов, которые, тем не менее, с удовольствием пользуются ее разнообразными «талантами»: *Соня хорошо готовила. Торты накручивала великолепные. Потом вот эту, знаете, требуху, почки, вымя, мозги – их так легко испортить, а у нее выходило – пальчики оближешь. Так что это всегда поручалось ей. Вкусно и давало повод для шуток. Лев Адольфович, вытягивая губы, кричал через стол: «Сонечка, ваше вымя меня сегодня просто потрясает!» – и она радостно кивала в ответ. А Ада сладким голосом говорила: «А я вот в восторге от ваших бараньих мозгов». – «Это телячьи», – не понимала Соня, улыбаясь. И все радовались: ну не прелесть ли?!*

В рамках приведенного фрагмента языковая игра развивается по принципу ассоциативной провокации (Гридина 1996), основанной в данном случае на столкновении буквального и переносного смысла реплик (с расчетом на то, что именно переносный смысл не будет «воспринят» адресатом – Соней, которая все принимает за чистую монету; это дает «шутникам» осознание интеллектуального превосходства над ней и удовлетворенность собственным остроумием). Шутки эти, не такие уж безобидные (с элементом издевки), выливаются в жестокий розыгрыш, неожиданно для окружающих ставший смыслом всей жизни «простодушной» Сони (давший ей, некрасивой и нескладной, ощущение того, что она любима и любит сама).

И вот надо же – жизнь устраивает такие штуки! – счастьем этим она была всецело обязана этой змее Аде Адольфовне. ...Они собрались большой компанией ...– и разработали уморительный план (поскольку идея была Адина, Лев назвал его «адским планчиком») ... Ада была в своей лучшей форме ...все смотрели ей в рот. Аде было даже неудобно, что у нее столько поклонников, а у Сони – ни одного. (Ой, умора! У Сони – поклонники?!) И она предпочла придумать для бедняжки загадочного воздыхателя, безумно влюбленного, но по каким-то причинам никак не могущего с ней встретиться. Фантом был немедленно создан, наречен Николаем, обременен женой и тремя детьми, поселен для перелиски в квартире Адиноного отца... (в расчете на то,

что совестливая Соня никогда «не возьмется разрушить семью», да к тому же «*Соня – дура, в том-то и вся штука*»).

Ассоциативное обыгрывание («выводимость») связи имени *Ада* и *ад* содержит намек на то, что *адский планчик* греховен, несмотря на то, что задуманный розыгрыш Сони осуществлен якобы из чувства сострадания к «бедняжке» (ср.: *муки ада*, уготованные грешникам, а также выражение *благими намерениями дорога в ад вымощена*). Роман в письмах развивается по всем правилам «любовного» эпистолярного стиля (обыгрываются его штампы, искусно смоделированные и абсолютно серьезно воспринимаемые героиней). Фантомный Николай, по замыслу Ады, в соответствии с законами жанра признается Соне в страстной любви с первого взгляда (сам процесс создания первого письма сопровождается ироническими репликами относительно способности Сони адекватно понять условный язык послания): *Вот, он же ей ясно пишет, – Николай то есть, – дорогая, ваш незабываемый облик навеки отпечатался в моем израненном сердце (не надо «израненном», а то она поймет буквально, что инвалид) ... Пусть он видел ее, допустим, в филармонии, любовался ее тонким профилем (тут Валериан просто свалился с дивана от хохота)... Жить было весело...*

Данный «сюжет» порождает самостоятельный, построенный в пародийном ключе, игровой текст в тексте. Контраст между реальными чертами внешности героини и ее обликом в глазах «влюбленного Николая» становится для инициаторов переписки источником все более изощренных языковых «экспериментов».

Переписка была бурной с обеих сторон. Соня, дура, клюнула сразу. Влюбилась так, что просто оттаскивай. Пришлось слегка сдерживать ее пыл: Николай писал примерно одно письмо в месяц, притормаживая Соню с ее разбушевавшимся купидоном. Николай изоцрялся в стихах ... Там были просто перлы, кто понимает. – Николай сравнивал Соню с лилией, лианой и газелью, себя – с соловьем и джейраном, причем одновременно. Ада писала обций текст и осуществляла общее руководство, останавливая своих разрезвившихся приятелей, дававших советы Валериану: «Ты напиши ей, что она – гну. В смысле антилопа. Моя божественная гну, я без тебя пойду ко дну!» Нет, Ада была на высоте: трепетала Николаевой нежностью и разверзала глубины его одинокого мятущегося духа, настаивала на необходимости сохранять платоническую чистоту отношений и в то же время подпускала намек на разрушительную страсть, время коей еще почему-то не пришло.

Потом «затяя начала надоедать», превратившись в обузу для Ады, но оставаясь серьезной «реальностью» для Сони. Эта ситуация преподносится в трагикомическом (оценочно-дискредитирующем) игровом ключе – с использованием приема передачи

мыслей персонажа в форме несобственно прямой речи. Иронические метафоры и сравнения (их подчеркнутая высокопарность, гиперболизированность в сочетании со словечками сниженного разговорного регистра) высвечивают абсурдность происходящего и «отзеркаливают» внутреннее состояние героини, ставшей заложницей взятой на себя роли и тяготящейся ею: *Весь мыслимый урожай смеха был уже собран, проклятый Николай каторжным ядром пугался под ногами, но бросить Соню одну, на дороге,... без возлюбленного, было бы бесчеловечно. ... И Ада мужественно, урюмо, одна несла свое эпистолярное бремя, с ненавистью выпекая, как автомат, ежемесячные горячие почтовые поцелуи. Она уже сама стала немного Николаем, и порой в зеркале ей мерещились усы на смугло-розовом личике. И две женщины на двух концах Ленинграда, одна со злобой, другая с любовью, строчили друг другу письма о том, чего никогда не существовало.*

Начавшаяся война и блокада приближают неминуемую развязку.

... Ада написала Соне прощальное Николаево письмо. Она писала, что все ложь, что она всех ненавидит, что Соня – старая дура и лошадь, что ничего не было, и что будьте вы все прокляты. Ни Аде, ни Николаю дальше жить не хотелось.

Спасение от голодной смерти и холода приходит к Аде в лице Сони, сердцем почувствовавшей, что Николай в беде и кинувшейся на помощь «своему единственному» по указанному в письмах адресу с последней «баночкой довоенного томатного сока, сбереженной для такого вот смертного случая»:

Николай (Ада) лежал под горой пальто, в ушанке, с черным страшным лицом, с запекшимися губами, но гладко выбритый (отметим эту единственную комически подчеркнутую деталь. – Т.Г.). Соня опустилась на колени, прижалась глазами к его отекией руке со сбитыми ногтями и немножко поплакала. Потом она напоила его соком с ложечки, подбросила книг в печку, благословила свою счастливую судьбу и ушла с ведром за водой, чтоб больше никогда не вернуться. Бомбили в тот день сильно.

Финал все расставляет на свои места, обнажая смысл истинных и ложных ценностей человеческой жизни.

Таким образом, языковая игра задает собственный код интерпретации смысла текста, акцентируя систему важных для автора оценок и ценностей и отражая проекцию его образа мира в создаваемой художественной «реальности».

Литература:

Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество: Монография / Урал. гос. пед.ун-т. – Екатеринбург, 1996. – 214 с.

Гридина Т.А. Языковая игра в художественном тексте: Монография / Урал. гос. пед.ун-т. – Екатеринбург, 2008. – 165 с.

Толстая Т.Н. Ночь. – М., 2007.

Э.Г. Новикова

ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ХРОНОТОПА В РАССКАЗЕ Т. ТОЛСТОЙ «МИЛАЯ ШУРА»

В связи с усилившейся теоретической и методологической дифференциацией отдельных дисциплин внутри филологической науки, во второй половине XX века в качестве самостоятельной дисциплины выделяется лингвистическая поэтика¹, которая осознается как область науки, занимающая промежуточное положение между лингвистикой и литературоведением.

В новейших исследованиях по лингвопоэтике [см., например: 1, с. 8-10; 3, с. 15-21; 4, с. 77-92] проводится мысль о том, что лингвопоэтика и литературоведческая поэтика как филологические дисциплины, изучающие поэтическую структуру художественного текста, дифференцируются в плане предмета исследования: литературоведческая поэтика исследует образную структуру, пространственно-временную и сюжетно-композиционную организацию, жанрово-родовую специфику произведения; лингвопоэтика изучает особенности речевой организации художественного текста, так называемую *речевую художественную форму*.

Единицы литературоведческой поэтики могут быть осознаны как результат творческого преобразования жизненного (в широком смысле) материала; единицы лингвопоэтики – результат творческого преобразования языкового материала. Так как речевая художественная форма существует опосредованно через литературную форму, ее единицы представляют собой строительные элементы единиц более высокого уровня – уровня образной структуры в широком смысле, то есть включающей не только образы героев и предметов, но и такие глобальные категории, как образ мира и образ автора. Исходя из этого единицы речевой художественной формы – *артемы*² – могут быть рассмотрены как минимальные художественно-смысловые элементы (поэтические конструкции по М.М. Бахтину), работающие на формирование того или иного художественного образа.

Основными характеристиками образа мира являются художественное время и художественное пространство. Для обозначения этих двух категорий в их взаимодействии в филологии закрепился термин *хронотоп*. Впервые по отношению к литературному художественному произведению его использует М.М. Бахтин: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [2, с. 235]. Для художественного произведения, по мысли М.М. Бахтина, характерно

уплотнение, материализация времени в пространстве и втягивание пространства в движение времени.

В рассказе «Милая Шура», сюжет которого построен как ряд встреч рассказчицы с одинокой московской старушкой, анализ хронотопа интересен и с точки зрения проблематики (одна из основных тем рассказа – это тема человеческой жизни как неумолимо и невосвратимо уходящего времени), и с точки зрения поэтики.

В тексте представлено несколько пространственно-временных пластов. Во-первых, это основное время повествования и пространство, в котором рассказчица встречается с главной героиней Александрой Эрнестовной: Москва, конец двадцатого века. Во-вторых, это хронотопы, входящие в текст через воспоминания героини, в которых она была милой Шурой.

При этом в тексте применяется ряд собственно литературных художественных приемов, направленных на взаимодействие разных хронотопов: фрагментарность текстуры (ткани повествования), введение в текст художественных образов-медиумов (портрет, альбом, билет и т.д.), расширение («проницаемость») границ бытового пространства в рассказе и т.д. Выявить эстетические механизмы, осуществляющие взаимодействие разных хронотопов, возможно через сумму (ансамбль) конкретных (элементарных) собственно речевых художественных приемов, относящихся к компетенции лингвопоэтики³. Все эти приемы, реализованные в цепочке артем как единиц речевой художественной формы, работая на общую художественную концепцию, подготавливают мощный художественный эффект в финале рассказа.

Так, уже в первом абзаце рассказа происходит раздвижение границ обыденного пространства при помощи собственно лингвопоэтического приема эстетического по сути *выстраивания ряда однородных членов*:

Солнечный воздух сбегает по лучу с крыши прохладного старинного дома и снова бежит вверх, вверх, туда, куда редко смотрим – где повис чугунный *балкон* на нежилой высоте, где крутая *крыша*, какая-то нежная *решеточка*, воздвигнутая прямо в утреннем небе, тающая *башенка*, *шпиль*, *голуби*, *ангелы*, – нет, я плохо вижу [5, с. 23]⁴.

Упоминание ангелов в ряду материальных, зримых объектов заставляет читателя обрести *осо-*

¹ Возникновение данного термина связывают с именами В.В. Виноградова и А.П. Григорьева.

² Артема (термин Г.И. Климовской) – художественно актуализированная единица, несущая дополнительный художественный смысл и возникающая благодаря отклонению от одного из языковых нормативов.

³ Мы вынуждены отказаться от подробного анализа речевой художественной формы всех цитируемых фрагментов в пользу целостного описания лингвопоэтических структур интересующих нас художественных приемов, осознавая при этом, что каждая артема является неотъемлемой частью художественной структуры и оказывает влияние на читательское восприятие текста.

⁴ Выделения в цитатах наши. – Э.Н.

бое зрение, способное проникать за пределы материального мира.

Второй прием – смена повествовательного модуса – заключается в совмещении в одном художественном локусе ирреальных фрагментов художественной картины с реальными путем опущения собственно языкового маркера *как будто*: «решетка, воздвигнутая прямо в утреннем небе». Художественную устойчивость этого составного локуса поддерживает авторская метафора (*нежная решеточка*) и две языковые метафоры (*повис чугунный балкон* и *тающая башенка*).

Последовательность введения в текст лексем (*чугунный балкон – крутая крыша – нежная решеточка – тающая башенка – шпиль*) создает семантическое движение от чего-то тяжелого, массивного к легкому, тонкому. Визуальный ряд этого фрагмента текста поддерживается введением деминутивных речевых форм: «решеточка», «башенка». Таким образом, тонкий, едва видимый шпиль и взлетевшие голуби обеспечивают органичное появление парящих ангелов, наделенных особо тонкой природой, а «расшатанная» сменой модуса реальность допускает присутствие объектов (сущест⁵), для носителя бытового сознания в реальности не существующих.

Итак, условия целостного художественного восприятия дальнейшего текста заданы фразой⁵, которая сама по себе может первоначально осознаваться как немотивированное вторжение в ткань повествования, так как до и после нее в тексте идет описание Александры Эрнестовны.

Чулки спущены, ноги – подворотней, черный костюмчик засален и протерт. <...> Блаженно улыбаясь, с затуманенными от счастья глазами движется Александра Эрнестовна по солнечной стороне, широким циркулем переставляя свои дореволюционные ноги [5, с. 23].

Фрагментарность текстуры, характерная для всего текста анализируемого рассказа, также направлена на смешение хронотопических пластов его художественной картины путем постоянного перемещения читательского внимания из одного хронотопа в другой.

После того как старушка «притаскивает» рассказчицу в свое «коммунальное убежище», перед читателем открывается совсем иной образ героини, существующий в другом времени и в другом пространстве:

Две крошечные комнатки, лепной высокий потолок; на отставших обоях улыбается, задумывается, капризничает упоительная красавица – милая Шура, Александра Эрнестовна [5, с. 24].

На лингвопоэтическом уровне в повествование вводится языковая метонимическая модель «человек – изображение человека»: «на обоях улыбается красавица». С точки зрения внутренней структуры данной артемы, перед нами «усиленный» авторский троп. Опускаются не одно, а два опосредующих ло-

гических звена: развернутое высказывание «на стенах с отставшими обоями висели фотографии с изображением упоительной красавицы» сворачиваются путем редукции не только слово *изображение*, что узуально вполне допустимо, но и слова *фотографии* или *портреты*. За счет этого в пространстве рассказа и в пространстве текста как текстуры осуществляется контрастное сближение двух художественных микрообразов, сниженного и возвышенного: «отставших обоев» и «упоительной красавицы». Грамматическая форма предиката (настоящее время, несовершенный вид) указывает на то, что действия субъекта (красавицы, существовавшей в прошлом) протекают в настоящем времени (или вообще вне времени).

Лексема *отставшие* (обои) – артема, построенная на одновременной актуализации двух лексических значений, так как кроме прямого значения «отставать» как «отделяться, отваливаться от предмета, к которому был прикреплен, приделан», она в данном контексте способна поддержать и значение «действуя медленнее нормального, показывать время более раннее, чем в действительности». Образуется сложная метафора: на отставших (от времени) обоях мы видим, как улыбается красавица вместо реальной старушки, подобно тому, как на отстающих часах мы видим, к примеру, одиннадцать часов утра вместо восьми часов вечера.

Далее через воспоминания Александры Эрнестовны в художественное пространство текста входит другой, со стороны невидимый мир – прошлое этого человека. При этом интерференция нескольких пространственно-временных пластов на уровне литературной формы осуществляется посредством введения в текст художественного образа *альбома с фотографиями*, в котором хранится фотография покинутого возлюбленного Милой Шуры. На лингвопоэтическом уровне в качестве основного художественного приема пространственно-временного взаимодействия выступает та же метонимическая модель «человек – изображение человека», получающая в тексте динамическое развитие.

Рассмотрим крупный фрагмент, построенный с помощью серии художественных приемов, направленных на преодоление границ между разными хронотопами:

<...> вы, пожалуйста, раскрывайте давно не проветривавшиеся бархатные коричневые альбомы, – пусть *подышат* хорошенькие гимназистки, пусть *разомнутся* усатые господа, пусть *улыбнется* бравый Иван Николаевич. Ничего, ничего, он вас не видит, ну что вы, Александра Эрнестовна! [5, с. 29]

Если в приведенном выше фрагменте, в котором рассказчица и читатель видят улыбающуюся милую Шуру, пространства прошлого и настоящего соприкасаются, проникая друг в друга, то в начале данного фрагмента мир прошлого начинает активно взаимодействовать с настоящим: когда проветривается альбом, гимназистки могут *подышать*, усатые господа получают возможность *размяться*, а Иван Николаевич *улыбнуться*.

⁵ Фразой в рамках данной статьи называется предложение (отрезок текста «от точки до точки»), рассмотренное в лингвопоэтическом аспекте.

Будучи активно втянутыми в художественное пространство рассказа, глаголы становятся элементами сложных, многоплановых артем:

– «*подышат*» – метафора, реализующая два значения лексемы «дышать»: 1) ‘делать вдохи и выдохи поглощать кислород, необходимый для обмена веществ’ – это значение поддерживает семантику, заданную метафорой «проветривать»; 2) ‘существовать, жить’ – это значение выводит нас к метафорическому пласту: «мы живы, пока о нас кто-то помнит», эксплицирует проблему памяти⁶. Кроме того, эта артема обеспечивает интерференцию хронопов: люди прошлого оживают, дышат сегодня, синхронно с моментом читательской рецепции рассказа.

– «*разомнутся*» – метафора, смысл которой подготовлен предыдущей артемой и строится, с одной стороны, на образной основе: господа, залежавшиеся в альбоме, разминают затекшие члены (реализация переносного значения с пометой «разговорное»: ‘посредством упражнений избавляться от ощущения онемения, физической скованности’). С другой стороны, мы можем оценивать данную лексему как реализацию приема языковой игры: «разо-мнутся» в языковом плане за счет антонимии префиксов может восприниматься как антоним к слову со-мнутся и объяснять новую двухмерную природу «господ» (сминаться – ‘терять форму (от удара, давления чего-либо тяжелого)’)) или даже отсылать к материальной природе носителей изображений – старых фотографий (сминаться в значении ‘становиться мятым’). Второе, безусловно, с меньшей вероятностью будет осознано читателем, однако нельзя исключать такие игровые приемы в текстах Толстой.

– «*улыбнется*» – совершенный вид лексемы указывает на начало действия, которое совпадает и причинно обусловлено моментом открывания альбома. Но изображение не может «начать улыбаться»: улыбка либо зафиксирована, либо нет. Фотография как фиксация момента, имеющего место в прошлом, не может в реальности реагировать на действия, которые совершаются в настоящем времени. Следовательно, перед читателем при помощи приема *синхронизации двух разных времен* моделируется образ не фотографического изображения человека, а самого человека, как будто все еще находящегося по ту сторону плоскости. Время на фотографии словно остановилось, но не исчезло, а продолжает существовать параллельно постоянно обновляющемуся настоящему. Не случайно в тексте допускается возможность проникновения взгляда из фотографии в реальный мир: Иван Николаевич может нечаянно увидеть свою возлюбленную, находящуюся по эту хронотопическую сторону снимка. Данная возможность органично вписывается в художественную логику моделируемого в тексте мира (заданную в начале рассказа), в котором взглядом

можно проникнуть за границы обыденного пространства в иное – метафизическое – пространство и увидеть ангелов. Однако в данном фрагменте видно, что взгляд человека из «здесь и сейчас» способен проникать в другое пространство, а взгляд из времени-пространства прошлого не проникает в настоящее.

Далее, по ходу повествования, автором используется художественный прием *обманутого ожидания*.

Надо было решиться тогда. Надо было. Да она уже решила. Вот он – рядом, – *руку протяни!* Вот, *возьми его в руки, держи*, вот он, *плоский, холодный, глянцевый, с золотым обрезом, чуть пожелтевший Иван Николаевич!* Эй, *вы слышите*, она решила, да, она едет, встречайте, все, она больше не колеблется, встречайте, *где вы, а!* [5, с. 28]

Вместо привычного для читателя метафорического значения фразеологического оборота «руку протяни» актуализируется буквальное значение его компонентов путем контактного соположения с предложением, в котором метонимическая модель «человек – изображение человека» неожиданно демонстрирует свою амбивалентность: теперь уже не фотография наделяется жизнью, а напротив, живой некогда человек оборачивается мертвым предметом, плоским и холодным. Это порождает в читателе трагическое ощущение, которое усиливается еще одним приемом – *обращением рассказчицы к герою, находящемуся вне ее хронотопа*.

В художественно-семантическом плане это попытка диалога, контакта при помощи языка. Логика такова: визуальный контакт возможен, но односторонен. Вопрос: возможен ли вербальный контакт? В структурном плане попытка вербального контакта осуществляется на уровне повествовательной структуры как смена типов (способов) повествования, анализ которой требует иной методологии, нежели анализ лексических единиц речевой художественной формы. Важно отметить только, что прием *непосредственного обращения рассказчицы к герою, находящемуся вне ее хронотопа*, выполняет функцию взаимодействия разных пространственно-временных слоев.

В рассмотренном выше фрагменте диалог как способ проникновения в другой хронотоп (пространство и время прошлого) не состоялся. Иван Николаевич не ответил. Препятствие, которое помешало состояться контакту, описывается при помощи художественного приема *материализации отвлеченной категории* – времени.

Тысячи лет, тысячи дней, тысячи *прозрачных непроницаемых занавесей* пали с небес, ступились, сомкнулись плотными стенами, завалили дороги, не пускают Александру Эрнстовну к ее затерянному в веках возлюбленному [5, с. 29].

При этом метафорический перенос значения осуществляется помещением лексем со значением времени и лексем «вещного» характера в *ряд однородных членов*, вступающих в отношения контек-

⁶ Одну из центральных проблем литературы, с особой остротой поставленную экзистенциализмом и очень актуальную для творчества Татьяны Толстой, что неоднократно отмечалось исследователями.

стуальной синонимии: *тысячи лет*, *тысячи дней*, *тысячи занавесей* – чему способствует тройной повтор лексемы *тысячи*. Образ *занавесей* осложняется двумя определениями *прозрачных* и *непрозрачных*, находящихся в системе языка в антонимических отношениях: *прозрачный* – ‘*пропускающий* сквозь себя свет, просвечивающий насквозь’; *непрозрачный* – ‘*не пропускающий* сквозь себя что-либо (воду, газы (*в том числе и свет), звуки и т.п.). // Такой, *через который нельзя проникнуть взглядом*’. Такая противоречивая характеристика занавесей между пластиками времени, вероятно, имеет в рамках художественной картины рассказа следующее семантическое наполнение: во-первых, ставится проблема проникновения «на ту сторону», попытки решения которой совершаются на последующем пространстве текста⁷, во-вторых, возможность проникнуть «туда» не блокируется абсолютно, но возвращает к вопросу о способе или условиях проникновения.

Следующий фрагмент еще раз демонстрирует, что односторонний визуальный контакт людей, находящихся в разных хронотопах, возможен при помощи особого, можно сказать, внутреннего зрения, того же, которое позволило увидеть ангелов.

Он *остался там*, по ту сторону лет, один, на пыльной южной станции, он *бродит* по заплеванному семечками перрону, он *смотрит* на часы, *отбрасывает* носком сапога пыльные веретена кукурузных обглодышей, нетерпеливо *обрывает* сизые кипарисные шишечки, *ждет*, *ждет*, *ждет* паровоза из горячей утренней дали [5, с. 29-30].

Последовательным расположением лексем: *остался* (там; прошедшее время, совершенный вид) – *по ту сторону лет* – *бродит*, *смотрит*, *отбрасывает*, *обрывает*, *ждет*, *ждет*, *ждет* (здесь; настоящее время, несовершенный вид) – осуществляется синхронизация прошлого и будущего. Слово после проникновения «по ту сторону лет» читатель из своего времени, по отношению к которому Иван Николаевич «остался там», взглядом перемещается в другое время (или синхронизируется с ним) и становится способен наблюдать происходящее во временной протяженности.

После знакомства с Александрой Эрнестовной рассказчица едет отдыхать в Крым, туда, где «*невидимый, но беспокойный, в белом кителе, взад-вперед по пыльному перрону ходит Иван Николаевич*», «*сквозь него проходят, не замечая*», люди, «*насквозь, напролом, через Ивана Николаевича, но он ничего не знает, ничего не замечает, он ждет <...>*» [5, с. 31-32].

Здесь прием *особого видения*, которое оказывается доступно не всем, эксплицируется через алогизм: *невидимый, но беспокойный*. То есть невидимый для окружающих персонажей, но видимый для

рассказчицы и для читателя, вооруженных как условием восприятия даром видеть нематериальное, что позволяет наблюдать за событиями, одновременно протекающими в одном пространстве и в двух разных временах.

В следующем фрагменте текста повторно применяется прием *обращения рассказчицы к герою*, который теперь находится в том же пространстве (если можно так сказать), но в другом времени. Это обращение занимает значительный фрагмент текста, оно повышено эмоционально, проникнуто взволнованной интонацией и обладает напряженной речевой художественной формой. И на этот раз герой вдруг отзывается: «*билет есть, правда?*» То есть невероятный вербальный контакт все же состоялся. И сразу вслед за этим рассказчица, вернувшись в Москву, узнает о смерти Александры Эрнестовны, и видит ее личные вещи на улице в мусорных баках.

Сюда все и свалили. Овальный *портрет* милой Шуры – стекло разбили, *глаза выколоты*. Старушечье барахло – чулки какие-то... Шляпа с четырьмя временами года. Вам не нужны облупленные черешни? Нет?.. Почему? Кувшин с отбитым носом. А бархатный альбом, конечно, украли. Им хорошо сапоги чистить... Дураки вы все, я не плачу – с чего бы? [5, с. 32-33]

Попробуем мотивировать мощный художественный эффект данного фрагмента. Во-первых, здесь *обращение рассказчицы к герою, находящемуся вне ее хронотопа*, сменяется *обращением к читателю*, который также находится вне хронотопа рассказчицы в более глобальном смысле: вне пространства текста (при этом время текста и время читателя в процессе чтения оказываются естественным образом синхронизированы). Это создает художественно ценный стилистический эффект жизни вообще, вбирающей в себя и и реальных, и ирреальных участников художественного диалога.

Думается, что в аспекте прагматики наибольшее напряжение концентрируется в образах портрета с выколотыми глазами и альбома, который будет использован для чистки сапог. Дополнительную силу эти образы обретают за счет всего предыдущего контекста, в котором портрет и альбом выполняли сакральную функцию медиумов. Метонимическая модель «*человек – образ человека*», несколько раз использованная в тексте, по аналогии неумолимо срабатывает и здесь, поэтому надругательство над портретом произвольно воспринимается читателем как надругательство над человеком. Это осложняется значением в контексте рассказа зрительной функции, обеспечивающей возможность установления контакта, проникновения сквозь время и пространство. Не случайно в финале альбом выступает «*спусковым механизмом*», переключающим описательное перечисление выброшенных после смерти хозяйки вещей на эмоциональную реакцию рассказчицы, подразумевающую совпадение с реакцией читателя и его внутренний протест против «*поругания*» прошлого героини и ее самой, в конечном итоге, *поругания мира другого человека*.

⁷ Проблема проникновения в прошлое эксплицирована в тексте и на уровне образной и сюжетной структуры (например, через непространственные образы-символы, связанные с перемещением в пространствах (*билет, вагон*) и через пространственные образы (*дверь, щелочка, незаметный проход, пролом в стене*), ведущие в тот день, в то время), лингвопоэтический анализ которых мы вынуждены опустить.

В финальном абзаце в одну артему стягиваются семантические токи всех вышеперечисленных приемов:

Что мне со всем этим делать? Повернуться и уйти. *Жарко*. Ветер гонит пыль. И Александра Эрнестовна, милая Шура, *реальная, как мираж*, увенчанная деревянными фруктами и картонными цветами, плывет, улыбаясь, по дрожащему переулку за угол, на юг, на немыслимо далекий сияющий юг, на затерянный перрон, плывет, *тает и растворяется* в горячем полдне [5, с. 33].

Этой артемой является слово *мираж*, реализующее оба свои значения: прямое и переносное, которые вступают в отношения энантиосемии, внутренней антонимии, так как мираж – это, с одной стороны, реальное оптическое явление, с другой стороны, – обман зрения, призрак, нечто, в реальности не существующее. Указание на прямое значение лексемы осуществляется введением определения «*реальная*» и упоминанием необходимого для возникновения миража условия: *жарко*. Переносное значение поддерживается образным рядом. Важна здесь и лексическая перекличка с фрагментом в начале текста, в котором рассказчица и читатель обрели особое зрение: там была «*тающая башенка*» [5, с. 23], здесь милая Шура по мере удаления от нас «*тает и растворяется*» [5, с. 33].

Как представляется, именно многократное разрушение границ бытового пространства обусловливает восприятие читателем финала как неоднозначного: ни плохого и ни хорошего конца. Трагедийность смерти, входящая через образы портрета с выколотыми глазами и альбома, уравновешивается утверждением инобытия. Но это инобытие обладает не наивной для современного человека романтической природой, а утверждается, в конечном счете, через процесс письма и чтения, так как художественный текст – это место, где происходит взаимодействие двух хронотопов: контакт реальности читателя и иной реальности, *реально* существующей, но оживающей только в процессе чтения.

Таким образом, в рассказе «Милая Шура» художественный хронотоп обладает структурой, внутри которой может быть выделено несколько пространственно-временных пластов. На уровне речевой художественной формы сложноорганизованная структура художественного хронотопа создается при помощи элементарных лингвопоэтических приемов: использование метафор и метонимических моделей, выстраивание ряда однородных членов, одновременной актуализации нескольких лексических значений артемы (в пределе вступающих в отношения энантиосемии), смены повествовательного модуса, употребления форм настоящего времени по отношению к событиям, произошедшим в прошлом и т.д. Лингвопоэтические приемы функционально объединяются внутри более абстрактных художественных приемов: синхронизация времен, наделение прошлого характером процессуальности, проницаемость границ бытового / текстового пространства для взгляда или для слова, фрагментарность текстовой структуры, введение художественных образов-медиумов, обращение рассказчицы к герою/к читателю, находящимся вне основного хронотопа. Возникающая многослойная и проницаемая структура художественного хронотопа позволяет включить на правах одного из пространственно-временных пластов хронотоп читателя, реализуя таким образом сложнейшие авторские интенции, отражающие рефлексии автора над актуальнейшей для культуры XX–XXI веков темой *письма и творчества*.

Литература:

1. Бабенко Н.Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодерна. – СПб., 2007.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975.
3. Климовская Г.И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста. Теоретический и методологический очерк лингвопоэтики. – Томск, 2009.
4. Липгарт А.А. Основы лингвопоэтики: Уч. пособие. – М., 2007.
5. Толстая Т.Н. Милая Шура // Татьяна Толстая. Не кысь. – М.: Эксмо, 2007.

ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИАЛОГУ

Ю.Б. Орлицкий

ВОЗВРАЩЕНИЕ К СТРОФИКЕ: НОВАЯ ДИСЦИПЛИНА РУССКОГО СТИХА (1990-2000-Е ГГ.).

Если попытаться изобразить процессы, происходящие в строфике русской поэзии последних лет предельно схематично, может показаться, что здесь действует один основной, причем однонаправленный вектор: последовательный отказ от строфической дисциплины. И действительно, активный и повсеместный отказ от традиционной стиховой формы, скомпрометировавшей себя в советские годы – четверостиший с перекрестной рифмовкой, написанных пяти- или четырехстопным ямбом, реже – хореем в пользу свободного и гетероморфного стиха, не предполагающих строгой строфической организации, казалось бы, подтверждает это наблюдение. Тем не менее, строфика новейшего русского стиха развивается не так прямолинейно и не так единонаправленно; как раз в последние годы стало очевидно, что наряду с отказом от строфической организации в поэзии постепенно нарастает волна интереса к разнообразию строфических форм, далеко не сводимых при этом к унификации советского периода.

Важную роль здесь, без сомнения, сыграли два основных фактора: все возрастающее влияние поэзии Серебряного века с присутствием ей широчайшим диапазоном строфических форм и так называемой неподцензурной лирики второй половины XX века: Кропивницкого, Холина, Сапгира, Аронзон, Бродского, Седаковой. Они самым активным образом использовали – как раз в противодействие советским стандартам – разнообразные строфические модели в своем творчестве.

Одновременно и в свободном, и в гетероморфном стихе постепенно складывается новая строфическая дисциплина, которую мы предлагаем называть «новой» или «смысловой» строфикой (ее становление в поэзии петербургского верлибриста конца прошлого века Геннадия Алексева рассмотрено нами в специальной работе). Не имея строгих формальных требований для выделения строф (как это было в рифмованной силлаботонике), авторы стремятся членить текстовое целое по вертикали на небольшие и соизмеримые по объему группы строк – строфоиды, причем в основном по чисто смысловому основанию. Особенно выразительные примеры такого деления можно обнаружить практически у всех авторов начала XX века, работавших и работающих, как с верлибром, так и с гетероморфной метрикой – у Айги, Некрасова, Альчук, Завьялова, Шварц, Филиппова, Аристова. Вот в качестве примера написанное классическим верлибром стихотворение последнего:

ШАХМАТНЫЙ ИГРОК

Он в аренду сдает свои крепостные фигуры

Вспоминая невревский торг

Он снимает с широких своих волос
Черно-желтую шахматную косынку
Расстилает ее на низкой траве,
Приглашает фигурки

Он хозяин усадьбы, своего положения и владыка морской
и вообще все, так ему кажется, должно совершаться здесь
по движению пальца, как пред окошком компьютера

Из травы заплутавшейся приходят морские коньки
Что глядят на него угольками безропотных глаз
И нептуны трезубцами гонят офицерье
На равнину ристалища

Он соседей своих представляет, сидящих напротив –
Дипломатов в отставке, физиков
и других ферзей запасных
Чтобы все это пестрое племя
сгрудившись возле
потешного шахматного войска
начинало играть в свою историческую игру

Вспоминать все что было
отчитываясь свободными пассажами рук
не уйдет от судьбы взгляда опытного
чуть заметное дрожанье ногтей

Бороды в землю врастают седые
Так играют в азарте коммунисты те записные

Он и сам рад бы сделать общественным
это войско
чтобы всех выставляло оно напоказ
Но неписанные правила бульварной скамейки
Запрещают так играть

Никакой отвлеченности, правды метафоры, умолчания,
ничего такого, чтобы видеть всю жизнь прожитую
словно в зеркальной доске гадательной

Нет, каждый выигранную фигурку
филигранями всеми зажимает в руке
всасываясь в ее мозговую кость
и готовится ею
играть не на шутку, а
на смерть в бабки

(Заливая свинцом теплой пазухи ход)

Чтоб сразиться в игре
Разметающей все, настоящей, горячей.

Еще чаще смысловая строфика встречается в гетероморфном стихе, где строфический каркас дополнительно подчеркивается появлением и неотгивированным и неоднократным исчезновением рифмы и метра.

Арсений Ровинский

1.

у Ксюши новый жених
в отличие от предыдущих их
то есть Ксюшу с ним видят всё время вместе

долго летят они в сторону Польши и Белоруссии
увидеть всяких его родных
слышен только мотор и дыхание их двоих
а потом уже совсем ничего не слышно

2.

Алик всегда любил ПТУшниц и вот женился вернулся домой
как бы остепенился
вот он летит и знает что здесь родился
что все предоставлены самому себе

или это у всех детей в самолёте глаза такие прозрачные
или это особенно видно при длительных перелётах
зимой

В более упорядоченных метрически стихах, ориентированных на строфическую традицию, можно условно выделить четыре основных подхода: это прямая стилизация, повтор классической «как есть» (например, сонетной, терциной, октавной строфики); развитие, осложнение этих форм; разного рода деривации, трансформации и модификации строфического строения; наконец, использование только названия той или иной строфической формы и, соответственно, ее смыслового ореола при полном отсутствии какой бы то ни было корреляции с ней.

При этом общей чертой всех подходов можно назвать принципиальный отказ от закрепленности за строфами того или иного метра (вплоть до вольных сонетов Горбовского, тонических сонетов Бродского и сонетов-верлибров Сапгира).

Так, даже у такого принципиального традиционалиста, как В.Шубинский, безусловно опирающегося на рифмованную силлаботонику, регулярно отмечаются отклонения от классической строфики. Например, в знаменитом стихотворении 1999 года «Подземные музыканты» он использует восьмистишия АВАВСДСД (то есть, сдвоенные катрены, только благодаря авторской воле, а не структурно объединенные в восьмистишия). Однако метрически это – вольный дактиль, что и придает строфам стихотворения оригинальность и организует стиховое целое именно строфически.

Вообще, для поэзии последних лет характерным оказывается обращение к объемным строфам, чаще всего – четным (шести- и восьмистишиям). Так, шестистишия предпочитает В.Гандельсман. Однако встречаются и нечетные строфы: например, пятистишия у Вадима Месяца и Максима Амелина (в переложениях псалмов); оригинальные семистишия использует в стихотворении 2002 года «Орда» Валерий Слуцкий; это пятистопный моноримический ямб:

Смыкается орда, скликаая орды,
В повозки наваясь, набившись в «форды»,
Пешком и позади ослиной морды,
Отдельные и вместе, как аккорды,
Убогие и важные, как лорды,
На бабах кладью ставячи рекорды,
Дворы нагородивши, как кроссворды.

Приветствуя, кого убьют, с порогов,
Попрятавшись иль вылезши из логов,
С гаремом у олив, придя с поджогов,
Прося, спалив их куклы, демагогов,
О жертву зубом сломанным растогов,
Неся, чей лоб свезло, не дав итогов,
Прицелом кругозор являя Богов.
Снабдив на «скорых», чем швырять, пикеты,
Водопровод порезав на ракеты,
Сверкая в две дыры, борьбы аскеты,
Сжигающие символов макеты,
Бегущие, пращи вращая, шкеты,
С ногами холостые взрывбрикеты,
А сверху отстрелявшихся пакеты.

В букетах препираясь с Белым Домом
О праве поедать, не став едомым.
Вприскокку маршируя, как приматы,
Одеты в «новостях», как дипломаты,
Отцовы не наевшие форматы,
Пыхтя в яслях, угрюмы и лохматы,
За нянькой вырезая автоматы,
А в школе, кувыркаясь через маты,
На курсах превращать людей в томаты.

Торча из баб, несомые початки
С пальцами стволами на сетчатке,
А пальчики при юбке домочадки
Нам деля, как ушками - зайчатки,
Которым не нужны потом перчатки:
На кнопке оставляя отпечатки,
Уверены в надежности взрывчатки.
Кулак поднявши с «V», пока не вздули,
А в сложенные «V» просунув дули,
Кажа с экрана вмятины и гули
Давления на них резиной пули
И выбитое против них в разгуле
Окно страдания с воплями бабули.
В невзорванных приемных ждя на стуле.

.....

Всего в стихотворении Слуцкого – пятнадцать строф одинакового строения.

В условиях метрической свободы интересные трансформации претерпевает и такая традиционная форма строфики, как александрийские двустушия. Традиционный русский «александриец», напомним, представляет собой смежно зарифмованный цезурированный шестистопный ямб. Однако в современной русской лирике двустушия могут писаться другими размерами, в том числе тоническими; могут терять рифмы или, наоборот, добавлять ее на цезуре.

К двустушиям часто обращалась, например, Елена Шварц, в том числе и в поздних стихах, Скидан, Седакова. Например, Александр Скидан пишет свои двустушия бесцезурным пятистопным ямбом; это «почти» классический александриец:

* * *

Все это королева Маб...
Меркуцио, "Ромео и Джульетта"

...что до искомой жалобы, когда б
не насекомый желобок у Маб,

с мушиным ворсом, с понтом книгочей,
крадущийся на цыпочках речей

за королевной по пути в кабак,
в возне мышьиной – зуб за зуб – мышьяк,

как дискобол спеленутый, сглотнул
луны снотворное и навсегда уснул

наследный принц, Меркуцио повинен
в подкорковом бреде мужских плавленен,

Меркуцио... на оба эти дома
он клал клинок, но явь была ведома

банальной рифмой: меченой икрой
пред публикой с раскатанной губой.

А так выглядит стихотворение Седаковой, написанное акцентными рифмованными двустипшиями со строгим соблюдением цезуры: его можно рассматривать как еще более отдаленный дериват александрийского стиха:

ЗЕМЛЯ

Сергею Аверинцеву

Когда на востоке вот-вот загорится глубина ночная,
земля начинает светиться, возвращая

избыток дарёного, нежного, уже не нужного света.
То, что всему отвечает, тому нет ответа.

И кто тебе ответит в этой юдоли,
простое величье души? величье поля,

которое ни перед набегом, ни перед плугом
не подумает защищать себя: друг за другом

все они, кто обирает, топчет, кто вонзает
лемех в грудь, как сновиденье за сновиденьем, исчезают

где-нибудь вдали, в океане, где все, как птицы, схожи.
И земля не глядя видит и говорит: – Прости ему, Боже! –
каждому вслед.

Так, я помню, свечку прилаживает к пальцам
прислужница в Пещерах каждому, кто спускается к старцам,

как ребенку малому, который уходит в страшное место,
где слава Божья, – и горе тому, чья жизнь – не невеста,

где слышно, как небо дышит и почему оно дышит.
– Спаси тебя Бог, – говорит она вслед тому, кто её не слышит...

...Может быть, умереть – это встать наконец на колени?
И я, которая буду землёй, на землю гляжу в изумленье.

Чистота чище первой чистоты! из области ожесточенья
я спрашиваю о причине заступничества и прощенья,

я спрашиваю: неужели ты, безумная, рада
тысячелетьями глотать обиды и раздавать награды?

Почему они тебе милы, или чем угодили?
– Потому что я есть, – она отвечает. –
Потому что все мы были.

Еще одна традиционная форма двустипшной строфы – элегический дистих, тоже достаточно активно используемая в современной русской поэзии, в том числе и без привычного антологического ореола. Кроме того, современные авторы, обращающиеся к гексаметру – «строительному материалу» дистиха – в большинстве случаев довольно вольно обращаются с ним. Это касается Т. Кибирова, С. Стратановского, В. Кучерявкина, предпочитающих самые разные степени деривации этого типа стиха, созданного в подражание античному.

Вот например, стихотворение современного казахского поэта Бахытжана Канапьянову, пишущего на русском языке:

ЛАСТОЧКА

Ласточка в клюве глину носила, чтобы слепить себе дом,
Словно зерно мирозданья над моим раскрывалось окном.
Ласточка, милая птаха, знает, что правды в крыльшках нет,
Тень гнезда на балконе, я вижу, лижет лучами рассвет.

Как видим, при всей внешней ориентации на античный прообраз, этот «векзаметр» (так автор назвал свою книгу стихов 2003 года, в которую вошел этот текст) серьезно отличается от русских гекзаметров XIX – начала XX века: во-первых, наличием смежной рифмы, соединяющей «дистихи»; во-вторых, стопностью (только одна из четырех строк, вторая, состоит из положенных семи стоп, остальные – семистопные); при этом все строки стихотворения состоят только из нисходящих стоп – дактилей и хореев, как это положено в русском гексаметре.

Надо сказать, что «Векзаметры» Канапьянова нередко не соблюдают и этого требования, это – просто стихи с длинной строкой, в которой могут чередоваться двух- и трехсложные стопы разного типа.

Стали появляться в современной поэзии и сложные логэдиические строфы (прежде всего – сапфическая, реже – алкеева), в которых должны соблюдаться одновременно строфические и метрические правила. Ими, как правило, пишут авторы, так или иначе связанные с античной культурой: Амелин, Дашевский, Вишневецкий. Вот стихотворение Сергея Завьялова «Сапфические строфы», метрическая природа которого точно соответствует заявленному в заглавии типу логэада.

Встретил ли ее на пути Меркурий,
Улыбнулась ли в ранний час Венера,
Что зимою нас у Борея в доме
Не покидает.

Только выше стал потолок и ярче
Осветились вдруг по углам предметы,
Когда, скинув мех, улыбнулась нимфа
Сирым пенатам.

И пускай рабом буду грязных скифов,
Стану жертвой пусть шагуна-медведя,
Если только я позабуду радость
Слез набежавших

В стихотворении Максима Амелина «Мой Катулл! Поругаемся, поспорим...» каждая строка состоит из двух частей: первая половина (до цезуры) – представляет собой две стопы анапеста с женским окончанием, вторая – две стопы хореев тоже с женским окончанием.

Несмотря на разнородность стоп, а также на пропуски отдельных ударений в хорейской части стиха (пиррихии), регулярное повторение порядка стоп создает вполне регулярный стих. Интересно, что логэад Амелина к тому же рифмованный.

* * *

Мой Катулл! Поругаемся, поспорим,
просто так посидим – с Фалерном туго;
ничего, – как-нибудь и с этим горем:
поглядимся, как в зеркало, друг в друга.

На, кури. Что не спрашиваешь, кто я?
где? когда? почему усов не брею?
и слежу через стекла за тобою? –
В гости к сумрачному гиперборею

ты попал. Не видение, не морок –
мы с тобой, если хочешь, если надо,
чай заварим из трав, лимонных корок
и съедим по полплитки шоколада.

Ты, наверно, лет десять не был в Риме:
тоги нынче не в моде – на смех курам.
Да, таким же – с глазами голубыми,
долговязым, губастым, белокурым –

я тебя представлял, когда в тетради –
от бессмертия к жизни – строки сами
проступали. – Давай, союза ради,
мой Катулл, обменяемся сердцами!

1993-2001

Ряд авторов использует в своем творчестве также одическую строфу. При этом интересно, что вообще «од» встречается достаточно много, однако выдерживают схему строфы гораздо меньше авторов. Среди них – Ольга Седакова. А вот Л. Лосев и А. Шубинский использует различные дериваты этой старейшей русской строфы.

Большой интерес представляют также строгие формы и цепные строфы. Прежде всего – это сонет, заслуживающий отдельной статьи, и терцины, тоже все чаще попадающиеся на страницах современных поэтических книг. В последние годы их писали Иконников-Галицкий, Бунимович, Бобышев. Можно говорить и о своего рода авторских дериватах, модернизации формы терцин: ее использует Полина Барскова («Терцины Свадебного Путешествия»), Илья Кутик («Терцины царства Цинь» и «Литовские терцины», 2009), Юрий Кабанков («Камни преткновенные. Из «Отреченной Псалтири» Елифания Пустынника»; это – особого рода цепные (строенные) трехстишия: ААБ ВВВ ГГГ ДДЕ ЖЖЕ ЗЗЕ ИИК ЛЛК ММК; всего в цикле 26 таких девятитерцетных текста):

КАМЕНЬ I

...Куда ж теперь стопы свои направим?
Все то, что легким сердцем славили и славим –
в безвылазных погребено снегах.

2. Не ангелы ль Твои на суд меня призвали?
Какая сутолочь в твоём мирском развале,
о Господи! Увы Тебе и ах...

3. Так думал я. С слезами озирая
подножие мечты – канун земного рая, –
смятение посеявшей в умах.

4. Ужели, – думал я, – так беззащитны люди
от призрачных надежд, что каждому на блюде
повинен Ты нести ключи от врат Своих?

5. Воззри же, Господи, на чад нетерпеливых:
не рыбам ли подобны при отливах –
спеша и в смерти надышаться за двоих!

6. Блажен безумец, ждущий воздаянья, –
не я ль, мгновенный прах Твоих земных деяний?
Прости, – промолвил я, – что так на слово лих!

7. И впрямь ничтожен ты в своем предназначенье, –
мне голос был, – и в чем твои мученья?
Голодный зверь и тот – достойней встретит смерть!

8. Вовек достало б вам и радости, и хлеба –
когда б не эта ваша черная потреба,
затмившая сияющую твердь.

9. И ты, рожденный в травах нищетою,
не вознесешься над людской тщетою –
ни сном, ни славой, ни молитвою – и впрядь!

Вполне традиционные, «правильные» терцины
создает Мария Степанова.

ВЗДОХ

И дале мы пошли — и страх обнял меня.
Пушкин

1
Кто этот падший спать, постлав постель на нефти,
Два стёклышка свои наглядные смежив,
И, предположим, брит и в арестантском клифте?

2
И этот, севший съесть еду, какою жив,
Картошки молодой полвзвода, предположим,
В мундирах рядовых на Божеский пошив?

3
И этот, легший лгать, как маятник над ложем,
Движеньями ума, и таза, и туза,
Как шар по лузам вскачь и в ночь ходок по лужам?

4
По долготе страны поддонная гроза,
Как по туннелю взрыв, катит негодование,
В котором если и насмыслено аза —

5
То эти а и за в едином котловане,
Где целый алфавит зарыт, как арсенал,
Рассыпанный набор, как бусы на диване.

6
Нас воздух в два крыла газетой осенял.
Другим, как молоко, преподносил погоду,
И ночью дачною подгузники менял!

7
Теперь не молоко — бутылочную воду
Не выпьешь — убежит; и нет зимою шуб —
Щетинятся в шкафах и слушают свободу;

8
Уже над головой шумит не парашют,
Уже под головой просевшая подушка,
А под любой ногой немилый порошок.

9
И примешься рыдать, как девка-поблядушка,
Сбиваясь с каблука, цепляясь за ремень,
А выдохнуть никак. Пошучивают в ушко,

10
Сам-воздух взмоложал и в курсе перемен:
Бульон зеленоват, молодецват и жидок,
Тоска под потолком кивает, как пельмень.

11
Я слышу тонкий вой лебёдок и поджилок,
Подвздошных потрохов, заскульных полостей,
Умных поводырей, сердечных старожилков,

12
Что, кажется, не зря боятся новостей.
И по команде «пли!» приказывают в дамки,
И в дамы, и в кровать, и месяц без гостей.

13
 ...Арбат, и табурет, и ужасы гадалки.
 Улыбкою вздохнул распяленный баян.
 Напра, нале и пря — безногий на каталке.
 14
 Готовые к немедленным боям.
 И каждый хочет знать, тыскемиктоаковский.
 И ссышься, как во сне. И нечем слать к .уям.
 15
 И праздничный концерт подносит Хворостовский
 Слегка из-за спины, как жостовский поднос,
 И с ним рифмуется, как роза, Ходорковский
 16
 В матросской тишине, несомой на износ.

Две большие «поэмы в терцинах» — «День мертвых» и «Моление о чаше» написал и издал Равиль Бухараев, причем в первом издании они были названы просто «терцинами» и представляли собой два цикла стихотворений. При этом Бухараев не соблюдает традиционного графического выделения отдельных терцин, а отделяет пробелами группы длиной от одной до десяти строк.

Можно говорить и о своего рода авторских дериватах, модернизации формы терцин — например, Полина Барскова называет терцины простейшие нецепные терцеты ААА ВВВ, завершающиеся холостым финалом (своего рода функциональным аналогом замковой строки):

ТЕРЦИНЫ СВАДЕБНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ

Вышел Тёрнер из тумана.
 Вынул парус из кармана.
 Замужество. Конец Романа.
 Вот в углу висит Кокошка,
 Пестрый, праздный, как кукушка.
 На ладонях Девы — Крошка -
 Уж волхвы крадутся к Детке.
 Уж плоды спадают с ветки.
 Не играть нам больше в прятки,
 В жмурки, в салочки, в пятнашки.
 Вот — Сусанны-замарашки
 Жирный бок сквозь шёлк рубашки
 Жадным старцам на забаву
 Выставлен. Вот гонят свару
 Гончих через переправу:
 Слюнявы морды, мокры лапки.
 И охотник в черной шапке,
 И охотник в красной шапке
 Смотрят вдаль, где луч мелькает.
 Старый пёс хрипит, рыгает,
 Старый конь летит, мигает.
 Небо — персик на изломе.
 Юный муж лежит в шезлонге
 В укоризненной истоме,
 Утомлённый сытной лаской,
 Обведён небесной краской,
 Выделяется на адской
 Местности, — так фрукты, грозди
 На фламандском натюрморте
 Проступают — женьем плоти.
 Не играть нам больше в салки.
 Не бежать на смех русалки.
 Не лежать на холодном шёлке
 В мастерской в неловкой позе.
 Не щипать июльской грозди.
 Нам — напиток едкой грусти

Осенью в горящем парке,
 Где собаки и цыганки
 И ещё почти что жарки
 Вечера и я ещё
 Смотрю без страха и упрёка
 На волшебное лицо.
 На волшебное кольцо.
 И ещё до снега — долго.
 Ещё до снега далеко —
 Далёко.

Разнообразные типы рифмовки использует в своих «терцинах» Илья Кутик: АБВ ВБА ГДЕ ГДЕ («Терцины царства Цинь») и другие сочетания рифм, связывающие трехстишия попарно:

Воюем. С — минимум поражений. Хорошо — нет денег,
 а то б — воевали все. Китайский фильм. Тень
 императора. Заложенье династии Цинь.

Воевали — количеством, почти бесплатно... Кинь
 клич Циньшихуанди — миллиона три деревень
 так уже и пылают, как в Достоевском — купюры. Из деревенок

загоняют в солдаты и на воздвиг Великой, ну да, Стены.
 Дочь у Циньшихуанди — красавица, но, ах, упала
 в детстве с лошади и — перестала ходить... Пожар

пылает в одной деревне, куда посланы аж табуны
 достать лишь одного человека из всего этого огненного завала.
 Он — друг детства Циньшихуанди, гусяля.

В ряде случаев дериваты терцин начинают терять рифмы; в результате появляются, например, белые «терцины» «Часы с кукушкой» Сергея Васильева. А Аркадий Штыпель создает авторские «цепным строфы» (своего рода сдвоенные терцины), предворяя их авторским введением: «Цепные стихи с последовательно «зацепляющимися» строфами писались и раньше, но по принципу терцин (например, абааб + вгдвг...), где в строфе один стих оставался не зарифмованным. Алгоритм «двойка — тройка» (как, например, абааб + бвббв...) с последующей «закольцовкой» я придумал сам и больше нигде не встречал, хотя полной уверенности в своём приоритете у меня, конечно же, нет. Форма эта довольно трудная. Когда я сочинял первую такую цепочку, больше всего меня удивляло, что получившиеся стихи оказывались вполне внятными и даже бесхитростными» (5). Далее поэт приводит четыре цепных стихотворения, написанных в основном пятистишиями, но с рядом отступлений — например, такое:

абаба бвббв вгвгв гдгдг дедед ежееже

ПОЧЕМУ-ПОЧЕМУ

...почему-почему? потому!
 по всему, что не здесь и не с нами
 ни случись! по тюрьму да суму,
 по потьму с голубыми глазами —
 ибо речь непостижна уму.

То-то радости — щёлкнуть зубами,
 то-то счастья — свистать сквозь губу:
 так и так, мол, и мы пацанами
 без оглядки видали в гробу
 эпицентр цунами.

Имярек выбирает ходьбу,
по сугубому замоскворечью
нарезая с резьбы на резьбу...
Кристаллически варварской речью
кроет вран на дубу:

бу-бу-бу! и картечью! картечью!
каррр! не встречу тебя на пиру!
каррр! тебя на перроне не встречу –
протеку в корабельном бору
корабельною течью.

Ты умрёшь – он умрёт – я умру
с волосами – костями – ногтями.
Нет бы юркнуть в сухую нору,
в золотую дыру меж мирами;
подобру – поутру

выпорхнуть хоть бы в майами,
чтоб всучить неизвестно кому
(ибо речь непостижна уму)
хохлому, чухлому, бугульму,
хохму, рифму, сиротку муму
с хризантемой цунами

Оригинальные цепные строфы, отталкивающиеся как от терцин, так и от сонета создает также

Ангелина Трофимова. Например, ее стихотворение «Нитка вольфрама» написано по схеме АБВ ААА ГГ ДЕД:

Листья деревьев простудно-румяны,
Заткнуты за мокрые пояса тротуаров,
Ветер небрежно ворочает воздух: тяжелый, сырой,
Где-то варят глинтвейн: пахнет: пряно и пьяно,
Соседи играют фальшиво на фортепьяно.
Накаляется осень. Слово нитка вольфрама;
Накаляются отношения, нервы, минуты.
Хочется крикнуть. Но нельзя почему-то.

Не все ли равно на глупую рифму,
Когда на всех парусах по десятибалльной шкале
идешь к красивому рифу?

Таким образом, в сегодняшней поэзии строфическое мышление оказывается чрезвычайно востребованным и очень изощренным. Разумеется, большую долю в ней занимают астрофические верлибры и ставшие принадлежностью графоманов катрены, однако строфические новации и эксперименты, опирающиеся на многовековую традицию, определяют лицо современной поэзии в значительной степени.

М.П. Егорьева

О ПЕРЕНОСНЫХ ЗНАЧЕНИЯХ В РУССКОЙ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Явление многозначности – объект постоянного внимания учёных со времён античности и до наших дней. Однако наличие огромного количества исследований в данной области языкознания не снижает актуальности обращения к вопросам полисемии, поскольку возникает необходимость научного осмысления и интерпретации новых переносных значений, появляющихся в живой разговорной речи. Разговорная речь – это источник, питающий литературный язык новыми словами, грамматическими формами, новыми типами словосочетаний и т.д. Зародившись в разговорной речи, новые языковые явления проходят своеобразную «обкатку» в устном общении, и многое затем проникает в литературный язык.

Новое, необычное всегда привлекает молодёжь: студентов, школьников, поэтому существуют жаргоны, социальные диалекты, отличающиеся от общенародного языка лексическими единицами. И это не всегда собственно новые слова, зачастую это новые значения общеизвестных слов. Таковы, например, новые значения «веселиться» у слова *зажигать*, «спорить, не соглашаться» у слова *возникать*, «кинуть» – *обмануть*, «гнать» – *обманывать* и т.д.

При изучении таких новых явлений в области семантики несомненный интерес представляют вопросы: на какой основе происходит перенос наименования и как связаны между собой значения многозначного слова.

Многочисленны примеры метафорических переносов, так как в основе метафоры лежит образ-

ность, сопоставление, стремление «преобразовать существующую в сознании адресата языковую картину мира [9, с. 5]. Семантические изменения отражаются толковыми словарями, хотя фиксация их несколько отстаёт от реального возникновения данных явлений в разговорной речи. В то же время это говорит о вхождении их в словарный состав языка, о том, что это не окказионализм, не индивидуальное словоупотребление.

Многие слова, зафиксированные с новыми значениями в Большом словаре молодёжного сленга, вышедшем в 2003 году, в Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова 2010 года уже подаются с пометой «разг.» (разговорное), что свидетельствует о динамике распространения этих новообразований. Например, *бесить* – «выводить из себя» [7, с. 34] и «приводить в крайнее раздражение» [8, с. 77]; *вычислить* – «узнать, где находится кто-либо или что-либо», «просчитать ходы противника» [7, с. 81] и «определить причину чего-нибудь или того, кто действовал скрытно» [8, с. 193]. Помета «прост.» (просторечное) сопровождает в Словаре Ожегова значения таких слов, как *врубиться* – «понять», *въехать* – «понять», *вырубиться* – «потерять сознание» и др.

В многозначном слове функцию опорного элемента, мотивирующего возникновение других лексико-семантических вариантов, выполняет основное, семантически независимое значение [1, с. 70]. Производное значение может отличаться от основного наличием дополнительной семы: в содержании

значения появляется сема «подобный», «подобно», «как» и т.п., что придаёт данному значению качества образности. «Денотат основного значения присутствует в переносном в качестве «внутренней формы», как указание на предмет, на основе сходства с которым названо явление, составляющее собственный денотат переносного значения» [6, с. 109].

Например, значение «накрытый стол» у слова *поляна* возникло на основе внешнего сходства стола, уставленного кушаньями, с поляной, покрытой цветами. Возможно, первоначально словосочетание «накрыть поляну» имело прямое значение «устроить пикник на природе», во время которого еду размещали действительно на поляне. В дальнейшем реальная поляна могла замениться офисным столом и выражение «накрыть поляну» стало обозначать «приготовить угощение для проверяющих, членов комиссии, своего коллектива и т.д.

Сходство по внутреннему ощущению можно видеть в переносном значении «трудная ситуация» у слова *жесть*. Это такая ситуация, которая не *поддаётся изменению так же, как не ломается жесть*: «Такая жесть, ни входа, ни выхода...».

Коннотативная сема положительной оценки чего-либо в слове *жесть* возникла, очевидно, на основе сходства по качеству, твёрдость как положительное качество материала переносится на другие предметы, явления: «Вот это жесть! Классно!»

Название тяжёлой, неприятной болезни, доставляющей неудобство, беспокойство, *геморрой*, приобретает в разговорной речи ещё ряд значений: 1) нечто нудное, сложное, неудобное, 2) неприятность, проблема, 3) забота, беспокойство: «Зачем тебе этот геморрой?», «Ой, такой геморрой эта ипотека...»

Неприятности, сложности, безвыходную ситуацию называют *вешалка* или *вешалки*: «Что делать, не знаю, вешалки прямо». В основе переноса значения лежит сходство по качеству ситуации: ситуация такая безвыходная, что впору вешаться.

Перенос по функции можно видеть в значении слова *пробка* «скопление кого-либо, чего-либо, мешающее нормальному движению, проходу». «Несколько месяцев назад на улице Труда отключили светофор, потому что он собирал пробки». В прямом значении *пробка* – это то, чем закрывается отверстие бутылки, сосуда». Подобную функцию выполняет скопление машин, которое препятствует проезду.

Сходство по внешнему виду снятой с руки варежки и раскрытого рта послужило основанием для переноса наименования с одного предмета на другой: *варежка* – это 1) вязаная рукавица и 2) рот, чёлость: «Чего варежку раскрыл?»

Многочисленны в разговорной речи примеры глагольной метафоры, причём развитие переносных значений наиболее характерно при актуализации какой-либо негативной семантики: *знатъ* – «обманывать», *кинуть* – «обмануть», *обуть* – «ловко провести, обмануть», *разводить*, *развести* – «уговорить приобрести что-либо», *впарить*, *впаривать* – «уговорить приобрести что-либо ненужное, некачественное», *наезжать* – «действуя угрозами и шанта-

жом, требовать чего-либо», *достать* – «надоест, донять» и т.д.

Значительна лексико-тематическая группа глаголов с общим переносным значением «отдохнуть, повеселиться»: *расслабиться*, *зажигать*, *оттянуться*, *отрываться*, *колбаситься*, *кайфовать*, *торчать*, *тусоваться*, *релакснуться*, *оттопыриться* и др.

Слово *расслабиться* имеет в литературном языке значения: 1) становиться физически или психически более слабым, ослабевать и 2) становиться менее напряжённым (о мышцах).

Переносное значение этого слова «успокоиться, перестать осуществлять активную деятельность» и второе значение этого слова при общем сходстве имеют небольшие различия: лексико-семантический вариант разговорной речи появился в результате утраты конкретизирующей семы, связанной с носителем данного состояния – мышцами. Без этой семы появляется значение «отсутствие любой напряжённости»: «Мы рано расслабились, получив пакет документов» (т.е. успокоились, напряжённость исчезла, перестали осуществлять активную деятельность). На базе этого значения появляется в разговорной речи дополнительная сема «отдых, веселье», т.е. *расслабиться*, *отдохнуть*, *поболтать*, *повеселиться*: «Приезжай, посидим, расслабимся».

Основное значение слова *знатъ* – «направлять движение». Переносное значение «обманывать» возникло в результате добавления дополнительной семы «направлять движение мысли собеседника с целью убедить его в достоверности сообщаемого»: «Ой, гонишь, дорогая, гонишь...», «Да что ты гонишь, что ты гонишь!» и т.д.

Слово *лечить* имеет значения 1) применять меры к выздоровлению кого-либо, 2) применять меры к прекращению какой-либо болезни, 3) «перен. разг.» производить ремонт, исправлять поломки, недостатки, ошибки в чём-либо». Дополнительная сема «воспитывать, вразумлять» – это тоже «исправлять недостатки в поведении кого-либо», поэтому становится возможным употребление слова *лечить* в контексте «Декан лечить начал...». Образность здесь также имеет место: вразумление нерадивого студента уподобляется лечению больного.

В основе переносного значения слова *вырулить* «выйти из трудного положения» лежит образное сопоставление с умелыми действиями водителя. «Вывести автомобиль из сложной ситуации на дороге» и «выйти из сложной жизненной ситуации» различаются отсутствием в переносном значении дифференциальной семы, связанной с автомобилем как объектом действия: «И вырулить из этой сложной ситуации можно лишь с помощью серьёзного арбитра, стоящего над схваткой».

У глагола *рассекать* наряду со значениями 1) рубить, 2) ранить, 3) поделить надвое есть ещё и переносное «разг.» «быстро ездить на автомобиле»: «Крутая... На иномарке рассекает...». В основе переноса сходство образа действия: ехать так же быстро, стремительно, как ударом разделить что-либо надвое. *Рассекать* – делить улицу надвое. Утрата семы «быстро ехать» даёт другое производное значение «идти, гулять»: «Смотрю: идёт по Кировке, рассекает...».

Прямое значение глагола *париться* – «подвергать своё тело действию пара в горячей бане». Переносное значение – «много, упорно трудиться над какой-либо трудной работой (до пота) возникло на основе сходства по внешнему виду (реальному и предполагаемому). «Час парился, не мог решить задачу». В разговорной речи появляется ещё одно переносное значение этого глагола – «заботиться о ком-либо, волноваться»: «Да не парься ты!», где «не парься» синонимично «не беспокойся, не волнуйся». Различаются эти значения дифференциальными семантиками «действию» в первом переносном и «состоянием» во втором значениях.

В некоторых случаях наблюдается иная актуализация значения. Например, прямое значение слова *адекватный* «нормальный» отличается от значения «соответствующий, совпадающий» разным содержанием дифференциальных сем. В этом типе отношений наблюдается сходство при небольших различиях в содержании составляющих их компонентов. Они сходны по идентифицирующим семантикам и различны по дифференциальным. Различия наблюдаются в сочетаемости слова в первом и втором значениях с определяемыми словами. В первом значении *адекватный* сочетается с неодушевлёнными существительными: форма, адекватная содержанию. Во втором значении – с одушевлёнными существительными, обозначающими человека, т.е. «соответствующий норме поведения»: «Мы должны убедиться, что эти люди адекватны и действительно готовы дать мальчику то тепло и ласку, которой он заслуживает». В этом значении *адекватный* – это признак субъекта, лица.

Подобное явление наблюдается в актуализации значения слова *реальный*. По данным Словаря Ожегова, *реальный* – это 1) действительный, существующий, не воображаемый, 2) осуществимый и 3) практический. Как видно из приведённых примеров, слово *реальный* может сочетаться только с неодушевлёнными именами существительными: реальная действительность, реальная задача, реальная политика. В разговорной речи возможно сочетание с одушевлённым существительным: «Табачные компании после выхода сигарет для реальных парней «Кент» начали выпускать курево для пацанчиков «Понт».

Наряду со словосочетаниями типа «продвинутый этап» в разговорной речи возможны словосочетания «продвинутый ученик», «продвинутый дачник» и т.д.: «Андрей, у тебя так много девушек, скажи, а как ты с ними познакомишься? – Как продвинутый молодой человек – по аське!».

Основанная не на сходстве, а на смежности явлений метонимия как вид переноса значения также

встречается в современной разговорной речи. Метонимический перенос наблюдается в словах *слив* – «намеренное рассекречивание какой-либо конфиденциальной информации», *откат* – «доля от оговариваемой суммы за предоставление финансовой помощи, инвестиций и т.д.». И *слив*, и *откат* – это результат действия, т.е. имеет место реальная смежность понятий.

Достаточно частотны выражения *снять на цифру*, *положить деньги на телефон*, *снять деньги с карточки*, в которых полные наименования «цифровой фотоаппарат», «цифровая видеокамера», «банковский счёт» и т.д. заменяются словом, обозначающим часть целого или его атрибут. В данном случае имеет место синекдоха.

В данной статье рассмотрены, разумеется, далеко не все случаи семантических изменений в словарном составе русского языка, однако даже приведённый материал даёт представление о живых процессах преобразования семантической структуры слов в разговорной речи.

Библиографический список

1. Гарипова Н.Д. К вопросу о роли основного значения в организации смысловой структуры многозначного глагола // Системные отношения в лексике и методы их изучения: межвуз. науч. сб. Уфа: Изд-во БГУ, 1977. – С. 70-74.
2. Грузберг Л.А. Что такое реальная речь современного горожанина? // Языковой облик уральского города: сб. науч. тр. – Свердловск: Изд-во УрГУ, 1990. – С. 8-15.
3. Ерофеева Т.И. Из наблюдений над семантикой слова в разговорной речи (на материале глаголов говорения) // Системные отношения в лексике и методы их изучения: межвуз. науч. сб. – Уфа: Изд-во БГУ, 1977. – С. 117-119.
4. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Рус.яз., 2000. – Т. 1: А-О. – С. 1209.
5. Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь: Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис. – М.: Наука, 1981. – С. 276.
6. Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка: учеб. пособие для филол. фак. ун-тов. – М.: Высш. школа, 1982. – С. 152.
7. Левикова С.И. Большой словарь молодёжного сленга. – М.: Фаир-Пресс, 2003. – С. 928.
8. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / Под ред. проф. Л.И. Скворцова. – 27-е изд. – М.: ООО «Изд-во ОНИКС»: ООО «Изд-во Мир и Образование», 2010. – С. 1360.
9. Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: Монография. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2003. – С. 248.

Н.В. Кашина, Е.А. Пятова

К ЕГЭ ШАГ ЗА ШАГОМ: РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ Часть I.

Рабочая тетрадь представляет собой систему заданий, дополняющих материалы учебников по русскому языку, рекомендованных МО РФ для общеобразовательных учреждений.

Актуальность подобного рода разработки очевидна: учителям и ученикам неизбежно придётся столкнуться с проблемой подготовки к Единому государственному экзамену. В настоящее время появилось множество пособий для подготовки выпускников к сдаче ЕГЭ, однако в них в основном тиражируются типовые тестовые задания (многочисленные «клоны» тех, что включаются в состав ЕГЭ), не всегда направленные на осмысленное и действительно системное формирование определенных навыков. Опыт работы убедительно диктует необходимость изменения структуры уроков русского языка, а также методов и форм подачи учебного материала и проверки знаний учащихся. Материал школьных учебников, к сожалению, очень ограничен как в плане типологии предлагаемых заданий, так и в плане возможностей выбора не только групповых, но и индивидуальных траекторий формирования базовых компетенций.

Предлагаемая рабочая тетрадь позволяет проверить языковую подготовку учащихся на уровне учебных умений или способов действия, на основе понятий и правил, применяемых не только в стандартных условиях, но и в работе со специально отобранным языковым материалом. Пособие включает задания, измеряющие языковую компетенцию (практическое владение русским языком, освоение норм языка, умение проводить элементарный лингвистический анализ языковых явлений), коммуникативную компетенцию (владение разными видами речевой деятельности).

В соответствии с требованиями ЕГЭ в данную рабочую тетрадь включены задания на дифференциацию языковых явлений, разграничение омонимичных форм и частей речи, задания на развитие гибкости мышления, что позволит осознанно подходить к анализу языковых явлений, избегая «натаскивания» при подготовке к ЕГЭ.

В рабочей тетради также осуществляется текстоориентированный подход. Цель – научить ребёнка находить языковое явление в тексте и определять его роль. Выполнение предлагаемых заданий позволяет формировать и общеучебные умения: выделять характерные причинно-следственные связи, сравнивать, сопоставлять, классифицировать, ранжировать языковые объекты по одному или нескольким пред-

ложенным основаниям, определять адекватные способы решения учебных задач на основе заданных алгоритмов, умение экстраполировать информацию. Для решения языковых задач учащимся предлагается использовать различные источники информации, в том числе словари. Особое внимание уделяется познавательной активности учащихся, их мотивированности к самостоятельной учебной работе.

Содержание рабочей тетради опирается на государственные образовательные стандарты и нормативно-методические материалы. Задания составлены с учётом принципов преемственности и перспективности, с учётом возрастных особенностей учащихся. Предлагаемые материалы помогут осуществить систематический индивидуальный и групповой контроль знаний при проверке домашних заданий и закреплении полученных знаний на уроках, а также при подготовке к ГИА в 9 классе и ЕГЭ в 10-11 классах в качестве повторения пройденного. Структура упражнений и тестовых заданий соответствует структуре аналогичных материалов ГИА и ЕГЭ, что позволит начать подготовку к экзамену уже на II ступени обучения.

Рабочая тетрадь содержит как традиционные упражнения обучающего, творческого и проблемного типа, так и тестовые задания, которые позволяют постепенно прививать навыки работы с тестовыми материалами, формировать умения соотносить языковые явления и терминологические понятия, их называющие; пользоваться лингвистическими терминами, объяснять орфограммы и пунктограммы; производить лингвистический разбор отдельных языковых фактов. Необходимо учесть, что ориентация рабочей тетради на постепенную подготовку к ЕГЭ не отменяет контроля знаний и умений и традиционными методами: учитель может использовать упражнения и задания в процессе изучения опеределённой темы, а также при итоговых проверках.

Успешность сдачи экзамена по русскому языку во многом определяется тем, насколько учащийся подготовлен к этому экзамену. Материал данной рабочей тетради позволит не только проверить знания учащихся, но и потренироваться в выполнении различных видов заданий, повторить и систематизировать важные сведения по основным разделам курса русского языка в 7 классе. Кроме того, рабочая тетрадь поможет учителю психологически готовить ученика к сдаче ЕГЭ, так как создаёт условия для осознанного и успешного выполнения заданий, а также оптимизировать свой труд, так как содержит дополнительный дидактический материал.

**Ожидаемый результат
(знания и умения,
которыми должен овладеть ученик
в результате изучения темы «Причастие»):**

Знать	Уметь
<ul style="list-style-type: none"> ➤ формальные признаки причастий разных типов, их семантику; ➤ грамматические признаки причастия, сходные с грамматическими признаками прилагательного и глагола; ➤ нормы согласования причастий с определяемыми словами и уметь применять их; ➤ понятие о причастном обороте, его место по отношению к определяемому слову, правила обособления; ➤ способы образования действительных и страдательных причастий настоящего и прошедшего времени, условия выбора гласной в суффиксе этих причастий. ➤ правила правописания <i>не</i> с причастиями. ➤ правила правописания <i>н</i> и <i>ни</i> в причастиях и прилагательных, образованных от глагола. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ опознавать причастия с опорой на формальные признаки причастий; ➤ находить причастие в тексте; ➤ составлять словосочетания и предложения с причастиями разных типов; ➤ находить главные и зависимые слова в словосочетаниях с причастиями; ➤ находить причастный оборот в предложении, видеть его границы; ➤ конструировать предложения с причастным оборотом; ➤ различать действительные и страдательные причастия; ➤ различать действительные причастия настоящего и прошедшего времени, применять изученные орфограммы; ➤ образовать страдательные причастия настоящего и прошедшего времени.

Понятие о причастии

1. Подчеркните причастие, укажите в каждой строчке его отличительный признак.

Горячий, горелый, горящий, горя.

Зрячий, зримый, зрелый, зреющий.

Играючи, играем, игривый, играющий.

Лежачий, лежащий, лежалый, лежим.

Певучий, певчий, певший, напевая.

2. Выделите причастие, образованное от данного глагола. Определите, от каких глаголов образованы другие причастия.

Обучать – обучавший, обучивший, обучившийся, обучавшийся.

Убедиться – убедивший, убеждавший, убеждавшийся, убедившийся.

Завершить – завершающий, завершивший, завершаемый, завершённый.

Пропускать – пропускающий, пропустивший, пропущенный, пропускающийся.

Вырасти – выращиваемый, выросший, выращивший, выращивающий.

3. Выделите глагол, от которого образовано данное причастие. Образуйте формы причастий от остальных глаголов.

Сложивший – сложить, сложиться, складывать, складываться.

Обломленный – обломать, обломить, обломаться, обломиться.

Изучаемый – изучить, изучать, изучаться.

Решивший – решать, решаться, решить, решиться.

Смешивающийся – смешаться, смешать, смешивать, смешиваться.

4. Найдите в тексте все причастия, подчеркните их как члены предложения.

Я сидел в берёзовой роще осенью, около половины сентября. С самого утра перепал мелкий дождик, сменяемый по временам тёплым солнечным сиянием: была непостоянная погода. Небо то всё заволакивалось рыхлыми белыми облаками, то вдруг местами расчищалось на мгновение, и тогда из-за раздвинутых туч показывалась лазурь, ясная и ласковая, как прекрасный глаз. Я сидел, глядел кругом и слушал.

5. Укажите, какой из названных глагольных признаков отсутствует у причастия:

наклонение, время, значение действия, изменяемость по лицам.

6. Определите, какой из перечисленных ниже признаков отличает причастие от прилагательного:

роль в предложении; изменяемость по падежам, числам и родам; наличие форм времени.

7. Письменно объясните, почему слово *созревший* можно назвать причастием.

8. В какой строке все выделенные слова являются причастиями?

1) **Могучий** соперник, **огнедышащий** дракон, **заклеенное** окно.

2) **Строящееся** здание, **недоумевающий** ученик, собрание **окончено**.

3) **Сыпучее** вещество, **распоротый** шов, **расплескавшаяся** жидкость.

4) **Выровненная** поверхность, **опавшие** листья, **ненастная** погода.

Причастный оборот

1. Распределите по столбикам:

- а) причастие с главным словом,
 б) причастие с зависимым(и) словом(ами),
 в) причастие с главным и зависимым(и) словами.

Обозначьте графически причастные обороты. Какие сочетания слов не войдут ни в один из столбиков? Почему?

- 1) дорога, изрытая глубокими колеями
- 2) растаявший снег
- 3) не прекращающаяся целый день метель
- 4) не опавшие с осени листья
- 5) неокрепший лёд
- 6) нерасчищенные дорожки
- 7) сочинение не написано
- 8) трюмы не выгружены
- 9) борющиеся за первое место
- 10) поднимающийся на цыпочки
- 11) прорубленная польнья
- 12) сделанный с расчётом на зиму
- 13) переданный вовремя пакет.

причастие с главным словом (номера)	причастие с зависимым словом (номера)	причастие с главным и зависимым словами (номера)

2. Найдите в тексте и обозначьте графически причастные обороты. Назовите их количество.

Туча росла на вечернем небе, как громадный средневековый город, окружённый белыми башнями.

Глухие, грохочущие, неослабевающие звуки долетали издали, и ветер, вдруг прошумевший на поляне, донёс брызги дождя.

Приглядевшись, я узнал нескошенный луг над Соротью, песчаный косогор, тропинку, ведущую в парк.

Это было Михайловское.

Я смолodu изъездил почти всю страну, видел много удивительных, сжимающих сердце мест, но ни одно из них не обладает такой лирической силой, как Михайловское. (По К. Паустовскому)

3. Выпишите из текста:

- а) причастия без зависимых слов (одиночные),
 б) причастные обороты, которые нужно выделять запятыми,
 в) причастные обороты, которые не выделяются запятыми (знаки не расставлены).

Мальчик прошёл мимо застеклённых полок с черепахами и змеями и остановился перед витриной, где на тонких проволочных нитях висели два причудливых осьминога.

Они висели за слегка запylённым стеклом, словно два пёстрых зонтика, а за ними громоздились раскрашенные в красный, бурый и жёлтый цвета странные камни похожие на деревья.

Вымазанные яркими красками рыбки хороводили между камней. «Коралловый риф и его обитатели» – было написано на приклеенной табличке витрины.

Мальчишкой часами пропадавшим в зоомузее был я.

одиночные причастия	обособленные причастные обороты	не обособленные запятыми причастные обороты

4. Напишите номера тех словосочетаний, которые являются причастными оборотами. Аргументируйте свою точку зрения:

- 1) прибывший издали
- 2) вьющиеся растения
- 3) с искажающим объективом
- 4) поддержанный соратниками
- 5) в расстилающейся степи
- 6) о выгоревшей лиственнице
- 7) озарённая солнцем
- 8) выполняющий вовремя

5. Составьте предложения, включив в них данные причастные обороты до и после главного слова.

- разрисованный художником
- давно изученный
- размокший от дождя
- сломанный во время бури.

6. В каком варианте оба сочетания слов являются причастным оборотом?

- 1) построенный вовремя, дом построен
- 2) замешанный в деле, замешенное тесто
- 3) убегающий вдаль, быстро убегающий
- 4) закрытый на время, закрытая дверь

7. В каком варианте нет причастного оборота?

- 1) выросший на воле
- 2) вдумчиво читающий текст
- 3) размытая дождём
- 4) высохший асфальт

8. Найдите предложение с двумя причастными оборотами.

- 1) Всё, окружавшее нас, казалось необыкновенным.
- 2) Через полчаса зверь высунул мокрый чёрный нос, нюхавший воздух и дрожащий от жадности.
- 3) Он внимательно посмотрел на меня, брезгливо фыркнул и сунул нос в кипящую картошку, разбрызгивающую сало.
- 4) Барсук расковырял пень и засунул в мокрую и холодную труху обожжённый нос.

9. В каком варианте причастный оборот нужно выделить запятыми?

- 1) Тучи поспешно сбегали с синего свода унизанного ярко мерцавшими звёздами.

2) Между обросшими мхом древесными стволами царит полумрак.

3) Северная холодная ночь раскинулась над глухо рокотавшим морем.

4) Вокруг неуклюже надвигавшейся глыбы пенилась вода.

10. В каком варианте причастный оборот не выделяется запятыми?

1) Неподвижно глядит побелевший мороз неслышно проникающий в стынущее тело.

2) Тиха и извилиста речка протекавшая в укрытых ивняком и ольховником берегах.

3) С бьющимся сердцем ходил я по земле укращенной зеленью и цветами.

4) Я умел находить скрывавшиеся в тени кустарников ягоды.

11. В каком варианте правильно расставлены все знаки препинания?

1) Чудесными, полными сказочных тайн казались мне в детстве родные уголки, душистые поляны заросшие земляникой.

2) Ели, стоявшие по колено в сугробах были громадно высоки.

3) Но ещё выше елей было небо, всё засыпанное зимними звёздами.

4) В тёмной пучине колебались, повисшие яркие звёзды.

12. В каком варианте допущена пунктуационная ошибка?

1) Махачкала кажется городом, построенным из окаменелой морской пены.

2) Зернистый камень набережных и зданий блестит крупинками слюды, напоминающими большие брызги.

3) Мальчишки машут перед обмякшими от южной синевы пассажирами, связками только что пойманной рыбы.

4) От картошки, жарившейся на сковородке, шёл вкусный запах.

13. Сформулируйте тестовое задание к данным предложениям.

1) Солнце просушивало ночные туманы, растеленные на склонах гор.

2) Сырой пух облаков, в клочья растерзанных стоял в воздухе.

3) На развалинах дома, окружённого обломками уцелевшего сада, он присел.

4) Стояли глицинии, напоминающие засохших змей.

14. На месте каких цифр должны стоять запяты?

Природа (1) оживлённая дождём (2) казалась одетой (3) в блестящий на солнце (4) праздничный наряд.

1) 1

2) 1, 2

3) 1, 2, 3

4) 1, 2, 3, 4

15. На месте каких цифр должны стоять запяты?

Меня и сынишку (1) завороженных журчанием (2) светлоструйного ручейка (3) впадавшего в речушку (4) с нежным именем Конопляночка (5) неодолимо потянуло к его истоку.

1) 1,2,3,4

2) 1,3,5

3) 1,2,3,5

4) 1,3,4,5

Действительные и страдательные причастия

1. От глаголов образуйте действительные причастия настоящего времени. Верить, держать, ценить, полоть, пахать, звать, класть, стелить, зависеть, чтить, молчать, скрипеть, ползти, брить, опаздывать.

2. От глаголов образуйте действительные причастия прошедшего времени. Хранить, зависеть, таять, засеять, сидеть, смотреть, клеить, уходить, вертеть, лечить, молотить, ограничивать, стоять, распороть, лелеять.

3. У какого причастия неверно определены морфологические признаки?

1) расколотые (дрова) – страдательное причастие прошедшего времени.

2) увядший (цветок) – действительное причастие прошедшего времени.

3) построенный (дом) – страдательное причастие прошедшего времени.

4) задуманный (план) – действительное причастие прошедшего времени.

4. Образуйте от данных глаголов страдательные причастия прошедшего времени.

Варить, сварить, жарить, ранить, изранить, ломать, поломать, фаршировать, линовать, ковать, подковать, рвать, золотить, посеребрить, мостить, вымостить, сказать, печь.

5. Укажите строку, в которой все причастия действительные:

1) помытый, несомый, опрошенный, озябший;

2) значащий, молящийся, прогнувшийся, купавшийся;

3) зажмуренный, считающийся, рисовавший, вытирающийся;

4) разбранившийся, забитый, нравящийся, везший.

6. Прочитайте предложения и выполните задания А, Б, В.

1) Между изредка вспыхивавшими огоньками появлялись удивительные очертания деревьев.

2) Разговаривая со своими друзьями, он совершенно забыл о неприятностях.

3) Старик, опустив корзину с грибами, показал нам заросшую бурьяном тропинку к озеру. 4) Оглядываясь по сторонам, они пересекали переулочок шаркающей походкой.

А. Укажите предложения, в которых есть причастия.

- 1) 1,2,3,4
- 2) 2,3,4
- 3) 1,3,4
- 4) 1,4

Б. Укажите предложения, в которых есть действительное причастие в творительном падеже.

- 1) 1
- 2) 2
- 3) 3
- 4) 4

В. Укажите предложения, в которых есть действительное причастие в винительном падеже.

- 1) 1
- 2) 2
- 3) 3
- 4) 4

8. Найдите в предложениях причастия. Укажите предложения, в которых есть страдательные причастия прошедшего времени.

1) У холоднокровных животных температура тела непостоянна и близка к температуре окружающей среды.

2) В палатке пусто и розово от солнца, прошедшего сквозь нарядный брезент.

3) У ног Ильи широкая пасть оврага была наполнена густой тьмой.

4) Туго согнутой веткой терновой мой венец на тебе заблестит.

5) Есть книги, не сокращающие жизнь на часы, что потрачены на их чтение, а удлиняющие её.

9. Выберите нужную гласную (а, е, и, я). Укажите суффикс причастия.

Закле_вший окно, замет_вший друга, завис_щий от других, засе_вший поле, ненавид_щий ложь, вер_вший в идеалы, помн_щий добро. Слыш_вший сообщение, вид_вший сон, законч_вший школу, зате_вший драку, поран_вший руку, вытерп_вший все испытания, измуч_вший всех.

10. Вставьте пропущенные буквы, обозначьте суффиксы причастий, в скобках укажите глагол, от которого образовано причастие. Графически обозначьте причастный оборот и расставьте знаки препинания.

Он подош_л ко мне слева хрома_щей () походкой. Море вздыха_щее () у берегов уснуло. Передо мной стоял уже не прежний сутул_щийся () от холода человек. Дует сильный ветер смета_щий () всё на своём пути.

11. Образуйте от глаголов действительные причастия прошедшего времени. Расставьте знаки препинания и графически обозначьте причастные обороты.

Сороки (состоять) с воронами в близком родстве заметили переключку ворон и застрекотали. Я проснулся от (пробиться) в мутное стекло солнечного луча. Под полом одиноко и робко скреблась мышь (голодать) из-за кота.

12. Найдите и исправьте ошибку в одном из трёх словосочетаний каждого варианта.

1. а) прибывающий вовремя; б) сомневающийся во всём; в) борющимися за власть.

2. а) попадающийся на глаза; б) движущийся вперёд; в) стреляющий метко.

3. а) надеющийся на чудо; б) жарющийся на костре; в) распадающийся на части.

4. а) следующий за мной; б) верящий всем; в) ненавидящий меня.

5. а) режущий на части; б) тратящий слова; в) встречающийся часто.

13. Укажите правильный вариант ответа.

1. Действительное причастие настоящего времени, образованное от глагола несовершенного вида.

- А) ждущий ответа;
- Б) узнавший обо всём;
- В) предпочитаемый мною.

2. Действительное причастие прошедшего времени, образованное от глагола совершенного вида.

- А) решивший задачу;
- Б) сверкающий в ночи;
- В) сдерживаемый с трудом.

14. Какой признак причастия обозначен неверно?

1) В суффиксах кратких страдательных причастий пишется одна буква Н.

2) Действительные причастия настоящего времени образуются от основы глаголов настоящего времени с помощью суффиксов *-ющ-*, *-ущ-* (2-е спряжение) и *-ащ-*, *-ящ-* (1-е спряжение).

3) Приставка не влияет на количество Н в суффиксах страдательных причастий прошедшего времени.

4) НЕ с краткими причастиями пишется раздельно.

Слитное и раздельное написание НЕ с причастиями

1. В какой строке все причастия с НЕ пишутся слитно?

1) (Не)навидевший фальшь, (не)выполненное на уроке задание, (не)отправленное письмо.

2) (Не)замеченная оплошность, ошибка (не)исправлена, (не)защищённый от ветра.

3) (Не)закрытое окно, (не)прекращающийся дождь, (не)годующий критик.

4) (Не)продуманный план, (не)прояснившееся после дождя небо, (не)сыгранная роль.

2. Сформулируйте задание к данному упражнению. Выполните его. Продолжите упражнение своими примерами.

(Не)засеянное поле, (не)засеянное вовремя поле, поле (не) засеяно, (не)законченная мною работа, (не)законченная, а начатая работа, работа (не)закончена, (не)закрытый дневник, (не)закрытый учеником дневник, дневник (не)закрыт.

3. Раскройте скобки. Объясните устно правописание частицы НЕ с причастиями.

Здесь между холмами протекает (не) ведомая, (не) имеющая названия река. Вечер был июльский, ещё (не) остывший от зноя. Песни не останутся (не) спетыми. Во всём давала себя знать его (не) унывающая натура. В последний раз блеснули горы в (не) существующей дали.

4. В каком предложении НЕ со словом пишется раздельно?

1) (Не) опознанный объект продолжал свой полёт над городом.

2) (Не) остывшая печь продолжала согревать дом.

3) Никем (не) мытые овощи лежали беспорядочно на прилавке.

4) В этот день со всеми произошли загадочные, (не) объяснимые явления.

5. В каком предложении НЕ со словом пишется слитно?

1). (Не) проданная, а подаренная картина висела на самом видном месте.

2). (Не) политые садовником цветы быстро завяли.

3). (Не) выключенный факс продолжал работать и выдавать новые сообщения.

4). Отзыв написан вовсе (не) разборчивым почерком.

6. В каком варианте ответа правильно указано слово, где НЕ пишется раздельно?

А) (не) навидящий взгляд

Б) (не) открывшийся замок

В) ещё (не) распустившийся цветок

Г) (не) причёсанный ребёнок

1. А

2. Б

3. В

4. Г

7. В каком варианте ответа правильно указано слово, где НЕ пишется слитно?

А) (не) покрашенный карандашом рисунок

Б) (не) засеянное, а вспаханное поле

В) книга (не) прочитана

Г) (не) замёрзшее озеро

1. А

2. Б

3. В

4. Г

8. Укажите предложение с орфографической ошибкой:

А) Он бросил на меня не доумевающий взгляд.

Б) За ненаписанное сочинение ученик получил «2».

В) Долина, ещё не освещённая солнцем, была подёрнута туманом.

Г) На полях не скошена трава.

Н и НН в суффиксах причастий

1. Укажите предложение с орфографической ошибкой:

А) Каждый шаг моей некованой лошади раздавался в ущелье.

Б) Ночь лучезарная смотрит на скошенный луг.

В) Как тень, отброшенная тучей, вдоль искривлённых берегов чернеют образы лесов.

Г) Ненаписанных стихов – не жаль!

2. Буква Н пишется в слове:

А) жела...ые гости;

Б) плетё...ая корзина;

В) броше...ая верёвка;

Г) замасле...ый конверт.

3. Буквы НН пишутся в слове:

А) рассея...ый взгляд

Б) грузё...ая баржа;

В) кипячё...ая вода;

Г) копчё...ый угорь.

4. Орфографическая ошибка допущена в слове:

А) вязанный платок;

Б) опьянённые росами;

В) ненаигранные жесты;

Г) брошенный камень.

5. В каком примере к выделенному слову применимо правило: «В суффиксе полных страдательных причастий прошедшего времени пишется НН»?

1) На высохшем болоте росли жиденькие **клюкве...ые** кустики.

2) Иней, **перемеша...ый** с землёй, лежал под каждым кустом и поплёскивал на солнце.

3) За это и гроша **лома...ого** не дадут.

4) Щенок во дворе радостно играл с **дра...ым** сапогом.

6. В каком примере к выделенному слову применимо правило: «В суффиксе кратких страдательных причастий пишется одна буква Н»?

1) Преступники оказались глупы, ограниче...ы.

2) Туристы отчая...о карабкались по скалам.

3) Девушка поступила ветре...о.

4) Бочка впрок наполни...а мёдом.

7. Прочитайте текст и выполните задания.

(1)Помните, каким шумным и оживлённым был лес весной и летом? (2)Теперь он стоит перед нами

застывший в какой-то таинственной тиши. (3)Но даже в этой тишине есть своеобразная привлекательность. (4)Зеленеют ели, тяжело распутившие свои ветви, одетые пушистыми снежными гирляндами. (5)Кругом чернеют берёзы и осины, лишённые листы. (6)Кое-где возвышаются старые сосны с яркими буро-красными стволами и раскидистой длинной хвоей. (7)От деревьев, освещённых косыми холодными лучами, ложатся длинные серые тени, глаз слепит сверканье мягкого снега, и свежо дышится острым морозным воздухом.

(С.И. Огнев)

1). Определите тему и главную мысль текста.

2). Озаглавьте текст.

3). Определите стиль текста.

4). Выпишите из текста все причастия.

5). Из предложений 5-7 выпишите слово, в котором правописание НН определяется правилом: «Две буквы Н пишутся в суффиксах полных причастий, если слово образовано от бесприставочного глагола совершенного вида»

6). В приведённом ниже предложении из прочитанного текста пронумерованы все запятые. Выпишите цифры, обозначающие запятые при причастном обороте.

От деревьев,(1) освещённых косыми холодными лучами,(2) ложатся длинные серые тени,(3) глаз слепит сверканье мягкого снега,(4) и свежо дышится острым морозным воздухом.

Б.М. Гринберг

МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ КЛАССИКИ: «ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ» И «ОБЛОМОВ» КАК ДИЛОГИЯ

Изучение творчества И.А. Гончарова в школьном курсе истории русской литературы ставит перед учителем ряд проблем: отбор произведений, определение концептуальных акцентов, которые будут значимы и интересны для старшеклассников, выбор путей анализа.

Мы предлагаем для изучения в 10-м классе два романа – «Обыкновенная история» (2 часа) и «Обломов» (4 часа)¹. Выбор продиктован своеобразным диалогом, который возникает между двумя этими произведениями. Два романа, на наш взгляд, составляют своеобразную дилогию, решающую одну общую проблему – проблему обретения гармонии противоположных начал, присущих природе человека.

Концептуально значимой является и общая для всех романов И.А. Гончарова проблема перехода от одной эпохи русской жизни к другой, столкновение старого патриархального уклада с новыми тенденциями общественного развития, замены традиционного характера связей человека с обществом (а следовательно, и типа личности) на принципиально иной: известная гармония между личностью и окружающим ее миром, достигнутая замкнутостью сложившегося типа жизни, его отгороженностью от большого мира, разрушается, принося трагедию носителям этой гармонии.

Герой романа «Обыкновенная история» Александр Адуев трагически воспринимает мир города и жизнь человека по законам этого мира. Александру кажется, что «здесь так взглядами сталкивают

прочь с дороги, как будто враги между собой» (с. 36). Пространство города он ощущает как катастрофически замкнутое: «И эта улица кончилась, ее преграждает опять то же, а там новый порядок таких же домов. Заглянешь направо, налево – всюду обступили вас, как рать исполинов, дома, дома и дома, камень и камень, все одно да одно... нет просто и выхода взгляда: заперты со всех сторон, – и кажется, и мысли и чувства людские тоже заперты» (с. 36). По-своему замкнутый мир провинциального города, деревни воспринимается героем как воплощение свободы: «А пройдешь там, в городе, две, три улицы, уж и чуешь вольный воздух, начинаются плетни, за ними огороды, а там и чистое поле с яровым. А тишина, а неподвижность, а скука – и на улице и в людях тот же благодатный застой! И все живут вольно, нараспашку, никому не тесно; даже куры и петухи свободно расхаживают по улицам, козы и коровы щиплют траву, ребятишки пускают змей. А здесь... такая тоска!» (с. 37). Герой трагически переживает утрату наивной гармонии, рая с благодатным застоєм.

Точно таким же гармоничным, но утраченным раем видится Илье Ильичу Обломову жизнь в Обломовке – «благодатном уголке земли» (с. 84). Сон Обломова, перенос героя и читателя «в другую эпоху, к другим людям» (с. 84), рисует картину мироздания как уютного дома, в котором «небо ... ближе жмет к земле ... разве только чтоб обнять ее покрепче, с любовью» (с. 85); оно «распростерлось так невысоко над головой, как родительская надежная кровля...» (с. 85). Перед нами – застывшая гармония бытия, которая дает человеку ощущение цельности жизни.

В унисон звучат голоса Александра Адуева и Ильи Ильича Обломова, задающих себе мучитель-

¹ Романы цитируются по изданию: Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы. 1959; «Обыкновенная история» – Т. 1; «Обломов» – Т. 4. Номер страницы указан в скобках после цитаты.

ный вопрос о человеке. «И каждый день, каждый час, и сегодня и завтра, и целый век, бюрократическая машина работает стройно, непрерывно, без отдыха, как будто нет людей – одни колеса да пружины... Где же разум, оживляющий и двигающий эту фабрику бумаг?» (с. 55) – так думает герой романа «Обыкновенная история». «В десять мест в один день – несчастный! – думал Обломов. – И это жизнь! – Он сильно пожал плечами. – Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается?» (с. 20).

Художник устами своих героев обозначил острую проблему: новая эпоха, разрушившая прежние связи человека с миром, выбирающая человека, который «дело делает», раздробляет человека, превращая его в винтик машины. Отторжение от естественного бытия ведет к разрушению естественных чувств. Культ разума исключает те начала, на которых строился мир дома, семьи. Для главных героев Гончарова прежде всего рухнул образ мира как дома, который согрет теплом семейного очага: «Воспитанный в недрах провинции, среди кротких и теплых нравов и обычаев родины, переходя в течение двадцати лет из объятий в объятия родных, друзей и знакомых, он до того был проникнут семейным началом, что и будущая служба представлялась ему в виде какого-то семейного занятия... Он полагал, что чиновники одного места составляли между собою дружную, тесную семью, неусыпно пекущуюся о взаимном спокойствии и удовольствиях... О начальнике он слышал у себя дома, что это отец подчиненных, и потому составил себе самое смелое, самое семейное понятие об этом лице» (с. 49).

Итак, одна из задач изучения творчества И.А. Гончарова в школе – понять диалектическую сложность, противоречивость процесса смены одной эпохи другой, необходимость и неизбежность развития, которое сопровождается необратимыми и невосполнимыми утратами.

Другой круг проблем, которые будут интересны старшеклассникам, связан с вечными вопросами поиска гармонии разума и сердца; динамики характера и необходимых личности констант, которые не позволяют изменить главному в себе; дела, созидания, поступка и несуетности, покоя.

Оппозиция разума и сердца организует систему образов – персонажей в романах И.А. Гончарова. Дядя – племянник, Андрей Штольц – Илья Обломов. Каждый из героев становится носителем одного начала в его крайнем, максимальном проявлении. Для героев романа «Обыкновенная история» осознанный выбор, не допускающий поиска согласия между разумом и сердцем, оборачивается человеческой несостоятельностью, поражением во всех важнейших жизненных испытаниях, необратимыми утратами. Слишком поздно приходит прозрение к дяде; трагически потерял себя, утратив все лучшее, на что способно было его сердце, племянник.

Для героев романа «Обломов» проблема выбора между разумом и сердцем не стоит столь остро. Каждый остается верен своей природе, не изменяет

главному в своем характере. Но сам художник, несомненно, отдает предпочтение Обломову. Его душа, которая «так открыто и ясно светилась в глазах, в улыбке, в каждом движении головы, руки» (с. 7), доброе сердце благородного, нежного человека убеждают читателя в глубине авторской любви к этому герою и приводят к размышлениям о причинах гибели, к вопросу о том, какие опоры нужны человеку, наделенному сердцем, чтобы найти себя в жизни, не прячась от нее в замкнутом пространстве сна.

Диалог двух романов, о котором уже было сказано, позволит учащимся увидеть, как полемически по-разному в них решается эта проблема и в то же время парадоксально в унисон. Адуевы полностью изменяют себе, меняют все ценностные ориентиры. Обломов верен себе, никогда не изменяет главному – доброму сердцу, человечности. Но финалы произведений трагичны – не найдено мудрого единства, а потому жизнь оказывается беспощадным экзаменатором для всех героев.

Петр Адуев и Андрей Штольц, люди дела, рожденные новой эпохой, создают для себя своеобразный культ дела, созидания, поступка. На вопрос Обломова о том, «когда же жить» и «для чего же мучиться весь век?» (с. 154) Штольц отвечает определенно: «Для самого труда, больше ни для чего. Труд – образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере моей» (с. 154). Петр Иванович Адуев, диктуя письмо племяннику, определяет место труда в своей жизни: «Дядя любит заниматься делом, что советует и мне, а я тебе: мы принадлежим обществу, говорит он, которое нуждается в нас; занимаясь, он не забывает и себя: дело доставляет деньги, а деньги комфорт, который он очень любит» (с. 48).

Но и в этом вопросе оппозиция героев «Обыкновенной истории» не тождественна оппозиции Штольца и Обломова. Александр Адуев мечтает о благородной деятельности и творчестве. Для Обломова жизнь «разделилась на две половины: одна состояла из труда и скуки – это у него были синонимы; другая – из покоя и мирного веселья» (с. 49). И Обломов, и Адуев бунтуют, не желая становиться винтиками «фабрики бумаг» (с. 56). Адуев спрашивает: «Что же жизнь?» (с. 56) и Обломов в страхе и скуке великой вопрошает: «Когда же жить? Когда жить?» (с. 154). Благополучная карьера Судьбинского, ставшего начальником отделения, получает точную и беспощадную оценку Обломова: «Увяз, любезный друг, по уши увяз... И слеп, и глух, и нем для всего остального в мире. А выйдет в люди, будет со временем ворочать делами и чинов нахватает... У нас это называется тоже карьерой! А как мало тут человека-то нужно; ума его; воли, чувства – зачем это? Роскошь...! И проживет свой век, и не пошевелится в нем многое, многое» (с. 23).

Адуев и выбирает дело как путь достижения материального комфорта. Выбор Обломова иной. Он выбирает между суетностью, раздробленностью жизни и покоем, неспешным течением того, что он и считает истинной жизнью. Противостояние Штольца и Обломова оказывается многомернее,

сложнее и драматичнее, чем противостояние дяди и племянника. Материальное, противопоставленное духовному в первом романе И.А. Гончарова, сменяется оппозицией жизни как абсолютного движения (движение ради движения, дело ради дела) и жизни как абсолютного покоя. Оба героя утрачивают само качество жизни, каждый создает, по Гончарову, свою иллюзию бытия. Особый драматизм романа в том, что ни один из героев с этой иллюзией не расстается.

Заслуживает пристального внимания и проблема духовного взросления как испытания дружбой, любовью, поиском своего места в жизни в романе «Обыкновенная история» и проблема нравственной болезни под названием «обломовщина» (не только и не столько понятие социальное, сколько духовное – стремление к душевному комфорту как форме ухода от жизни в самых разных ее проявлениях).

Вопрос о том, что есть взросление, несомненно, вызывает глубокий интерес у старшекласников. Опыт осмысления «Капитанской дочки» и «Евгения Онегина» А.С. Пушкина очень важен. Он становится тем фундаментом, на котором выстраивается осмысление романа «Обыкновенная история». Воспитание и становление личности, которые нельзя представить без достойного преодоления жизненных испытаний, всегда связаны с поиском своего места среди людей, попыткой установить диалог, наконец, найти дело, которое давало бы ощущение самодостаточности, максимальной самореализации.

Сопоставляя решение данной проблемы у Пушкина и в романе Гончарова, ребята убеждаются в том, что нравственные, воспитательные уроки во многом совпадают. Истинное взросление предполагает прежде всего преодоление эгоистического начала в себе, рождение рефлексии и способности критически взглянуть на себя и не перекладывать на плечи других вину за свои поражения. Александр Адуев страстно торопится рассказать о чувствах как можно высокопарнее: «Разве дружба и любовь – эти священные и высокие чувства, упавшие как будто ненарочно с неба в земную грязь...» (с. 41). Но при всей искренности героя громкое слово в нелепом контексте свидетельствует лишь о духовной незрелости. Сказанное не является пережитым, прожитым. Главный герой будет принимать за любовь мечту об этом чувстве и не сумеет разглядеть и оценить истинного друга рядом с собою – тетушку. Вопрос о том, почему у Александра Адуева все осталось на словах и на бумаге, потребует проанализировать экспозицию романа (воспитание, не давшее трезвого взгляда на жизнь и не сформировавшее характер на основе прочных нравственных убеждений; в итоге любые жизненные испытания оказываются непреодолимыми); и мотивы, которые побуждают юношу стремиться в Петербург). Размышляя над эпизодами встреч Александра Адуева с Наденькой и Юлией, необходимо увидеть, как эгоистически любит себя, слышит только себя герой романа и как всегда перекладывает вину за несостоявшееся чувство на другого человека.

Терпит поражение герой «Обыкновенной истории» и в испытании делом. Адуев-младший, очень точно назвавший «фабрикой бумаг», которая исключает всякую жизнь, дело, предложенное дядей, очень легко и быстро позволяет себе стать пружиной машины. Неумение верно оценить свои способности (претензия на талантливость), найти настоящее дело, непонимание правоты дяди, утверждающего, что «искусство само по себе, ремесло само по себе, а творчество может быть и в том и в другом, так же точно, как и не быть» (с. 53), приводят героя к тому, что и в этом вопросе он, когда-то утверждавший, что его влечет «неодолимое стремление, жажда благородной деятельности» (с. 39), «желание уяснить и осуществить», изменил себе. Слова и в этом случае остались словами. Вместо жажды благородной деятельности – интересы карьеры, фортуны, материального благополучия.

Главные герои романа «Обломов» также интересны старшекласникам в испытаниях дружбой и любовью. Илья Обломов и Андрей Штольц тоже терпят поражение, но причины несостоятельности этих героев иные. Эти причины глубже, они не столь очевидны. Прежде всего, потому что сложнее сами герои.

Несомненно, в душе Обломова рождается глубокое, искреннее, настоящее чувство. Он нежен и хрупко чист. Его сердце доверчиво открывается навстречу другому человеку. Любовь на время прерывает сон, возвращает к жизни. Исчезли пыль и паутина, когда-то зашторенное окно теперь распахнуто в сад – пространство жизни разомкнулось. Обломов, утверждавший, что он «поэт в жизни, потому что жизнь есть поэзия» (с. 150), действительно становится поэтом в пору своей любви и страстно хочет жить.

Глубина чувства Обломова подтверждается и рефлексией, и огромным желанием понять, почувствовать любимую девушку, природу ее чувства. Удивителен дар Обломова облагораживать и вызывать симпатию и любовь к себе. Все, кто соприкасаются с ним, не могут не полюбить его. Это дар доброты, сердечности, великодушия.

Неизбежен вопрос о том, почему герой возвращается в свою Обломовку, в трагический мир сна, отторгающий его от жизни? Очевидная причина – глубина болезни, которая называется обломовщина. Есть и другая, тоже значительная: живущий сердцем человек, тонкая и хрупкая душа, не мог не почувствовать, что стал предметом эксперимента. Любовь-игра, рассудочно выстроенная, приносит боль и неумолимо уничтожает чувство Обломова. Герой оказался духовно значительнее, но в то же время беззащитнее.

Обречены на поражение Андрей Штольц и Ольга Ильинская, решившие, что разум может стать основой чувства и самой жизни. «Как мыслитель и как художник, он ткал ей разумное существование, и никогда еще в жизни не бывал он поглощен так глубоко, ни в пору ученья, ни в те тяжелые дни, когда боролся с жизнью, выпутывался из ее изворотов и крепчал, закаливая себя в опытах лиричест-

венности, как теперь, нянчась с этой неумолкающей, вулканической работой духа своей подруги!» (с. 380). Семейная идиллия. Но многократно звучащее: «Как я счастлив!» (с. 380) и «Как я счастлива!» (с. 381) создает ощущение самовнушения, аналог некоего самогипноза.

Интересно в романе «Обломов» решается проблема испытания дружбой. Гончаров убеждает своего читателя в том, что Илья Обломов и Андрей Штольц – истинные друзья. Отношения двух героев возникают вследствие мудрого закона притяжения двух разноименных полюсов, двух абсолютно разных характеров. «Это, кажется, уже решенный вопрос, что противоположные крайности, если не служат поводом к симпатии, как думали прежде, то никак не препятствуют ей» (с. 139).

Парадоксально, но это только на первый взгляд сильный, волевой Андрей Штольц оказывается в дружбе ведущим. Его деятельная натура нуждается в жизни сердца, души, хотя и герой пытается рассудочно оградить себя от чувств. Дружба как состояние душевной близости возникает именно благодаря Обломову: «Кто только случайно и умышленно заглядывал в эту светлую, детскую душу – будь он мрачен, зол, – он уже не мог отказать ему во взаимности или, если обстоятельства мешали сближению, то хоть в доброй и прочной памяти. Андрей часто, отрываясь от дел или из светской толпы, с вечера, с бала ехал посидеть на широком диване Обломова и в ленивой беседе отвести и успокоить встревоженную или усталую душу, и всегда испытывал то успокоительное чувство, какое испытывает человек, приходя из величественных зал под собственный скромный кров или возвратясь от красот южной природы в березовую рощу, где гулял еще ребенком» (с. 140). Герои нужны друг другу. Не только Штольц нужен Обломову, чтобы спастись от всевозможных материальных бед, но и Обломов Штольцу дарует ощущение семьи, родного крова, душевного приюта, так как «в основании натуры Обломова лежало чистое, светлое и доброе начало, исполненное глубокой симпатии ко всему, что хорошо и что только отверзалось и откликалось на зов простого, нехитрого, вечно доверчивого сердца» (с. 140).

Стремление Андрея Штольца помочь другу (поднять с дивана, прервать сон, разомкнуть пространство жизни, отправить путешествовать, разбудить его сердце любовью, наконец, защита от всевозможных хищников) убеждают в искренности дружеских чувств героя. Но помощь не спасает, Илья Обломов не смог вырваться из замкнутого мира Обломовки. И определенная доля ответственности за это возлагается Гончаровым на Андрея Штольца. Друг Ильи Обломова, любя его живую, хрупкую душу, стремясь к этой душе, не понимает, что нельзя ставить рассудочные эксперименты, нельзя эту душу ломать. Андрей Штольц не может понять, что решительные атаки, время от времени предпринимаемые, не могут спасти, его друг нуждался в кропотливом, неспешном душевном соучастии. Мало поднять с дивана – необходимо было бережно помочь удержаться в жизни. Андрей

Штольц оказался не в состоянии осилить ношу душевного труда. Его жизненный принцип «Мудрено и трудно жить просто!» (с. 137) перенесен на дружбу. В результате он упростил и своего друга, и задачу его спасения.

Таким образом, нравственная болезнь под названием «обломовщина» будет осмыслена как явление сложное, не столь ясное и очевидное, как это может показаться при первом и поверхностном чтении романа. Черты этой болезни мы найдем не только у Обломова и Захара, но и у Штольца, и у Ольги Ильинской. Стремление к полному душевному покою, абсолютному душевному комфорту принимает разные формы, но сути не меняет. Жизненный принцип Андрея Штольца на поверку оказывается глубоко обломовским. Семейная идиллия Штольцев очень серьезно напоминает Обломовку («Странен человек! Чем счастье ее было полнее, тем она становилась задумчивее и даже ... боязливей. Она стала строго замечать за собой и уловила, что ее смущала эта тишина жизни, ее остановка на минутах счастья. Она насильственно стряхивала с души эту задумчивость и ускоряла жизненные шаги, лихорадочно искала шума, движения, забот, просилась с мужем в город, пробовала заглянуть в свет, в люди, но ненадолго» (с. 351)).

Роман Гончарова заставляет задуматься, побуждает к рефлексии. Обломовское начало, которое потенциально есть в природе любого человека, не должно перерасти в болезнь, в обломовщину. Понять, что она многолика и ее надо суметь в себе разглядеть, помогает роман.

Плодотворным будет в филологическом классе и осмысление особенностей художественного мышления писателя, тяготение к воспроизведению жизни во всей ее полноте, подробностях, в широких временных рамках; пластичность, завершенность образов, стремление к объективному опосредованному выражению авторской позиции; прозрачная кристально выверенная композиция каждого романа, обязательные ретроспекции («Сон Обломова», экспозиционная первая глава романа «Обыкновенная история»), воссоздающие типичные обстоятельства, формировавшие героев. Единство, целостность художественного мышления И.А. Гончарова не исключает своеобразия, неповторимости каждого романа.

Изучая роман «Обыкновенная история» учащиеся постигают его подчеркнутую диалогичность. Диалог-спор ведут между собой герои романа (племянник с дядей и тетужкой). Основные сюжетные узлы романа – это очередные этапы спора. Роман сюжетно завершен тогда, когда вопросы спора исчерпаны, когда антагонисты стали единомышленниками: «И карьера и фортуна! – говорил он почти про себя, любуясь им. – И какая фортуна! И вдруг! все! все!... Александр! – гордо, торжественно прибавил он, – ты моя кровь, ты – Адуев! Так и быть, обними меня!» (с. 260).

Голос тетужки в финале романа («Но теперь вы умны и благородны... по-другому, не помоему...» (с.259)) не звучит как голос оппонента и не может быть толчком к новому витку спора. Ду-

ховное и нравственное развитие племянника завершено. Подчеркнуто диалогичен внутренний монолог главного героя. «Нехорошо говорю! – думал он, – любовь и дружба не вечны? Не смеется ли надо мною дядюшка? Неужели здесь такой порядок? Что же Софье и нравилось во мне особенно как не дар слова? А любовь ее неужели не вечна? И неужели здесь в самом деле не ужинают?» (с. 42). Внутренний диалог наивен, порой комичен (вопросы о любви и ужине соседствуют), но этот диалог с самим собой будет свидетельствовать о том, что душа и сердце героя живы, что он пытается понять себя и мир. Логика развития характера – исчезновение диалога с самим собою. Александр Адуев в финале романа – это герой, утративший способность и потребность думать про себя, спорить. Внутренний монолог на последних страницах романа исчез. Это самый печальный, но закономерный итог в развитии характера.

В «Обыкновенной истории» вступает в диалог с читателем и повествователь, не скрывающий своих симпатий, мягкотон иронии. Эта ирония звучит и тогда, когда повествователь будет говорить о собаке («Барбос только ничего не делал, но и тот по своему принимал участие в общем движении. Когда мимо него проходил лакей, кучер или шмыгала девка, он махал хвостом и тщательно обнюхивал проходящего, а сам глазами, кажется, спрашивал: "Скажет мне, наконец, что у нас сегодня за суматоха?"» (с. 9)), и когда пояснит размеры талии Аграфены Ивановны («– Матушка, Аграфена Ивановна! начал он умоляющим голосом, обняв ее за талию, сказал бы я, если бы у ней был хоть малейший намек на талию»), и когда даст очень важный, серьезный комментарий, многое объясняющий в характере главного героя: «Как назвать Александра бесчувственным за то, что он решился на разлуку? Ему было двадцать лет. Жизнь от пелен ему улыбалась; мать лелеяла и баловала его, как балуют единственное чадо; нянька все пела ему над колыбелью, что он будет ходить в золоте и не знать горя; профессоры твердили, что он пойдет далеко, а по возвращении его домой ему улыбалась дочь соседки. И старый кот Васька был к нему, кажется, ласковее, нежели к кому-нибудь в доме» (с. 15). Повествователь в «Обыкновенной истории» оказывается мудрым собеседником, который не берет на себя роль судьи. Он любит и своих героев, и своего читателя. Его задача, его позиция, по сути своей глубоко гуманистичная, приводят учащихся к мысли о том, что есть принципиальная близость автора в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и повествователя в романе Гончарова.

Диалогичная природа романа «Обыкновенная история» заявлена и в полемически звучащем названии. Ребята спорят о знаках препинания в названии. И хотя у писателя поставлена «точка», им всегда слышится вопрос, восклицание, многоточие. Спор о смысле названия всегда бывает острым и плодотворным.

Интересен анализ композиции романа. Принцип зеркального отражения опять возвращает нас к роману А.С. Пушкина и приводит к пониманию

истинной трагичности того, что случилось с главным героем.

Переключку романов «Евгений Онегин» и «Обыкновенная история» мы обнаруживаем на самых разных уровнях: общая проблематика, связанная с темой взросления; построение; организация повествования (близость автора и повествователя); несомненная близость главного героя «Обыкновенной истории» и Владимира Ленского. Судьба героя И.А. Гончарова воспринимается как логическое продолжение, завершение того, что было намечено в образе Владимира Ленского. Думается, что надо предостеречь ребят от простого отождествления героев. Они рождены разными эпохами. Было бы внеисторично этого не учитывать. Но несомненная близость героев позволяет говорить о типе личности, который рождается в разные эпохи и в силу общих причин оказывается не в состоянии противостоять жизненным испытаниям.

Изучение «Обыкновенной истории» приводит к необходимости решать полемически острые вопросы:

Дядя и племянник: герои-двойники или герои-антагонисты? Можно ли считать историю превращений главных героев «обыкновенной»? Возможно ли обрести гармонию между сердцем и разумом? На кого возлагает автор ответственность за духовную несостоятельность и жизненное поражение героев? Неизбежна ли утрата романтических взглядов на жизнь в процессе взросления?

Двухчасовой урок по роману можно построить на синтезе элементов диспута и беседы по опережающим индивидуальным заданиям. В качестве опережающих индивидуальных заданий можно предложить следующие вопросы по тексту:

1. Какова роль первой главы в композиции романа? Что мы узнаем из этой главы о главном герое?

2. Отберите по тексту романа портретные характеристики Александра Адуева. Проследите изменения во внешности. О чем они свидетельствуют? Какова функция портрета в романе?

3. Проанализируйте речь Александра Адуева в 1 и 2 главах романа. Каково соотношение внешнего и внутреннего слова? Как строится речь героя? Как отражается в ней духовный мир героя? Какова степень его духовной зрелости?

4. Сопоставьте речь главного героя в первых главах романа и в последней главе. Что изменилось? Каково соотношение внешнего и внутреннего слова? О чем свидетельствуют эти изменения?

5. В чем особенности авторского повествования в романе «Обыкновенная история»? Какие интонации преобладают в повествовании? Как относится повествователь к своим героям? Какие устанавливает отношения с читателем?

6. Сопоставьте пейзаж деревни Грачи и картину Петербурга. Чьими глазами увидены эти картины? В чем голос автора и голос героя звучат в унисон? Есть ли какие-то различия во взглядах?

7. Проанализируйте споры дяди и племянника. О чем спорят герои? Чья позиция, на ваш

взгляд, убедительнее? Чья позиция вам ближе? Какова динамика споров?

8. Почему рухнули представления Александра Адуева о дружбе? Какие это были представления? Как они испытываются жизнью? Выдержал ли испытание дружбой герой?

9. Воспроизведите историю дружбы Александра Адуева и Лизаветы Александровны. Какова роль тетушки в жизни Александра? Почему ей не удалось помочь племяннику?

10. Почему одним из важнейших испытаний в жизни Александра Адуева стало испытание любовью? Воспроизведите историю его разочарования в этом чувстве. Выдержал ли герой испытание любовью? Обоснуйте свой вывод.

11. Как представлял себе Александр Адуев свою будущность, в чем видел смысл жизни, свое предназначение? Прокомментируйте отношение Александра Адуева к службе. Как оно меняется? Почему не оправдались надежды героя?

12. Сравните героя романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» Владимира Ленского и Александра Адуева. Что сближает двух героев и в чем различие?

13. Каковы главные жизненные принципы дяди? Меняются ли они в романе?

14. Можно ли назвать дядю двойником Александра Адуева? Можно ли антагонистом?

15. Прокомментируйте финал романа. Какими стали главные герои? Можно ли считать историю их превращений «обыкновенной»?

Иным представляется путь изучения романа «Обломов». Неспешность, монологическая развернутость первой части, пластическая полнота картин одного дня, который читатель по воле автора «проживает» вместе с героем (человеком «лет тридцати двух-трех от роду» – возраст Христа (с. 7)), позволяет увидеть парадоксальность героя и мира в котором он живет. Замкнутое пространство комнаты и разомкнутое пространство духовного мира Обломова; грязь, запустение, дошедшие до гипертрофированных размеров, и душевная чистота человека; человек-пейзаж, который одновременно исполнен жизни и в то же время статичен, неподвижен; бесконечно тянущийся день, который, казалось бы, начался так рано и который никак не начнется; события одного дня, который, благодаря сну Обломова, становится практически равным жизни; время в первой главе остановилось и в то же время стремительно: как песок сквозь пальцы, уходит время жизни; герой находит в себе силы решительно откаться от иллюзии жизни, которую в разных вариантах предлагают Волков, Судьбинский и Пенкин, и в то же время создает свою иллюзию и не находит силы оградить себя от Тарантьевых.

Необходимо вчитаться в ткань повествования, чтобы почувствовать авторскую симпатию и мягкую, грустную иронию.

Анализируя первую главу, важно помочь ребятам увидеть героя, который тяжело, трагически болен «обломовщиной», но который этой болезнью не

исчерпывается. Героя, достойного глубокой симпатии.

Самой плодотворной, на наш взгляд, будет работа по опережающим индивидуальным заданиям.

Второй и третий урок по роману «Обломов» будут посвящены проблеме испытания героев дружбой и любовью (проблемная беседа, построенная на анализе текста, организованном опережающими коллективными и индивидуальными заданиями).

Учащимся могут быть предложены следующие задания:

1. Воссоздайте портрет героя по 1-ой главе 1 части романа. Что подчеркнуто в характере героя? Каково отношение автора к Обломову?

2. Воссоздайте главные особенности интерьера Обломова. Как интерьер характеризует героя?

3. Проанализируйте хронотоп 1 части. Какова модель мира, в которой живет главный герой романа?

4. С какой целью Гончаров столь подробно описывает в 1-ой части романа визитеров Обломова? В чем мастерство Гончарова в обрисовке их характеров?

5. Какую композиционную роль выполняет глава «Сон Обломова»? Что дает эта глава для понимания характера Обломова и сути обломовщины? По каким законам живет Обломовка? В чем ключевая для всего романа роль главы?

6. Какие разновидности Обломовки есть в романе? Какую функцию они выполняют?

7. По 1-ой части романа воспроизведите образ жизни Ильи Ильича Обломова. Как автор относится к своему герою? Как объясняет причины такого образа жизни Обломов? Автор?

8. Почему Захара можно назвать обломовцем? С какой целью автор сближает Обломова и его слугу?

9. Воспроизведите историю становления Штольца. Что определило его характер, образ жизни?

10. Каков образ жизни, принципы Андрея Штольца? Можно ли найти в этом характере признаки болезни под названием «обломовщина»?

11. Можно ли назвать Штольца истинным другом? Выдерживают ли герои романа испытание дружбой?

12. Воспроизведите, как возникает у Обломова чувство любви к Ольге Ильинской. Как изменяется герой? Можно ли назвать это чувство истинным? Почему так печально заканчивается история этой любви?

13. Как строит свои отношения с Обломовым Ольга Ильинская? Понимает ли она Обломова и саму себя?

14. Сопоставьте взаимоотношения Обломова и Штольца с Ольгой Ильинской. Чье чувство, по вашему, истинно?

15. Каким предстает Обломов во взаимоотношениях с вдовой Пшеницкой?

16. Почему к Ольге Ильинской приходит в счастливом браке тоска?

17. Прокомментируйте финал романа.

Завершением работы над романом может стать круглый стол на тему: «Что такое обломовщина?». Этот урок позволит подвести итоги всей работы, увидеть многогранность явления, которое несет в себе и социальное, и национальное, и общечеловеческое.

Завершает изучение творчества И.А. Гончарова в 10-ом классе творческая письменная работа –

сочинения, рефераты. Тематика этих работ предполагает не воспроизведение того, что прозвучало на уроке, а углубление анализа художественной ткани, анализ поэтики: «Несостоявшийся диалог на страницах романа "Обыкновенная история"»; «Утрата внутреннего слова как путь измены самому себе»; «Можно ли назвать поэтами Александра Адуева и Владимира Ленского?»; «Илья Ильич Обломов-человек-пейзаж»; «Пути создания образа времени в романе «Обломов» и др.

В.В. Химич

СПЕЦИФИКА КОНФЛИКТА И ЖАНР ПЬЕСЫ А. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»

Судьба чеховского «Вишневого сада» удивительна: при всей простоте и очевидности содержания больше столетия, начиная с первой постановки во МХАТе ещё при жизни писателя и по сей день, идут споры о пьесе, обладающей особым способом смыслопорождения. В этом поиске подлинного авторского намерения вопрос о жанровом конструкте является едва ли не корневым. Известно, насколько бурным, даже яростным было чеховское несогласие с интерпретацией мхатовцами жанра пьесы как драмы. Помнится, он писал Книппер: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы» [4, с. 370]. Пьеса, названная автором комедией, странным образом виделась драмой и трагедией. Именно так восприняли её и зрители и актёры. Сам Станиславский уверял: «Это не комедия, не фарс, как вы писали – это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни вы ни открывали в последнем акте... Я плакал, как женщина, хотел, но не мог сдержаться. Слышу, как вы говорите: «позвольте, да ведь это же фарс...» Нет, для простого человека это трагедия» [6, с. 265]. О.Л. Книппер передавала Чехову: «Конст. Серг., можно сказать, обезумел от пьесы. Первый акт, говорит, читал, как комедию, второй сильно захватил, в 3-м я потел, а в 4-м ревел сплошь» [4, с. 263]. Вл.И. Немирович-Данченко даже счёл возможным сказать, что «драматическое – важная составляющая его таланта». Парадокс заключался в том, что мыслимая автором как комедия пьеса воздействовала на реципиентов по законам другого жанра. Зрители плакали, а автор недоумевал: «Что вы все плачете...». Более того, оказывалось, что пьеса не вмещалась без остатка ни в рамки комедии, ни в рамки драмы; было в ней что-то неуловимое, но существенно значимое, новое, что выпадало из канона привычных классических жанров. Ощущая его наличие и затрудняясь дать точное определение этому значимому, критики и зрители прибегали к опосредованным, весьма приближенным, подчас описательным характеристикам жанра. В.М. Дорошевич пояснял: «Это комедия по названию, драма по содержанию. Это – поэма». Пьесу называли симфонией, писали о мистицизме и абстрактности её. В.Э. Мейерхольд определял её как «мистическую драму». В «линии интуиции и чувства» видел Станиславский стержень той особицы художественного мира Чехова, перед которой оказались беспомощны прежние приёмы интерпретации и перед которой спасовала «обычная театральность». Похоже, что и сам Чехов с удивлением обнаруживал, как из его намерения написать «ко-

медию смешнее чёрта» местами получается что-то совсем другое.

Приходится делать вывод, что жанровое мышление автора имело какую-то неизвестную доселе систему координат, незнакомство с которой оказывалось роковым. Именно отсюда шли недовольство и раздражительность Чехова в связи с неточной игрой актёров, и с режиссерскими непопаданиями («Как это ужасно! Акт, который должен продолжаться 12 минут максимум, у вас идёт сорок минут»). Расстраивала его и невосприимчивость постановщиков к по-особому важному для него стилизованным оттенкам: «Скажи Немировичу, – наказывал он Ольге Леонардовне, – что звук во II и IV актах «Вишн.с.» должен быть короче, гораздо короче и чувствоваться совсем издалека. Что за мелочность, не могут никак поладить с пустяком, со звуком, хотя о нём говорится в пьесе так ясно». Отсюда и окончательный категорический вывод: «Одно могу сказать: «Сгубил мне пьесу Станиславский» [4, с. 357]. Порой, правда, сам автор хвалил некоторых актёров, но, в целом, у него не исчезало ощущение провала. Что-то мешало театру попасть в сокровенную суть нового жанра. При успехе шумном и серьёзном, у режиссеров, актёров и газетчиков не исчезало некое смущение, не позволяющее безоговорочно говорить о победе. О.Л. Книппер передавала в Ялту: «Кугель говорил вчера, что чудесная пьеса, чудесно все играют, но *не то, что надо*» (курсив наш – В.Х.). Принесший «новое зрение» Чехов не давался привычным законам. «Чеховское *как* ещё не начинало жить полной жизнью в наших театрах», – позже скажет Станиславский, понимающий, что этот драматург открывает новые вехи в искусстве.

Где же искать причины такого жанрового коллапса? Бесспорно, что подобные жанровые подвижки имели в качестве побудительной причины как объективные так и субъективные факторы. Прежде всего, рубежность рассматриваемого периода проступила в кризисных процессах как в художественном сознании переходного времени в целом, так и, собственно, в предпочтительных принципах художественного миромоделирования, внеся существенные изменения в жанровую систематику. Приобретающая всё более широкую привлекательность идея жанрового синтеза в искусстве захватила и драматургию. В процессе творческого взаимодействия литература, театр, музыка совокупными усилиями открывали всё новые познавательные возможности. Разумеется, Чехов не остался вне этих влияний. Он был тем писателем XX века, который во многом интуитивно, итожа опыт собственной жизни и усваивая уроки своего времени, склонялся к идее многовариантности бытия, улавливал носившееся в обществе ощущение утраченной устойчивости жизни,

осознавал крушение детерминистских представлений и спасительного просветительства. Он уловил, может быть, раньше, чем понял определённо, наступление новых времен не только по факту надвигающейся революции. Он почувствовал с уверенностью новое состояние реальности и **феномен существования** человека сделал предметом своего исследования. Именно с этим чрезвычайной важности и новизны фактом и была по-настоящему связана оригинальность Чехова, та «оригинальность», которая, по его собственным словам, «сидит не в стиле, а в способе мышления».

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

Именно на этой, концептуально значимой основе формировался и принципиально новый тип конфликта, к которому неизменно было привлечено внимание писателя и драматурга. Этот конфликт определялся не в горизонтальной плоскости, он располагался не между человеком и человеком или другой конкретно обозначенной социальной силой. Противостояние находилось в вертикальном срезе и в общем плане виделось как несовпадение и взаимоотталкивание подлинной жизни и разного рода её отрицаний и замещений. Именно в этом основополагающем ракурсе и ощущалась схожесть самых разных чеховских произведений. Более того, восприятие этой однотипности писатель и стремился сформировать. Как ни странным это покажется, но зрителю, оказалось, труднее всего воспринять этот непривычный срез. Потому и укрепилось суждение, что творчество Чехова «ни о чём», ибо для писателя становилось важным то, что предметно и зримо нельзя было сыграть. Это можно было лишь почувствовать, для чего следовало иначе, по-новому построить зрительское восприятие. Перемена была так радикальна, что ни критика, ни обычный зритель, ни даже режиссёры не успевали за ней. Ничего подобного до сих пор не было. В поисках жанрового определения лишь отдельные критики вдруг выходили на обозначение подлинной новизны чеховских пьес. Так, один из рецензентов писал: «Дядя Ваня» это, разумеется, не комедия, это тем более не драма, несомненно это и не водевиль, – это именно «настроение в четырёх актах».

Отмечая безгеройность произведения, ослабленность интриги, зрители поражённо наталкивались на «какое-то беспроволочное соединение» персонажей (Ю. Айхенвальд) и на многие авторские отступления от ожидаемых типов во имя «общего настроения». Наиболее прозорливые умели именно с ним связать эпицентр чеховского образа мира: «На первом плане **общая мелодия существования**, если можно так выразиться, тот своеобразный «лейтмотив», который звучит, доминируя во всей их (людей – В.Х.) жизни, и является, по мысли автора, **торжествующим мотивом в современном существовании вообще**» (подчёркнуто нами – В.Х.) [5, с. 3]. Феномен существования открывался в пьесах

Чехова в какой-то особенной духовной материи: новый ракурс аналитического рассмотрения действительности становился источником своеобразной неклассической структуры миромоделирования. Формировался новый тип конфликта.

Перестроить привычное восприятие было не просто. Русская драматургия знала поэтику открытых оппозиций: её героями были Чацкий с его обличительными монологами против фамусовской Москвы, Катерина, бросившая вызов «тёмному царству», Лариса Огудалова, не захотевшая жить в мире, где она была только вещью, «живой труп» Федя Протасов разрывающий со своей средой. По инерции в особой идейной атмосфере времени в таком ключе был воспринят «Вишнёвый сад». Его конфликт виделся в столкновении прошлого и будущего, отживших своё помещиков и представителей нового поколения. Сомнительно, однако, чтобы Чехов связал мысль о будущем с образом Пети Трофимова – вечного студента, «облезлого барина», который не может управиться с собственными калошами. Чистой риторикой смотрятся его призывные монологи. Менее всего подходит для этого Аня, роль которой виделась Чехову малозначительной: «Аня прежде всего ребёнок, весёлый до конца, не знающий жизни и ни разу не плачущий, кроме второго акта, где у неё только слёзы на глазах», её играть может кто угодно, «лишь бы была молода» [4, с. 265]. Кажется, что более приемлемым выглядит противостояние Лопухина беспечным и бездеятельным владельцам вишневого сада. Его победное: «Я купил!» выглядит как финал тяжбы. Но именно такой интерпретации, кажется, опасался сам автор, неоднократно предостерегающий от огрубления роли, говоря, что «это не купец в пошлом смысле этого слова». Его пояснения к образу Лопухина имеют принципиальное значение и для понимания конфликта: «Ведь роль Лопухина центральная. Если она не удастся, то, значит, и пьеса вся провалится. Лопухина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек» [4, с. 378]. Знаковым оказывается текстовый перебой торжествующе победительной интонации, на который Чехов внезапно наталкивает читателя. Только, что приглашающий всех посмотреть, как «Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду», герой («со слезами» – следует ремарка) выдыхает не идущие в согласие с этим криком слова: «О, скорее бы всё это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» [8, с. 241]. А критика упорно продолжала повторять: «Вся соль в Лопухине и студенте Трофимове. Вы ставите вопрос, что называется, ребром, прямо, решительно и категорически предлагаете ультиматум в лице этого Лопухина, поднявшегося и осознавшего себя и все окружающие условия жизни, прозревшего и понявшего свою роль во всей этой обстановке. Вопрос этот – тот самый, который ясно осознавал Александр II, когда он в своей речи в Москве накануне освобождения крестьян сказал между прочим: «Лучше освобождение сверху, чем революция снизу». Вы задаёте именно этот вопрос: «Сверху или снизу?» и решаете его в смысле «снизу» ...Лопухин

и студент – это друзья, они идут рука об руку «к той яркой звезде, которая горит там...вдали» [8, с. 502]. Подобные истолкования пьесы доводили её автора до отчаяния, ибо он писал совсем не о том. В «Вишнёвом саде» никто никому не враг, Прежде чем пойти на крайний шаг, Лопахин без сентиментальности пытался найти выход. Он призывал господ задуматься, предпринять какие-то реальные шаги к спасению имения, предлагал свой вариант. Чтобы подчеркнуть это, Чехов даёт зрителю понять нежные чувства Лопахина к Раневской и приводит эпизод фактического признания того в любви к ней. Не хам и не кулак произносит эти слова: «Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде... Вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл всё и люблю вас, как родную...больше, чем родную» [8, с. 204]. Бесконфликтность в привычном смысле слова подчёркивается идущей вне восприятия этих слов жестовой реакцией Раневской: «...Смейтесь надо мной, я глупая ... Шкафик мой родной... (Целует шкаф.) Столик мой». В постановке «Современника» Гармаш трогательно и психологически глубоко ведёт роль Лопахина, так что понимаешь степень пребывания людей в состоянии хронического одиночества.

Стремясь развернуть во всей непосредственности картину существования людей в переходную рубежную эпоху, Чехов даёт в пьесе образ жизни, сбившейся с рельсов. Характерной чертой воссозданного драматургом повседневья становится несовпадение человека со временем и с самим собой. В основе действия лежит конфликт, по сути, философский. В центральной оппозиции: потребности души в гармоничном устройстве жизни и невозможности подобного состояния в реальности, – все равны. Отсюда произрастает драма и комедия сценического действия. Пьеса открывается ремаркой: «Цветут вишнёвые деревья», однако за этим следует противительное «но» («но в саду холодно, утренник»), которое словно встаёт преградой на пути цветения. Автор сразу вводит читателя в мир разбалансированной жизни. Проспал прибытие поезда Лопахин, который специально приехал в усадьбу, чтобы на станции встретить гостей, но и поезд опоздал на два часа. Само Время вступает как важное лицо в действие и вынуждено участвовать в комедии повседневья. Гаев говорит: «Теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно», а Лопахин продолжает неопределённо: «Да, время идёт», но серьёзный настрой тут же сбивается нелепым Гаевским «Кого?». «Время, говорю, идёт», – возвращает тему Лопахин, и снова неуместная реплика Гаева: «А здесь пачулями пахнет» [8, с. 203].

Перед зрителем проходит смешная в своей изюженности и нелепости суэта жизни, пытающейся казаться серьёзной и прежней. Отклонение от нормы хочет остаться нормой. На этом основании, при наличии безусловно драматической исходной коллизии, автор неожиданно для зрителя, выстраивает действие по законам комического жанра, а все действующие лица становятся участниками комедии.

Вполне естественно при этом Чехов обильно подключает к изображению карнавальный тип образов и ситуаций, приводя специфические для него фигуры недотёп, фокусников, горничных, лакеев, вынуждая всё действие течь по руслу облегчённой, балаганной жизни. Такие герои движутся чередой уже в первом действии: это и прислуга Дуняша, мнящая себя деликатной, нежной барышней, и смешно невезучий, нелепый конторщик Епиходов – двадцать два несчастья, и гувернантка Шарлотта с собачкой, которая «орехи кушает», и бегающий в поисках денег помещик Симеонов-Пищик, который «на Святой пол-ведра огурцов скушали», а сейчас заглотил горсть пилюль, запив их квасом, и глуховатый Фирс. По этим правилам играют и Гаев с его нелепыми декламациями и специфическим жаргоном бильярдного завсегдатая, и целующая шкафик Раневская, и даже Лопахин «в белой жилетке и желтых башмаках», попавший «со свиным рылом в калашный ряд», со своим нелепым «до свиданья» и клоунским поддразниванием: «Ме-е-е...». Автором создаётся комическое действие с участием разного рода недотёп и формируется специфический образ бессмысленной толкотни и речевой рассогласованности. Персонажи не слышат друг друга. Создаётся видимость общения. Раневская говорит Фирсу: «Я так рада, что ты ещё жив», – а Фирс отвечает: «Позавчера». Из этой серии нескладниц и пафосное бильярдное говорение Гаева, и неуместное лопахинское: «Охмелия, иди в монастырь» или: «Всякому безобразию есть своё приличье» и, наконец, епиходовское глубокомыслие: «Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю». То и дело мелькают странные речевые внезапности, вроде: «Вы читали Бокля?» или: «Заграницей давно уже всё в полной комплектации». Одним словом, права Шарлотта Ивановна: «Эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить». Все говорят много и некстати, как и всё, что они делают. Так, напевающая лезгинку Раневская, ожидающая Гаева с торгов скажет: «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...» [8, с. 230].

А над всем этим нелепым и недотёпистым нависает неумолимое: «Если ничего не придумаем и ни к чему не придём, то двадцать второго августа и вишнёвый сад, и всё имение будут продавать с аукциона, Решайтесь же! Другого выхода нет...Нет и нет» [8, с. 205]). Надвигающаяся катастрофа, впрочем, не останавливает владельцев усадьбы от соблазна лёгкой жизни, и здесь комическое так нелепо, неуместно прилепляется к безусловно драматическому, что не снижает, не разбавляет, а обостряет его. Вот Раневская уговаривает Лопахина не уходить: «С вами *всё-таки веселее*... Я всё жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом», а сразу за этим следует: Гаев (в глубоком раздумье). Дуплет в угол...Круазе в середину». Следующую реплику Раневской: «Уж очень много мы грешили...», – он заедает леденцом: «Говорят, что я всё своё состояние проел на леденцах... (смеётся)» [8, с. 220]. Немотивированное поведение, неуместный

смех. Особый ритм действия устанавливается вследствие таких внезапных обрывов серьёзного, подлинно драматического в ошарашивающе легковесное, от неожиданности смешное. Так, зритель только поверил словам Раневской, кающейся в своих грехах, пожалел её, замученную связью с негодным любовником, только обрадовался её искреннему порыву вернуться в Россию, как вдруг она, такая жалкая, услышав еврейский оркестр, внезапно переключается: «Его бы к нам звать как-нибудь, устроить вечерок».

Общим заблуждением и зрителей и критики было то, что от пьесы ждали авторского сочувствия героям, сострадания и снятия тяжести производимого впечатления призывом к будущему, где, возможно, снимется и усталость, и потерянности. Чехов же, давая зрительному залу смеяться, внезапно оставил его над бездной. Уже в сцене вечеринки, где сообщается о продаже вишневого сада, внутреннее действие летит к пропасти. Это прекрасно почувствовал О.Э. Мейерхольд, полагающий, что МХАТ «потерял ключ», найденный когда-то к Чехову: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссёр должен уловить её слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого «топотанья» – вот это «топотанье» нужно услышать – незаметно для людей входит ужас. Вишнёвый сад продан. Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пьесу, третий акт производит такое впечатление, как тот звон в ушах больного в вашем рассказе «Тиф». Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бесценно сказать точнее. Вы несравненны в вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придётся учиться у вас». Во МХАТе хотели изобразить скуку, а надо было – беспечность, это подчеркнуло бы трагизм акта» [2, с. 448]. Не только Мейерхольд, но и сами режиссёры-постановщики МХАТа говорили о своём «недопонимании...тонкого письма» автора, о трудноуловимой магии чеховского стиля. «Чехов оттачивал свой реализм до символа, – писал Немирович-Данченко, – а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками...» [3, с. 107]. «Нежная ткань» произведения сплетается повсеместно на основе предложенного автором конфликта, который именно присутствует, как всеобъемлющее свойство современной жизни, не обретая форму открытой борьбы за тот или иной частный интерес действующих лиц. Чехов просто постоянно держит зрителей в зоне значимого для него конфликта, строя на его основе все частности драматургической поэтики. Вот взбудораженная свиданием с родным домом и садом Раневская с присущей ей экзальтированностью восклицает: «Посмотрите, покойная мама идёт по саду... в белом платье. (Смеется от радости). Это она». И чуть позже, разочарованно: «Никого нет, мне показалось, Направо, на повороте к беседке белое деревце склонилось, похоже на женщину...» [8, с. 210]. За этим следует

авторская ремарка: «Входит Трофимов, в поношенном студенческом мундире, в очках». Ждали маму – пришёл «облезлый барин». А монолог Раневской продолжается: «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо». На неслучайность такого замещения указывает то обстоятельство, что движение действия здесь приостановлено: Раневская с трудом узнаёт Петю. Автор дважды подчёркивает затруднённость узнавания, акцентируя его значимость. Сначала Раневской (сквозь слёзы) говорит Варя: «Это Петя Трофимов...», потом он сам: «Петя Трофимов, бывший учитель вашего Гриши...». Сходно во втором действии, которому предпослана такая характерная для Чехова пространственно расширительная ремарка, Лопухин говорит, как, порой ему думается, что господь дал людям громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, люди «сами должны бы по-настоящему быть великанами», на что Любовь Андреевна откликается: «Вам понадобились великаны... Они только в сказке хороши, а так они пугают». И снова следует перебив в действии: даётся авторская ремарка: «В глубине сцены проходит Епиходов, играет на гитаре». И снова, как в предыдущем эпизоде – для невнимательных – это дважды повторено: «Любовь Андреевна (задумчиво): Епиходов идёт». Аня (задумчиво): Епиходов идёт». Люди могли бы быть великанами, а получились Епиходовы. За этим следует, как всегда, нелепая мелодраматическая Гаева: «О природа, дивная ты блещешь ночным сиянием, прекрасная и равнодушная...» [8, с. 224]. Его заставляет замолчать. Все сидят в задумчивости. Автор словно даёт время и зрителю сосредоточиться на том, что многозначительно прошло перед его глазами. Внезапная звуковая ремарка указывает на выплеск невыразимой тоски, которая является естественной реакцией на сценически явленную писателем грустную логику жизни: «Вдруг раздаётся отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Чехову важен был этот не проговариваемый словами, но наводящий на размышления смысл. Он акцентирован взаимноисключающими предположениями героев, а значение «несчастья» так и закрепляется за любым из возможных вариантов. Помещенная в ключевую позицию ремарка, подобно камертону, настраивает на общую волну внутренние переживания героев. Через эту предельно условную деталь что-то сокровенное угадывается автором, то, что заставляет Раневскую вздрогнуть и вызывает у Ани слёзы на глазах. Чехов не убеждает таким образом, не настаивает, он эмоционально заражает зрителя, подключая его к сопереживанию, к пониманию глубинной человеческой драмы. А дальше действие по-прежнему возвращается им в нелепо кривляющуюся абсурдную явь, где приходится привычно существовать людям. Единственный раз появляющийся в пьесе Прохожий предстаёт как ёмкая выразительная метафора искажённости жизни. Он «в белой потасканной фуражке, в пальто и слегка пьян», по-пьяному болтлив. Его ерничающая речь, где смешаны застрявшие в памяти осколки разбитых идеалов («Брат мой, страдающий брат...выдь на Волгу, чей стон...») и манерное по-

прошайничество пресекается сердитым, но не менее балаганным замечанием Лопахина: «Всякому безобразию есть своё приличие!» [8, с. 13, 226]. Так гримасничает жизнь, не знающая великанов. Подобное взаимоотражение планов «нормы» и «антинормы», стало, как можно видеть, основным смыслопорождающим механизмом в чеховских пьесах. Вне восприятия этой его новизны невозможно было уловить ни своеобразия драматургической техники, ни подлинного смысла пьесы, не сводимого ни к одному из композиционных планов, а формирующегося лишь в их пограничье. Вхождение зрителя в эту зону сопровождалось важным для авторского замысла состоянием катарсиса, поэтому так показательны и значимы для характеристики чеховского мастерства однотипные свидетельства Горького, который на спектакле «Дядя Ваня», по его словам, «ревел как баба», и Станиславского, который «обезумел от пьес».

При всей очевидности такого рода жанрового синтеза именно специфический тип конфликта порождает ещё одно мирообразующее свойство, вне которого чеховское произведение теряет всю свою индивидуальность. Это то, что побудило когда-то Горького назвать эту комедию «лирической», а зрителей и критиков говорить о «настроении» и «музыкальности». Сформированное на основе композиционной двуплановости и ассоциативной переклички конкретных деталей и образов-символов содержание «Вишнёвого сада» обнаруживало свою лирическую природу. Мир человеческих переживаний предстал естественным образом как следствие разлада между потребностями души и тем, как сложились жизненные обстоятельства в реальности. Именно на этой основе и возникало «беспроволочное соединение» не только между персонажами пьесы, но и между сценой и зрительным залом. Оно предстало не как завершённое знание о жизни, а как предощущение, догадка о том, что, хотя «никто не знает настоящей правды», всё же в мире есть не случайное, подлинное, нравственно значительное, говорящее о Человеке с большой буквы. Это содержание разворачивалось в лирических монологах-признаниях героев, которые мучительно переживали свою неприкаянность, неумение строить свои отношения с реальностью, тоску по ушедшей куда-то подлинной жизни. По воспоминаниям Станиславского, Чехов буквально испытывал боль, когда ему предлагали сократить своеобразный лирический дуэт Шарлотты и Фирса, их задушевный разговор. Станиславский писал: «Так встречаются два одиноких человека. Им не о чем говорить, но так хочется поговорить, ведь каждый человек должен с кем-нибудь отвести душу...» [6, с. 473]. На соединении произнесённого вслух и не выговоренного до конца и строился чеховский подтекст, поддерживающий непрерывность эмоционального потока.

По-новому организуя драматургическое пространство-время, Чехов прибегает к импрессионистической манере письма, создавая с помощью неё атмосферу общей неуспокоенности, безрезультатных порываний и вынужденного смирения. Автор творит в этой пьесе особую музыкально оформлен-

ную среду, которую, как писал Мейерхольд Чехову, «режиссёр должен уловить слухом прежде всего», ибо она «абстрактна, как симфония Чайковского». Феномен существования, предполагающий погружение в неизмеримые дали душевных пространств» (А. Белый), раскрывался в условном языке образов, не искажая своей собственной потаённой природы. На этом направлении плодотворное взаимодействие искусства Чехова с символизмом было неизбежно. Композиционная двуплановость пьесы обеспечивала не случайную перекличку конкретных деталей и образов-символов, а философское содержание пьесы обнаруживало свою лирическую природу, неистребимую веру в то, что человек достоин лучшей жизни, что тоска по ней, душевное беспокойство в этих условиях естественны. Отсюда поэтизация образа вишнёвого сада, дома, простора. При этом, как писал А. Белый, чеховские символы «вросли в жизнь без остатка, воплотились в реальном» [1, с. 129]. Вместе с тем, следует помнить, что лирическое в пьесе далеко не всегда окрашено светлыми тонами. Специфическую окраску жанру придает то авторское настроение, корень которого гнездится в особой иронии, свойственной мироощущению Чехова. Витторио Страда так характеризовал её: «Это лирическая ирония, благодаря чему герои воспринимаются одновременно и в шутку и всерьёз, они просты и в то же время противоречивы в своих поступках и взаимоотношениях, в точке пересечения трагедии и комедии, фарса и элегии». ...Лирически ироничен Чехов к тому, что любит, к слабостям людей, с которыми разделяет неуютность жизни в мире, не заслуживающем иронии и неспособном на трагедию. Именно ироническая точка зрения даёт Чехову чувство вечной подвижности жизни. Она же предохраняет его от того, чтобы направлять этот динамизм в идеологическом направлении» [7, с. 71].

Для восприятия жанра характер финала оказывается очень важным: в нём конфликт дает окончательную вспышку. Для классической пьесы достаточно было бы того озвученного завершения действия, которое представляет отъезд из усадьбы. Здесь выдержана и необходимая расстановка действующих лиц: слышатся голоса рыдающих Раневской и Гаева и, весело аукающихся, возбуждённых Ани и Пети. Действие завершается как драма: «Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают все экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздаётся глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно» [8, с. 253]. Всё сказано. Менее всего можно было бы после этого ожидать выхода кого бы то ни было. Но Чехов, похоже, именно ради этого финала и написал «Вишнёвый сад» – эту человеческую комедию. Сдержанно, по-чеховски эпизод выполнен на «затихании». Пространственно он остановлен. «Фирс (*подходит к двери, трогает за ручку*). Заперто. Уехали... (*Садится на диван.*) Про меня забыли... Ничего... я тут посижу... А Леонид Андреич, небось, шубы не надел, в пальто поехал... (*Озабоченно вздыхает.*) Я то не доглядел... Молодогозелено! (*Бормочет что-то, чего понять нельзя.*) Жизнь-то прошла, словно и не жил... (*Ложится.*) Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не оста-

лось, ничего... Эх ты... недотёпа!.. (*Лежит неподвижно.*)». Как положено драматургии, чередой рема-рок и жестовых деталей обеспечивает этот эффект окончательности. Тем пронзительнее действует внезапное, как бы не желающее в эту тишину и окончательность, протестующее авторское: «Слышится отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» [8, с. 254]. В сильную позицию ставит драматург этот звук, которому придавал сущностный смысл («Там у меня есть звук, точно не скажешь, но надо, чтоб было именно так»). Тоска и отчаяние слышатся в этом звуке. Благодаря ему смысл переключается из бытового в философский регистр, и писатель, который больше всего ценил объективность, закончил свою последнюю пьесу на крике, поставив в завершение, как в античной трагедии, экзистенциально значимый акцент: «Человека забыли!». Похоронно на фоне тишины воспринимается стук топора по дереву.

Как можно видеть, не удастся в рамках классической системы определить жанр пьесы, написанной Чеховым на рубеже эпох. Это не комедия, не драма, не трагедия, не элегия, не поэма, но драма, комедия, элегия, трагедия, поэма в новом, непривычном симбиозе, которому пытались и не могли найти точной

жанровой номинации ни современники писателя, ни режиссёры, ни литературоведы нашего времени. И по сегодня эта пьеса характеризуется описательно, в русле неореалистической «новой драмы». Это жанровое образование возникло как сложный синтез классических и модернистских начал. Чехов-драматург мыслит по-особому, ибо он, как писатель рубежа веков «одинаково примыкает и к старым, и к новым»: «В нём Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном», сам же он есть «непрерывное звено между отцами и детьми, сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора» [7, с. 72].

Литература:

1. Белый А. А. Чехов // Луг зелёный. – М., 1910.
2. Литературное наследство. – М., 1960. Т. 68.
3. Немирович-Данченко Вл.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М., 1952.
4. Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер: В 2 т. – М., 2004. Т. 2.
5. Ракшанин Н.О. Из Москвы. Очерки и снимки // Новости и Биржевая газета. – 1899. – № 300.
6. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1960. Т. 7.
7. Страда В. Чехов // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М., 1987.
8. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М., 1974-1988. Сочинения. Т. 12-13.

Н.П. Терентьева

«ПОЭТ ... СРЕДСТВО СУЩЕСТВОВАНИЯ ЯЗЫКА»: УРОК-КОНФЕРЕНЦИЯ ПО НОБЕЛЕВСКОЙ ЛЕКЦИИ И. БРОДСКОГО

Творчество И.А. Бродского представлено в школьной программе по литературе лирикой. Не менее важно открыть старшеклассникам Бродского-эссеиста, прозаика. О значимости этой стороны творчества Бродского свидетельствует его признание себя русским поэтом и английским эссеистом. Нобелевская лекция – высокий образец эссенцистического мастерства писателя. Она выражает взгляд поэта на природу поэзии, назначение поэтического творчества. Это произведение заявлено для изучения лишь в программе под редакцией В.Г. Маранцмана (раздел «Внеклассное чтение»).

Трудно представить школьный обзор жизни и творчества И. Бродского без цитирования фрагментов лекции. Вместе с тем максимально эффективным прочтение нобелевской лекции в 11 классе будет в том случае, если читатели-школьники вступят в диалог с поэтом, а тон, пафос и стиль лекции располагают к такому диалогу. «Нобелевскую лекцию <...> он написал с предельной серьезностью, постаравшись в самой сжатой форме изложить в ней свое кредо. В отличие от мозаичного стиля большинства его эссе, где отдельные мысли и импрессионистические наблюдения сталкиваются, заставляя воображение читателя работать в одном направлении с воображением автора, в нобелевской лекции есть две отчетливо сформулированные темы, и они развиты последовательно... Это темы, знакомые нам из всего предшествующего творчества Бродского, но здесь они изложены с особой решительностью: сначала он говорит об *антропологическом значении искусства*, а затем *о примате языка* в поэтическом творчестве» [Лосев 2006: 194-195].

Философская глубина, поэтический онтологизм Нобелевской лекции дают повод вывести этот текст за пределы изучения монографической темы «И.А. Бродский». Смысл обращения к ней на заключительном этапе школьного курса литературы состоит в том, чтобы, обобщая, помочь ученикам осмыслить феномен художественной литературы как синтез времени и вечности, традиционной и современной культуры, осознать свой читательский опыт, характер своих взаимоотношений с литературой. Читательская компетентность в условиях информационного общества сопряжена с сознательным выбором личностью как источников информации, текстов культуры, так и способов работы с ними, выстраиванием ценностной иерархии культурных текстов. В современной социокультурной ситуации формирование читательского самосознания становится одной из необходимых целей литературного образования школьников. Таким образом, целью чтения Нобелевской лекции И.А. Бродского на одном из заключительных уроков в 11 классе стано-

вится диалог с поэтом об «антропологическом значении» литературы, которому сопутствует ценностно-смысловое самоопределение читателей – выпускников школы.

Творческий импульс активному диалогу на уроке-конференции даст использование приемов технологии чтения и письма для развития критического мышления. Индуктором на стадии вызова может быть фамилия Нобель.

- *Какие ассоциации вызывает у вас эта фамилия?*

Альфред Нобель – фигура известная во всем мире. Великий химик-экспериментатор, предприниматель, бизнесмен, оставивший заметный след в истории экономики России, изобретатель динамита, один из богатейших людей планеты своего времени, сегодня известен не только благодаря перечисленным характеристикам. Неизбежно речь пойдет о завещании Альфреда Нобеля, об учреждении Нобелевской премии – одной из самых престижных, которой отмечаются люди, внесшие наибольший вклад в процветание человечества. В их числе и писатели, которые, по мысли Нобеля, создадут выдающиеся произведения *«идеалистической направленности»*.

- *В чем, по-вашему, может проявляться «идеалистическая направленность» литературы? Запишите.*

Предложим назвать русских писателей, отмеченных нобелевской премией. Среди них наш современник – И.А. Бродский.

Сообщим о традиции открытых лекций нобелевских лауреатов в дни, предшествующие вручению премии. Нобелевская неделя в Стокгольме проходит с 7 по 12 декабря. Ее кульминация – 10 декабря, когда происходит вручение премий Королем Швеции в Концертхусет. 11 декабря в Сити холле проводится большой Королевский Банкет в честь лауреатов.

В предшествующие дни Нобелевские лауреаты поочередно выступают с открытыми лекциями. Прийти на них может каждый, что и происходит. В аудитории можно заметить не только заинтересованных слушателей, но и студентов, просто слушающих людей. Лекция продолжается сорок минут в свободном жанре. Лауреаты, как правило, этим пользуются, и жанровое разнообразие достаточно широко – от личностных воспоминаний о своем детстве и трудном пути к Олимпу до сухих отстраненных формулировок, сопровождаемых графиками.

- *Как вы думаете, о чем мог говорить в своей лекции И. Бродский?*

- *Ответы на какие вопросы вы предполагаете найти в ней? Запишите эти вопросы.*

Итак, для писателя Нобелевская лекция – это ответственный повод сформулировать свое творческое кредо, свой символ веры – взгляд на социум, историю, человека, главное – на назначение искусства.

Следующий этап урока – аналитическое чтение с карандашом текста лекции И.А. Бродского. Учитывая временные рамки занятия, даем текст с некоторыми сокращениями, сопроводив его заданием для самостоятельной работы.

- Читая нобелевскую лекцию И. Бродского, выделите в ней мысли, высказывания, интересные для вас. Возможно, в лекции есть утверждения, с которыми вы хотели бы поспорить. Выпишите из выделенных вами 1-2 цитаты, над которыми вам хотелось бы поразмышлять. Прокомментируйте их в двухчастном читательском дневнике, опираясь на свой читательский и жизненный опыт.

После выполнения задания просим учеников зачитать по кругу одну, самую важную из выписанных ими цитат. В «круг чтения», по нашему наблюдению, выделены такие суждения поэта:

- «Если искусство чему-то и учит (и художника – в первую голову), то именно частности человеческого существования».

- «Произведения искусства, литературы в особенности и стихотворение в частности обращаются к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников, отношения».

- «Всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека реальность этическую».

- «Чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее – хотя, возможно, и не счастливее».

- «В истории нашего вида, в истории «сапиенса», книга – феномен антропологический, аналогичный по сути изобретению колеса. Возникшая для того, чтоб дать нам представление не столько о наших истоках, сколько о том, на что «сапиенс» этот способен, книга является средством перемещения в пространстве опыта со скоростью переворачиваемой страницы».

- «Мне думается, что потенциального властителя наших судеб следовало бы спрашивать прежде всего не о том, как он представляет себе курс иностранной политики, а о том, как он относится к Стендалю, Диккенсу, Достоевскому».

- «Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихотворение – колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения».

Как видим, для учащихся 11 класса как актуальные обозначены важные эстетические, мировоззренческие проблемы: назначение искусства, поэзия как уникальный способ познания мира, зависимость поэта от языка, диалог писателя и читателя, искусство и нравственность, искусство и политика, которые, безусловно, становятся предметом не только осмысления, но и ценностного самоопределения.

Ученики, выбравшие одинаковые микротемы и, соответственно, цитаты, объединяются в группы и обсуждают написанные ранее комментарии. Самый убедительный зачитывается.

Смысловую доминанту конференции определяет диалог об антропологической сущности литературы и ее способности влиять на мир человека и его природу. Чтобы побудить старшеклассников к ценностному самоопределению, в качестве итоговой предлагаем тему для размышлений:

- Почему И. Бродский утверждает, что «существует преступление более тяжкое – пренебрежение книгами, их не-чтение»? Разделяете ли вы это мнение?

Ответы зачитываются. Они могут дать повод для диспута. Лекция И. Бродского, наполненная мощной духовной энергетикой, усиливает у читателей-школьников ощущение «живого знания» о литературе, нравственно-философского осмысления значимости чтения как в личностном, так и в социальном аспектах.

Конференцию завершает рефлексия.

- Нашли ли вы в Нобелевской лекции ответы на вопросы, записанные в начале занятия? Убедительны ли они для вас?

- Появились ли у вас новые аргументы в пользу чтения художественной литературы?

- Какие новые вопросы возникли при чтении лекции И. Бродского?

На этом этапе происходит целостное осмысление и обобщение полученной информации, осознание обогащения собственного понимания проблемы и вместе с тем рождаются ощущение «открытого финала» читательской деятельности и установка на ее продолжение за пределами школы и уроков литературы.

Литература:

1. Бродский И.А. Нобелевская лекция. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKIJ lect.txt>.
2. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: опыт литературной биографии // Звезда. – 2006. – № 9. – С. 194-195.
3. Фирсов В.Р. Нобелевская неделя в Стокгольме. – Режим доступа: <http://www.nrl.ru/tus/071204>.

Д.А. Пелихов

ЭЛЕМЕНТЫ СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО МЕТОДА НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА

Преподавание русского языка в старших классах с ориентацией на сдачу Единого государственного экзамена зачастую оказывается направленным на решение сугубо практических задач – повторение и систематизацию правил орфографии, пунктуации и грамматики, и составление письменного высказывания на основе прочитанного текста. Сам же язык как развивающаяся система знаков, каждый из уровней которой с течением времени претерпевает ряд изменений, остаётся за рамками школьного обучения. Между тем, общение с учащимися старших классов на уроках русского языка показывает, что интерес к определённым проблемам лингвистики (в частности к происхождению слов, их первоначальному значению, к вопросу эволюции и взаимодействия языков) у них, безусловно, есть. Об этом свидетельствует внимание учащихся к псевдонаучным толкованиям этимологии тех или иных слов, излагаемых в целом ряде любительских сочинений и зачастую звучащих в телевизионных выступлениях приверженцев подобного рода «исследований».

Академик А.А. Зализняк называет это общественное явление «любительской лингвистикой» и связывает интерес к нему именно с недостатком школьного преподавания языка: «Школьная традиция, к сожалению, такова, что все такие вопросы (вопросы происхождения слов. – Д.П.) остаются за рамками обучения. В школе обучают грамматике, орфографии родного языка и элементам иностранного, но не дают даже самых первоначальных представлений о том, как языки изменяются во времени» [7, с. 8].

Приведённая цитата подтверждает необходимость обращения на уроках русского языка к проблемам языкознания и в частности – включения в них материала по сравнительно-исторической грамматике.

Сформировавшийся в первой четверти XIX века сравнительно-исторический метод языкознания применяется в основном для определения родства языков, для выяснения причин и характера их изменений в процессе исторического развития. Применительно к школьному обучению следует говорить об использовании элементов данного метода в виде экскурсов в историю русского языка, сопоставления процессов, происходивших в русском и родственных ему языках.

Включение в школьное обучение такого рода заданий не только способствует подготовке учащихся к олимпиадам (задачи по сравнительному языкознанию разного уровня сложности являются составной частью лингвистического конкурса «Русский медвежонок»), но и содействует общему развитию, расширению лингвистического кругозора учащихся, ведёт к более глубокому пониманию и осознанию языка как развивающейся системы. Кроме того, некоторые факты современного русского языка невоз-

можно объяснить без обращения к его истории, что также диктует необходимость рассмотрения языковых явлений в диахронном аспекте.

Безусловно, объём задач, которые будут решаться на занятиях, зависит от формата этих занятий. Среди наиболее продуктивных форм работы с учащимися следует выделить факультативные курсы, спецсеминары, лингвистические кружки, курсы подготовки к олимпиадам. Однако не менее целесообразным является включение заданий по сравнительно-историческому языкознанию в уроки. Характер заданий и уровень их сложности должны определяться исходя из структурного уровня языка, а также из возможностей учащихся.

Каждый структурный уровень языка даёт свой материал для анализа, которому соответствуют определённые виды заданий. Наиболее полно сравнительно-исторический подход к рассмотрению фактов современного русского языка может быть использован при изучении фонетики, орфографии, морфемики, лексики и морфологии.

Фонетика – этот тот системный уровень языка, изучение которого в большей степени позволяет использовать элементы сравнительно-исторического метода языкознания. На уроках, посвящённых фонетике, учащимся, наряду с основной информацией, в доступной форме сообщаются дополнительные элементарные сведения из истории вокализма (системы гласных) и консонантизма (системы согласных) русского языка, рассказывается об основных фонетических изменениях, происходивших на протяжении истории развития языка, и их причинах, даётся комментарий происхождению исторических чередований, осложняющих современную орфографию (*заберу-забирать, друг-дружба-друзья, понятие-понимать* и др.).

Задача учителя на этапе изучения фонетики – рассказать учащимся о явлении языкового родства и предостеречь от распространённого неверного понимания родства языков как сходства звучания в них некоторых слов, о чём предупреждает А.А. Зализняк: «Родственные языки, вследствие того, что они испытали разные наборы регулярных фонетических изменений, оказываются связаны между собой регулярными фонетическими соответствиями <...> Родство двух слов из родственных языков проявляется не в том, что они звучат одинаково, а в том, что различия в их звучании подчинены правилам фонетических соответствий» [7, с. 73-74]. Задания на установление таких соответствий включены в лингвистические олимпиады (в частности в конкурс «Русский медвежонок»), и, следовательно, введение их в урок не только позволит учителю раздвинуть рамки школьной программы и разнообразить деятельность учащихся, но и будет способствовать, таким образом, подготовке школьников к выполнению олимпиадных заданий.

Наиболее распространённым видом заданий является выведение того или иного слова с опорой на данные близкородственных языков. Так, при изучении явления полногласия и неполногласия целесообразным и интересным будет задание по заполнению следующей таблицы¹ (учащимся предлагается заполнить первый столбик слов, исходя из форм двух западнославянских и южнославянского языков):

Русский	Польский	Болгарский	Чешский
корова	krowa	крава	kráva
?	głowa	глава	hlava
?	młody	млад	mładý
?	groch	грах	hrášek
?	plótno		plátno
?		прах	prášek
?	stróż		stráž
?	wrona		
?		глад	
?		мляко	
?	złoto		

Проведение межъязыковых параллелей, установление фонетических соответствий между словами близкородственных языков не только развивает лингвистическое чутьё и эрудицию, но и способствует более глубокому пониманию явления языкового родства и принципов его определения, основанных на учёте системного характера фонетических изменений, а не на внешнем сходстве звучания слов.

Звуковая оболочка слова связана с его орфографическим оформлением. Одним из принципов современной русской орфографии является исторический, или традиционный, принцип. Ответ на вопрос, почему то или иное слово пишется так, а не иначе, мы можем найти, обращаясь к данным этимологии и исторической фонетики. Рассказ о происхождении слова, о тех процессах, которые происходили в его фонемном составе, безусловно, будет способствовать лучшему усвоению правил русского правописания, запоминанию словарных слов.

При изучении правил орфографии учащимся сообщаются основные сведения из истории кириллического письма: о старинных названиях букв русской азбуки, сохранившихся во многих фразеологических оборотах, об истории реформирования русского алфавита (утрате букв **Ѣ, Ѧ, Ѫ, ѫ, Ѱ, ѱ, Ѵ, Ѷ, ѷ, Ѹ, ѹ**) и т. д. Всё это имеет выход на подготовку к лингвистическим олимпиадам, задания которых предполагают знание учащимися дореволюционной орфографии, в частности правил употребления букв «е» и «ѣ». Так, одна из традиционных задач лингвистической олимпиады выглядит следующим образом:

¹ Выполнение этого задания предполагает объяснение учителем правил чтения букв и буквосочетаний в соответствующих языках.

В старой орфографии (до 1918 года) для обозначения одного звука [ʲэ] использовались две буквы — Е и Ъ (ять). Так, слова: **белый, стрелять, беднота, вера, жена, перина, темнота, медовый** — записывались так: **бѣлый, стрѣлять, бѣднота, вѣра, жена, перина, темнота, медовый**. Как в старой орфографии записывались слова: **весло, стена**?

Выполнение такого задания невозможно без обращения к данным диалектологии, исторической фонетики русского и других славянских языков. При сопоставлении фонетических процессов, происшедших в близкородственных языках (например, украинском и польском), становится видно, что звук, обозначавшийся в русской традиционной орфографии буквой Ъ, в украинском языке совпадает с фонемой <і>, а в польском — с фонемой <a>, звук, обозначавшийся буквой Е, в украинском языке совпадает с фонемой <э>, а в польском переходит в <o>:

Русский	Украинский	Польский
бѣлый	білий [б'и́лый]	biały [б'а́лы]
вѣра	віра [в'ира]	wiara [в'ара]
лѣсъ	ліс [л'ис]	las [л'ас]
весна	весна [вэсна]	wiosna [в'осна]
весло	весло [вэсло]	wiosło [в'осло]
медовый	медовий [мэдовый]	miodowy [м'одовы]

Зная эту закономерность, можно с высокой степенью уверенности определить, как писалось то или иное слово в дореволюционной орфографии².

Обращение к данным этимологии, исторической фонетики и диалектологии становится, таким образом, одним из способов обучения правилам правописания, способствует осознанию учащимися того, что традиционный принцип русской орфографии опирается на строгие историко-лингвистические закономерности.

Элементы сравнительно-исторического метода языкознания могут быть широко использованы при изучении морфемики. Несмотря на то, что школьный морфемный и словообразовательный анализ относится к области синхронного языкознания (то есть языкознания, описывающего современные языковые процессы), однако объяснение определённых явлений, наблюдаемых в морфемном составе слов современного русского языка, так или иначе предполагает привлечение исторических данных. Так, ошибки, допускаемые учащимися при морфемном анализе слов, зачастую оказываются связанными не только с непониманием значения (лексического или грамматического) той или иной морфемы или неумением подобрать однокоренное слово, но и с плохим знанием морфонологических процессов, происходящих в структуре слова, — чередований фонем на стыке морфем. Значительная часть таких чередований может быть объяснена исключительно за счёт

² Существуют исключения из этой закономерности: так, в польском языке в слове **piosenka** [п'осэнка] наблюдается переход фонемы <ѣ> в <o> (ср. *русск. пѣсня, укр. пісня*).

обращения к истории русского языка либо привлечения данных других родственных языков.

Один из наиболее распространённых видов заданий, традиционно включаемый в вопросы лингвистических олимпиад и направленный на осознание учащимися внутренней формы слов, – это морфемный анализ с современной и исторической точек зрения. Данный тип заданий предполагает знание учащимися таких исторических процессов, происходящими в структуре слова, как *опрошение*, *усложнение* и *переразложение* основы: *да-р-ъ* → *дар-Ø* (от «дать»), *пи-р-ъ* → *пир-Ø* (от «пить»), *жи-л-а* → *жил-а* (от «жить»), *сват-ьб-а* → *свадьб-а* (от «сватать»), *мас-л-о* → *масл-о* (от «мазать»). Исторический анализ морфемной структуры слова позволяет учащимся увидеть этимологическое родство слов, утративших семантическую связь.

Языковые факты родственных языков наиболее рационально использовать при объяснении заимствованных слов. Так, происхождение фонемы <з> в слове *позволить* сложно будет объяснить без обращения к польскому языку, из которого это слово было заимствовано и в котором оно отчётливо делится на морфемы, обнаруживая в своём составе приставки и *po-* и *z-* (*pozwolić*). Обращение к данному польскому языку целесообразно также при выяснении статуса фонемы <л> в словах *люблю*, *топлю*, *земля*, *капля* и подобных. Доказательство того, что фонема <л> входит в состав корня и не является самостоятельной морфемой (например, суффиксом), мы находим при сопоставлении русских слов с польскими. В польском языке губные согласные при смягчении (так называемой йотовой палатализации) не развивали эпентетического <л>: *люблю* – *lubię* [л'уб'э^н], *топлю* – *topię* [топ'э^н], *земля* – *ziemia* [ж'эм'а], *капля* – *kapia* [кап'а].

Обращение к данным других языков может быть использовано при доказательстве омонимии корней. Так, в русском языке существуют одинаково звучащие корни *кус¹-* (*кусать*) и *кус²-* (*искусить*), часто осознаваемые носителями русского языка как один. Исконная же фонетическая разница между ними становится непосредственно видна лишь при обращении к польскому языку, в котором сохранились древние носовые гласные. Сопоставление польских слов *kąsać* («кусать»), *ą* – польская форма записи носового *o* и *kusić* («искусить») показывает, что происхождение фонемы <у> в русских вариантах этих корней различно: в первом случае – из дифтонгического сочетания **ou*, во втором – из дифтонга **ou*. [7, с. 22; 8, с. 284-285].

На уроках, посвящённых морфемному и словообразовательному анализу, актуализируются знания учащихся, полученные ими из курса фонетики, что позволяет глубже понять взаимосвязь языковых уровней.

С течением времени слова изменяют не только фонемный состав и орфографическое оформление, но и значение. Изменения, происходящие в семантической структуре слов (расширение, сужение значения, утрата и развитие новых значений на основе метафорического, метонимического, функциональ-

ного переносов), подчас затрудняют понимание текстов литературных произведений.

Так, без соответствующего историко-лингвистического комментария учащимися будут не поняты, либо поняты не в должной мере такие слова, как *васисдас* ('маленькая дверка, форточка в окне или двери': «*И хлебник, немец аккуратный, / В бумажном колпаке, не раз / Уж отворял свой васисдас*», Пушкин, Евгений Онегин), *позор* ('вид, зрелище, картина': «*Но между тем какой позор / Являет Киев осажденный*, Пушкин, Руслан и Людмила), *пошлый* ('надевший, неоригинальный, избитый, банальный': *И, наклонясь, ей шепчет нежно / Какой-то пошлый мадригал*», Пушкин, Евгений Онегин) и многие другие [1, с. 58, 250, 239].

Однако если избежать сложностей в понимании некоторых слов можно, обратившись к данным исторических словарей, то присутствие в текстах художественной литературы некоторых грамматических форм, утраченных современным русским языком, требует соответствующего историко-лингвистического комментария учителя. Так, появление в поэтических произведениях таких грамматических форм, как звательный падеж (*Дево, Царю, старче* и др.), множественное число некоторых существительных, сохранивших в литературном языке в качестве нормативной форму двойственного числа (*колена, плеча* и др.), некоторые местоимения (*оне, ея, нея*) и другие, зачастую связывается в сознании учащихся с версификаторскими задачами автора (созданием рифмы и соблюдением стихотворного размера), что является ошибочным представлением. Задача учителя состоит в необходимом историко-лингвистическом комментарии соответствующих грамматических категорий с опорой на данные исторической грамматики русского языка.

Сравнительно-исторический аспект преподавания русского языка в школе (в частности историко-лингвистический комментарий) оказывается, следовательно, одним из условий реализации межпредметных связей между русским языком и литературой, даёт представление об эволюции литературного языка.

Таким образом, несмотря на то, что изучение вопросов исторического развития языка и сопоставления данных родственных языков школьной программой не предусмотрено, актуальность, а зачастую и необходимость введения в школьное преподавание элементов сравнительно-исторического языкознания несомненны. Обращение к проблемам исторической лингвистики во многом содействует объяснению фактов современного русского языка, позволяет готовить учащихся к лингвистическим олимпиадам, способствует расширению кругозора школьников и развитию у них лингвистического чутья.

Основными разделами, при изучении которых сведения из исторической грамматики и сравнительно-исторического языкознания будут наиболее актуальными, выступают орфография, морфемика и словообразование, морфология и лексикология. Описанные направления работы могут быть реали-

зованы как в рамках отдельных курсов и факультативных занятий, так и в рамках уроков.

Широкое распространение такого явления, как «любительская лингвистика», требует от учителя умения и готовности грамотно, убедительно и аргументированно на основе знаний сравнительно-исторического языкознания прокомментировать такого рода сочинения, интерес к которым среди учащихся старших классов, несомненно, присутствует. Кроме того, использование на уроках русского языка элементов сравнительно-исторического метода языкознания выступает одним из способов реализации межпредметных связей между русским языком и литературой, русским и иностранным языками.

Литература

1. Глинка Л.А. Иллюстрированный толковый словарь забытых и трудных слов русского языка: ок. 7000 единиц: более 500 ил. / Л.А. Глинка; худож. М.М. Салтыков. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2008. – 432 с.: ил.

2. Глинка Л.А. Историко-лингвистический комментарий фактов современного русского языка: сборник таблиц, упражнений, материалов для студентов, аспирантов, преподавателей-филологов / Л.А. Глинка, А.П. Чердиченко. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 208 с.

3. Глинка Л.А. От аза до ижицы. – Оренбург: Оренбургское книжное изд-во, 2008. – 96 с.

4. Глинка Л.А. Этимологические тайны русской орфографии: словарь-справочник: ок. 6000 слов / Л.А. Глинка. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: АСТ: Астрель: Транзиткнига, 2006. – 383 с.

5. Горбачевский А.А. Теория языка: учеб. пособие / А.А. Горбачевский. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2009. – 444 с.

6. Етимологічний словник української мови: В 7 т. Т. 1. А—Г / АН УРСР, Укл. Болдирев та ін. – Київ: Наук. думка, 1982. – 632 с.

7. Зализняк А.А. Из заметок о любительской лингвистике. – М.: Русский Мир: Московские учеб., 2009. – 240 с.: портр.

8. Brückner A. Słownik etymologiczny języka polskiego. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1970. – 806 s.

Н.В. Барковская

СТАТУАРНАЯ НАГОТА И ИДЕЯ РОССИИ-ОТЕЧЕСТВА¹

Образы России-матери и России-жены уживались в культурном сознании Серебряного века без какого-либо оттенка «эдипова комплекса», поскольку «жена» понималась не в семейно-бытовом, а в мифологическом смысле, как «Жена, облаченная в Солнце», вызывающая платоническую любовь-преклонение². Однако женственный образ родины был внутренне противоречив, он таил в себе небесную и земную, ангельскую и демоническую, «западную» и «восточную» составляющие. Вероятно, не случайно поэты боялись увидеть ее без покров (Блок: «Твоей одежды не коснусь...»). 1917 год и последующие события вызвали разочарование в спасающей силе родины-матери (Мережковский: «Так во грехе тобой зачатые / Должны с тобою погибать / Мы, дети, матерью проклятые / И проклинаящие мать») [13, с. 656]. Колчаковский офицер А. Несмелов писал в стихотворении «Переходя границу»:

Пусть дней немало вместе пройдено,
Но вот – не нужен я и чужд,
Ведь вы же женщина – о Родина! –
И, следовательно, к чему ж

Все то, что сердцем в злобе брошено,
Что высказано горяча:
Мы расстанемся *по-хорошему*,
Чтоб никогда не докучать

Друг другу больше. Все, что нажито,
Оставлю вам, долги простив, –
Вам эти пастбища и пажити,
А мне просторы и пути,
Да ваш язык. Не знаю лучшего... [14, с. 100]

«Опущение» мифологизированного образа Родины, низведение ролей матери и жены до житейского уровня характерно и для нынешних эмигрантов, ср. Вера Павлова: «Брак с иностранцем / Полюбит ли невестку / Родина-свекровь» [15, с. 71].

В культуре Серебряного века был еще один образ, свободный от амбивалентности родины-матери и жены – это образ Афродиты. В отличие от «облаченной» родины-матери, античная богиня раскрыта в горделивой красоте, без «потаенности» и без «утайки». Если образ Родины-матери актуализируется в кризисные периоды истории, например, в годы войны (И. Жеребкина отмечает, что образ советской матери призывал к смерти [7, с. 208]), то античные статуи становятся культурными знаками в

периоды государственного строительства, способствуя помпезности и амбициозности в указании на «истоки» возрождения.

По мнению Е. Фарино, «человек нагой, без костюма – социально не значим, голое тело почти асемiotично, оно может выдавать только сведения о поле, возрасте и физической силе человека» [19, с. 184]. Очевидно, в рассматриваемом нами случае как раз и важно отсутствие старых социальных признаков («отягощенной наследственности»), иллюзии «первородства».

Д.С. Мережковский, мечтавший о «Третьем Риме», о возрождении России на путях обновленного христианства, делает статую Афродиты сквозным образом в трилогии «Христос и Антихрист». Каждый раз, когда герой начинает государственное строительство, статуя словно бы благословляет его. В первом романе («Смерть Богов. Юлиан Отступник», 1896) будущий император-антихрист, задумавший возродить радость и веселие язычества, вопреки аскетичному христианству, любителю статуей богини:

Это была она. Под открытым небом стояла посреди не храма только что из пены рожденная, холодная, белая Афродита-Анадиомена, во всей своей нестыдящейся наготы. Богиня как будто с улыбкой смотрела на небо и море, удивляясь прелести мира, еще не зная, что это – ее собственная прелесть, отраженная в небе и море, как в вечных зеркалах. Прикосновение одежд не оскверняло ее. Такой стояла она там, вся целомудренная и вся нагая, как это безоблачное, почти черно-синее небо над ее головой [13, с. 53].

Земным воплощением Афродиты видится Юлиану дочь сенатора Арсиноя, похожая на древний Фидиев мрамор, когда она занимается метанием диска. Девушка совершенно нагая, но Юлиан чувствовал, что «ни одной грешной мысли» не могла породить ее нагота у поклонников древней Эллады [13, с. 97].

В романе «Антихрист (Петр и Алексей)» (1905) император Петр I, создавая Летний сад («парадиз»), выписывает из-за границы скульптуры античных богов. Фрейлина Арнгейм записывает в дневнике:

В полтавском триумфе русский царь представлен был на одной аллегорической картине в образе древнего бога солнца, Аполлона [13, с. 423].

Вот как описывается момент установки статуи в Летнем саду: «Петр был почти такого же нечеловеческого роста, как статуя», укрепляя ее на пьедестале, он «схватил ее обеими руками, точно обнял».

То было изваяние Праксителя: Афродита Анадиомена – Пенорожденная, и Урания-Небесная, древняя фини-

¹ Статья написана при поддержке ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» в рамках проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии», гос. контракт №02.740.11.5002.

² Подробный анализ смысла «укрощения желания» см.: [12].

кийская Астарта, вавилонская Милитта, Праматерь существ, Великая кормилица...

Она была и здесь все такая же, как на холмах Флоренции, где смотрел на нее ученик Леонардо да Винчи в суеверном ужасе; и как раньше, в глубине Каппадокии, близ древнего замка Мацеллума, в опустевшем храме, где молился ей последний поклонник ее, бледный худенький мальчик в темных одеждах, будущий император Юлиан Отступник. Все такая же невинная и сладострастная, нагая и не стыдящаяся наготы своей... [13, с. 339].

(Заметим, что Афродита Праксителя не сохранилась, остался только культурный миф о ней, все ее статуи – своего рода «римейки», копии без оригинала, т.е. то, что Делез назвал, вслед за Платоном, симулякром; кроме того, в разных романах Мережковского – разные Афродиты, т.е. копии-подобия множатся, как и подобает симулякрам).

Красота обнаженного женского тела, в соответствии с панэстетизмом символистов, элитарна и асексуальна, воплощает райское совершенство – еще до грехопадения, до различения добра и зла. Герои Ф. Сологуба (Людмила в романе «Мелкий бес», Елена в рассказе «Красота» и др.), акмеисты, стремящиеся к пластическому совершенству «мира искусства», бескорыстно любят наготу; вспомним строки А. Ахматовой о царскосельской статуе: «Смотри, ей весело грустить / Такой нарядно-обнаженной».

Однако государственные преобразования героев романов Мережковского – Юлиана и Петра I – всякий раз заходят в тупик, и Афродита погребается – либо в землю, на долгие века, либо в дощатый ящик, на зиму в Летнем саду, в ритуале символического жертвоприношения. В произведениях символистов (Мережковского, Ф. Сологуба и др.) губит дело государственного строительства и опошляет красоту обывательское, мещанское сознание толпы, видящей в обнаженном теле – тело голое, т.е. неприличное, стыдное. Так, в романе Мережковского «Воскресшие Боги (Леонардо да Винчи)» (1902) ученик художника Джованни с ужасом бежит прочь от статуи Афродиты, извлеченной из земли на Мельничном холме: он увидел в ней ту Белую Дьяволицу, которой пугала его в детстве нянька. В рассказе Ф. Сологуба «Царица поцелуев» старейшины города возмущаются бесстрашно и дерзко обнаженным перед всеми телом юной Мафальды, а убивает ее слабейший из любовников, наслаждаясь ее уже мертвым телом, измятым многими ласками [18, с. 16]. Героиня рассказа Ф. Сологуба «Красота», молодая и богатая девушка с «античным» именем Елена, остается одна после смерти матери; люди отталкивают ее своей скучной заурядностью. Она находит утешение в нарциссическом любовании красотой своего обнаженного тела (подобно тому, как статуе Афродиты в романе «Юлиан Отступник» нужны были «зеркала» моря и неба):

Горели лампы, – их свет разливался неподвижно ясно и бело. Пахло розою и миндалем. Елена была одна.

Она замкнула на ключ дверь, зажгла перед зеркалом свечи, и медленно обнажила свое прекрасное тело.

Вся белая и спокойная, стояла она перед зеркалом и смотрела на свое отражение. Ответы от ламп и от свеч

пробежали по ее коже и радовали Елену. Нежная, как едва раскрывшаяся лилия с мягкими, еще примятыми листочками, стояла она, и безгрешная алость разливалась по ее девственному телу. Казалось, что сладкий и горький миндальный запах, веющий в воздухе, исходит от ее нагого тела. Сладостное волнение томило ее, и ни одна нечистая мысль не возмущала ее девственного воображения... [17, с. 322].

Но однажды горничная Макрина, «смазливая девица с услужливо-лукавым выражением на румянном лице», подглядела в щелку за барышней и рассказала о том, что видела, на кухне: «Циничные, грубые слова звучали с беспощадно-гнусной ясностью». Елена, чья красота осквернена, убивает себя кинжалом, предназначенным, отметим, для разрезания книг.

Позднее Г. Иванов отметит глумление победившего пролетариата над статуями в Петергофе:

...мраморные Дианы, Фавны и купальщицы грустно глядели белыми глазами в светлое северное небо. Статуями этими, впрочем, любоваться рекомендовалось издали. Если подойти близко – то во рту одной торчал лихо залепленный окурок, другой приделаны запорожские усы, а третья не удовлетворила, должно быть, какого-нибудь отдыхающего пролетарского эстета условность изображения, и он при помощи красного и синего карандаша бойко пририсовал ей все, что для полной натуральности ей не доставало [9, с. 276].

(У античных статуй гениталии были весьма уменьшены; художник К. Коровин [10, с. 347-350], а позднее М. Веллер [4, с. 205-214] рассказывают анекдотичные случаи с попытками начальников чиновников сначала «одеть» статуи, а потом вернуть их наготу, но уже «в натуральную величину», в итоге получилась «...полная неприличность. Такой соцавангардный сексхепенинг»).

Внутренняя противоречивость, изначально присущая образу России-матери и жены, требует от человека жертвы во имя будущего, и жертвовать он должен даже гендерной идентичностью. В повести А. Белого «Крещеный китаец» борьба за сына отца – математика и «скифа» и матери – красавицы, музыкантши, поклонницы западной культуры, приводит к мучительной раздвоенности ребенка:

Удивителен я: одевают – в шелка, в кружева; и кокетливо выют темнейшие кудри на плечи; и лоб закрывают – до будущей лысины; – Я – точно девочка. <...> Локоны, платье, банты – личина: орангутанг приседает за ней! [1, с. 184].

Котик понимает, что для примирения родителей он должен принести себя в добровольную жертву (на автобиографический ряд в повести проецируется христологический сюжет, личная судьба осмысливается как мировая мистерия). В литературе начала XX в. актуализируется образ бесполого существа, некоего «оно» (например, в стихотворении Ф. Сологуба «Лихо»). У А. Белого в романе «Петербург» красное домино имеет отчетливую отнесенность к мужскому роду, что не удивительно, поскольку из-под маскарадного костюма выглядывают ботинки Николая Аполлоновича. А вот образ белого

домино не столь однозначен: это и Христос спасающий, и ополоумевший офицер Сергей Сергеевич Лихутин в исподнем, но белое домино, это «печальное очертание», окружает нечто «невыразимое» [2, с. 173]. В романе достаточно часто фигурирует некое «оно», возникающее при распаде здравого смысла, при «пробуксовке» позитивистского мышления: Лихутин чувствует, что «со вчерашнего вечера оно – началось: приползло, зашипело: что такое оно – почему оно началось?» (выделено автором) [2, с. 193]. Сходящий с ума террорист Дудкин ищет «оно»: «Верно, оно поджидает во двореке», «Где же оно?», «в этом мире, не похожем вовсе на наш, обитало оно» и т.д. [2, с. 309]. В революционной поэме «Христос воскрес» (1918) А. Белый выразил мысль о принесении в жертву прежней России – ради «Тела Солнечного Человека» и нарисовал страшный образ истерзанной России – Мессии: «Какое-то ужасное Оно, / С мотающимися перепутанными волосами, / Угасая / И простирая рваные / Израненные / Длани...» [3, с. 435]. К сожалению, символистский миф о новом человеке-артисте оказался утопией.

В первые послереволюционные годы, когда утверждался миф о государстве свободных людей на свободной земле, о национальном возрождении, снова была востребована нагота скульптурного монумента. В Екатеринбурге на центральной площади в мае 1920 г. был установлен – на месте памятника царю-освободителю Александру II (1906) и статуи Свободы (одетая женщина с факелом, 1918) – шестиметровый монумент «Освобожденный труд» работы скульптора С.Д. Эрзи. В народе монумент получил прозвище «Ванька голый»; с приходом к власти Сталина монумент выбросили в городской пруд, а на его месте установили в 1957 г. памятник Ленину (в пальто). В другом месте города (ныне – площадь Коммунаров), на прямой линии с «Ванькой голым» и явно рифмуясь с ним, первоначально был установлен памятник погибшим коммунарам – гипсовая фигура обнаженной женщины с флагом, на верхушке земного шара; также простоявшая весьма недолго. Таким образом, массовому сознанию обнаженные статуи были явно не по нраву; в сталинское время парки культуры и отдыха украсили знаменитые «Девушки с веслом» и «Волейболистки»: эти пролетарские Афродиты были в спортивной форме, фактически – в нижнем белье. (Н. Петухова вспоминает, что «Девушку с веслом» лепили с Нины Хоменковой, чемпионки по академической гребле 30-х годов. Однако она встречала женщин, которые уверяли, что «Девушка с веслом» – это они [11, с. 16]). А. Еременко с иронией напишет об элитарном писательском «заповеднике» Переделкино: «на штаб-квартире патриарха, / где в центре английского парка / Стоит Венера. Без трусов» [6, с. 237]; напомним также и знаменитый народный стишок про «статую в лучах заката».

Как отмечает И. Жеребкина, в модели советской женщины «биологические», гендерно-маркированные характеристики были заменены идеологическими, а модель репродуктивной биологии была скрыта за моделью «социального воспроизводства»

[7, с. 190] (не случайно статуи девушек с веслом – не штучный, а серийный товар). У строителей коммунизма основные функции должны лежать вне сексуальной сферы, это приводило к утрате гендерных различий – снова восторжествовало «оно». Л.В. Зубова, анализируя парадоксальное употребление существительных среднего рода в современной поэзии, приводит стихотворение Д.А. Пригова:

Такой бывает вечер беспричинный
Особо в нашей средней полосе
Когда вдруг исчезают все
Все эти женщины-мужчины
Все эти знаки различенья
И над землею на весу
Гуляют ангелы внизу
Исполненные среднего значенья
Средней полосы нашей [8, с. 259]

Современный поэт Д. Строцев говорит: «Тело для нас – Оно, мы не умеем сказать телу – Ты».

В постперестроечную эпоху «сюжет усреднения» сменился лихорадочной социальной динамикой, на волне экономического подъема снова актуализировались идеи государственного возрождения России – Отечества. Губернатор Свердловской области Э. Россель, пытавшийся осуществить в недавнем прошлом автономию Уральской республики, вспомнил о «Ваньке голом» и распорядился в 2007 г. отыскать монумент в пруду – очевидно, для поддержания имиджа Екатеринбурга как третьей столицы [5]. Статую не нашли, но зато в парке культуры и отдыха им. Маяковского на одной из центральных аллей установили снова гипсовых девушек с веслом. Однако эти «римейки» воспринимаются в контексте постмодернистской «карнавальности», а сам экономический подъем, увы, оказался не очень продолжительным. Стихотворение одесского поэта Б. Херсонского «Песня гипсовой девушки» говорит о смерти прежней идеологемы, а под гипсовой плотью статуи очевиден железный каркас – в отличие от «живого» мрамора античной статуи, сохранившейся героями Мережковского, это просто грубое чучело или пугало.

Песня гипсовой девушки

Я в почти незримом купальнике, с мощным веслом в руке стою посреди заснеженного, тоже гипсового, парка. Я – четвертая грация. Три первых на бугорке обнялись, вспоминая Лесбос. Над нами – огромная арка

в честь Культуры и Отдыха. Культура угрюмо глядит куда-то в сторону. Отдых в позе расслабленной неги прислонился к колонне. Взыскательный обшепит на площадке раскинул кафе «Евгений Онегин».

Имеется свежее пиво. И несвежее – тоже здесь. Как добро и зло, ночь и день, материя и сознание. Из высоких кружек народ потребляет смесь настоящего с прошлым. Пена – суть мирозданья.

Черные куклы на фоне снега смешны и нежны. Я – иное дело. Неподвижность сродни идеалу. Я никому не нужна. И они никому не нужны, но, пьянея, об этом они забывают помалу. Вот горбатый уродец расстегивает штаны, и тепло стекает в сугроб по моему пьедесталу.

Сколько бы ты ни выпил, иди домой по прямой,
да поможет тебе моя белизна на белом
фоне зимы. Иди, неласковый мой.
Твой дом обуглен. Несет за версту горелым.
Я тоже была живой. Я шла, виляя кормой.
И кто-то хотел «упиться роскошным телом».

Но лодка моя уплыла навстречу грядущим векам.
Бесчувственна плоть моя на железном каркасе.
Чертово колесо возносит людей к облакам.
Два подвыпивших старика занимают очередь к кассе.

Литература:

1. Белый А. Крещеный китаец: Репринт. – М., 1992.
2. Белый А. Петербург. – Л., 1981.
3. Белый А. Стихотворения и поэмы. – М., 1994.
4. Веллер М. Легенды Невского проспекта. – М., 2008.
5. Вьюгин М. Мечте Росселя не суждено сбыться. Ваньки Голого в городском пруду нет. Куда он делся. // URA.Ru. 28.09.2007. [Site] <http://www.ura.ru/content/svrd/28-09-2007/news/28163.html>.
6. Еременко А. Opus magnum. – М., 2001.

7. Жеребкина И. Женское политическое бессознательное. – СПб., 2002.
8. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. – М., 2000.
9. Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. – М., 1994.
10. Константин Коровин вспоминает... – М., 1990.
11. Котлеты для Сталина / Кружков А., Голышак Ю. Интервью с Н. Петуховой // Спорт-экспресс. 11.09.2009.
12. Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. – М., 2008.
13. Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. – М., 1990.
14. Несмелов А. Собр. соч. Т. 1. – Владивосток, 2006.
15. Павлова В. Мудрая дура. – М., 2008.
16. Строцев Д. Интервью // Воздух: журнал поэзии. – 2008. – № 3.
17. Сологуб Ф. Мелкий бес. Рассказы. – М., 1989. С. 322.
18. Сологуб Ф. Царица поцелуев: Репринт. – Л., 1990.
19. Фарино Е. Введение в литературоведение. – СПб., 2004.

Т.Г. Кучина

«Я» И «НЕ Я» В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА В. МАКАНИНА «АСАН»

Дискуссии о романе В. Маканина «Асан» касались самых разных его аспектов – это и особенности спутниковой и мобильной связи в горах или правдоподобие сделки по продаже кирзовых сапог чеченским боевикам [2], и проблема художественной свободы самого автора, вернее, отсутствия таковой (как следует из рецензии Н. Александрова «Асан, или Риторика Маканина» [1]). Однако за премиальными дебатами (в связи с вручением В. Маканину в 2008 году «Большой книги» за «Асан») без внимания остался главный нарративный кунштюк романа – смена безличного повествования на перволичное и в финале – вновь возвращение к безличному. Если быть точнее, Н. Александров в своей рецензии бегло прокомментировал эти метаморфозы следующим образом: «...<первое лицо>появляется неожиданно. Понятно, почему так поступает Маканин. Каково писать роман от первого лица, зная, что это первое лицо погибнет в финале? И тогда, то есть в финале, вновь придется, как и в начале романа, прибегать к лицу третьему» (там же). Объективно говоря, из такого объяснения понятно не становится ровно ничего: констатация очевидной смены грамматического лица так и остается констатацией – только переведенной в форму риторического вопроса. В поэтике же В. Маканина выбор формы повествования и определение (ограничение или расширение) полноты нарративных компетенций рассказчика – существенный фактор, задающий основные параметры интерпретации текста.

Первое лицо в повествовании появляется отнюдь не неожиданно, хотя возникает фигура майора Жилина действительно как *deus ex machine* – причем в буквальном смысле: бензиновый бог – Асан – гонит на своем джипе-козелке разруливать ситуацию с остановленными на дороге новобранцами. «Они уже отъехали около ста километров – им начхать. Зато майору Жилину не начхать на грузовики с горючкой. Майор Жилин – это я» [3, с. 12]. Однако экспликации повествующего «я» в виде героя в погонах майора предшествует целый ряд маневров, подготавливающих переход невидимого рассказчика в видимого «я»-персонажа.

Вся первая глава «Асана» может быть прочитана как образец свободного косвенного дискурса. Суть явления Е. Падучева разъясняет так: «Хозяином-распорядителем эгоцентриков в СКД является не повествователь, а персонаж: персонаж “узурпирует” эгоцентрический пласт языка как дейктическую, так и экспрессивно-диалогическую области. Возникает особая фигура, невозможная ни в разговорном дискурсе, ни в традиционном нарративе – 3-е лицо, которое обладает всеми правами 1-го» [4, с. 337]. Маканин виртуозно включает в повествова-

ние, формально ведущееся как безличное, «голоса» тех персонажей, что находятся в поле зрения повествователя. Вот, например, сцена на вокзале, куда только что прибыли пьяные молодые солдаты (дежурный по вокзалу пытается как можно скорее выпроводить их с перрона): «Красная Повязка знает и гнет свое. Вон с площади!.. Всех на БТРы... Всех в путь!.. Он при вокзале никого не оставит... Эту орду?.. Отоспаться им?.. Где?.. Как?..» [3, с. 5]. Само определение дежурного как «Красной Повязки» выдает точку зрения на него стороннего наблюдателя (для безличного повествователя еще две страницы назад дежурный был «распорядителем с воспаленными глазами») – и в роли наблюдателя в этом эпизоде могут выступать только высадившиеся из поезда солдаты (кроме них и старого носильщика там просто больше никого нет). Зато продолжение абзаца – по сути узурпированная персонажем зона речи, в которой грамматическая форма повествования не меняется (оно по-прежнему от третьего лица), но повествовательное высказывание оказывается тождественно прямой речи дежурного: «Вон с площади!» – это обращение ко всем солдатам сразу, «Всех на БТРы!» – апелляция к тем немногим трезвым, кто еще способен руководить действиями остальных; серия вопросительных предложений – «Отоспаться им?.. Где?.. Как?..» – недоуменное повторение обращенной к нему чужой просьбы и возмущенный отказ.

В самом начале второй главы «Асана» формально безличное повествование захвачено «хором» солдат: «Однако все-таки общее и дружное солдатское мнение – на войну! Мать вашу! Почему так медленно едем?! <...> Дайте нам дорогу!.. Бензин?.. Горючка для майора Жилина... Кто такой этот гондон Жилин? И уже сколько про него базара!..» [3, с. 11]. Сразу же после этого эпизода в развертывавшемся подобно хоровому канону повествованию соло передается центральному «я»-персонажу («Майор Жилин – это я»). Однако материализовавшееся первое лицо повествования – и это принципиально важно у Маканина – обладает не ограниченной зоной непосредственного наблюдения знанием о происхождении (как было бы естественно ожидать от персонажа-рассказчика), а тем же всезнанием, что ранее было открыто безличному повествователю.

Майор Жилин едет на джипе и ведет разговор со своим помощником Русланом по мобильному телефону – но рассказывает об этом так, словно видит Руслана через веб-камеру (лишь слово-эгоцентрик «конечно» выдает предположительный характер повествования – но и то настаивает на утверждении: да, именно так и было): «Отзвонив майору Жилину, свой мобильный телефон Руслан, конечно, спрятал.

Тут же!.. Мобильник здесь, на дорогах, зачастую повод и предмет первой ссоры. Первая искра!

Но голос его не дрогнул! Это хорошо.

– Еду, – говорит майор» [3, с. 12].

Последняя фраза вообще переносит читателя в сферу сознания Руслана – это для него «майор говорит «еду»: Жилин-повествователь резко меняет повествовательную перспективу и озвучивает не то, что сказал сам, а то, что услышал его помощник. И далее на протяжении почти всей второй главы повествование будет балансировать между первым и третьим лицом: Жилин-повествователь уточняет, комментирует, дополняет то, что сообщено читателю безличным повествователем. Приведем несколько характерных примеров:

– «Майор Жилин знал своих. (Я знал. Я так и видел Руслана с трехцветным российским флажком...)» [3, с. 13];

– «А потому майор Жилин, выскочив на прямую дорогу, гнал вовсю свой джип-козелок. (Я уже гнал. Я спешил)» [3, с. 13];

– «Проблема в том, что у майора Жилина как раз в те дни не было денег. (У меня были деньги, но мало)» [3, с. 14].

Последний пример наиболее значим: он парадоксальным образом фиксирует всезнание «я»-повествователя и утрату должных (и ожидаемых) нарративных компетенций безличным повествователем. Иными словами, Маканин разрушает привычную соотношенность личного и безличного повествования в плане информированности нарратора об избранных событиях: «я»-повествователь – майор Жилин – знает все и наверняка, а рассказывающий о нем «он»-повествователь обладает знанием ограниченным (да и сама речевая сфера его повествования не всегда ему принадлежит, будучи отданной «на прокат» другим субъектам речи).

Схожие явления обнаруживаются и в финале романа, где грамматическое первое лицо сменяется формально третьим. Гибель Жилина уже многократно предсказана и отчасти даже описана им самим – вспомним автоматную очередь Алика по Коле Гусарцеву, получавшему деньги от чеченцев за партию кирзы (эпизод точным дублем повторится в 18-й главе для самого Жилина); в одном из последних телефонных разговоров с женой Жилин вдруг поймает себя на мысли о том, что «счастливые минуты опасны» и «что пуля снайпера шлепнет тебя здесь, а не где-то» [3, с. 439]; наконец, прямая экспозиция сцены смерти появится в одном из размышлений Жилина: «Когда-нибудь и я для кого-то исчезну. Вот так же горько уйду... Просто уйду... И кто-то, может быть, скажет, даже попросит в последнюю минуту: «Не уходи, майор Жилин. Не уходи...» [3, с. 454] – почти то же будет пытаться сказать умирающему майору его сослуживец Крамаренко. Однако грамматически из повествования первое лицо выводится в «Асане» поэтапно.

Сначала «я» уходит в формы косвенных падежей и во вводные конструкции – безличные предложения – в скобках: «Был здесь и майором, и просто Александр Сергеевичем, и Сашиком был, а вот уже Асан. На вершине, можно сказать, кавказской

славы, а?.. – подумалось майору. Пустячок, разумеется, однако о пустячке майору Жилину думалось приятно. (Не скрою, мне было приятно)» [3, с. 467]. Затем в распоряжении повествующего «я» остается только сослагательное наклонение – и вновь во вставных конструкциях: «Со зла прошьют автоматной очередью. (Я бы валялся сейчас вон там... На обочине... В траве. Старики бы стояли и смотрели, как стекленеют человеческие глаза.)» [3, с. 471]. Следующий этап – «я» выводится из повествования как субъект речи, оставаясь лишь субъектом восприятия. Например, в описании разговора майора с чеченским громилкой появляется такая подробность: «Дуло автомата тыкало майору Жилину в диафрагму. Прохладное с ночи дуло» [3, с. 471]. «Прохладным» дуло автомата может быть только для Жилина и ни для кого другого, но озвучивание тактильных (температурных) ощущений передается безличному повествователю. Аналогичная ситуация наблюдается и в концовке фрагмента: «В основном вынимали по червонцу. Вели счет. Одна женщина вызвалась помогать сбору денег. Красивая» [3, с. 473]. Позиция оценочного определения отчетливо выделяет субъекта восприятия и оценки – это не повествователь, а Жилин, который наблюдает сцену, стоя чуть в отдалении от машин чеченцев. Наконец, Жилину – уже как персонажу, а не «я»-повествователю – выделяется участок несобственно-прямой речи («Майор Жилин шел энергично, и земля под ногами была теперь податлива. Упругая, но податливая при нашем успехе земля!» [3, с. 474]): местоимение «наша» позволяет автору в последний раз подсоединить точку зрения героя к ведущемуся уже без его участия повествованию.

Сюжетно смена «регистра» повествования (с «он» на «я» и наоборот) фиксируется двумя эпизодами с подчеркнута общим образным рядом. Первый раз внимание читателя к двойному статусу Жилина привлекается в начале романа (глава 2) – вскоре после заявления майором Жилиным прав на ведение повествования: «И, как всегда в минуту опасности, я перестал видеть себя (и ощущать себя) майором Жилиным – просто «я». Я ехал. На нерве. На инстинкте...» [3, с. 16]. Антураж – высокая трава (изрядно доставшая майора Жилина) и порхающие над ней птички. Финал возвращает нас к рефлексии героя на тему «я»/«не я» (да и сама ситуация повторяет исходную: вновь разруливание колонны, вновь торг с чеченцами и обмен прохода федеральной колонны на жизни мирных горцев): «Я сделаю это. Майор Жилин сделает. Когда в рисковом деле, мое «я» отступает. Я вижу себя со стороны... Уже не я, а майор Жилин кружил, мял ногами траву. Трава стояла высокая» [3, с. 472]. Сюжетная экспликация перехода от «я» к «не я» не синхронна смене грамматического лица и смене лексических маркеров личного и безличного повествования. Более того, в повествовании постоянно присутствуют фрагменты, которые в этом плане вообще сложно или невозможно атрибутировать. Например, такова информация о характере ранения, полученного Жилиным: «Две пули были что надо – на убой» [3, с. 476]. Отчетливая субъективность и оценочность высказывания (по

контексту – интонации сокрушения при изначально заложенных в идиому лексических коннотациях горделивости / хвастовства) не позволяют, тем не менее, уверенно и однозначно отнести его на счет ни одного из участников событий. Стрелявший Алик – в ужасе и оцепенении (он не желает смерти Жилину), Олег, который слишком поздно отвел дуло автомата, вряд ли рад случившемуся, сам умирающий Жилин уж точно не разделяет позитивную оценку свершившегося, заложенную в реплике «что надо».

Кто же в этом фрагменте выступает в роли субъекта сознания и субъекта речи? Как очевидно – и анализ романного повествования не только в «Асане», но и, например, в «Андеграунде, или Герое нашего времени» в этом убеждает: В. Маканину важно сохранить именно неопределенность субъекта наррации. Пластичные, едва уловимые переходы повествования от одного «голоса» к другому составляют основу маканинского письма. Повествуемый мир предъявляется читателю в множественности восприятий и оценок (часто не только дополняющих или корректирующих, но уничтожающих друг друга). Любая сколько-нибудь проявленная

повествовательная позиция проницаема для вероятных смыслов и адекватной интерпретации поддается лишь в зоне контакта с иными позициями. «Я»-повествователь в романах В. Маканина всегда обладает точным знанием того, чего объективно знать не может, – и если повествование он ведет в реальной модальности, она по мере уточнения и конкретизации знания может перейти (равно как может и не перейти) в нереальную. Именно эта «готовность» всякого персонального высказывания обернуться «чужой» речью (и, соответственно, искусно разработанная техника полиморфного повествования) и есть источник многовекторных интерпретаций любого текста В. Маканина.

Библиографический список

1. Александров Н. Асан, или Риторика Маканина // <http://www.openspace.ru/literature/projects/73/details/5971>.
2. Латынина А. Притча в военном камуфляже // Новый мир. – 2008. – № 12
3. Маканин В. Асан. – М.: Эксмо, 2008.
4. Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. – М., 1996.

Н.В. Каблукова

СОЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ И ИСТОРИЯ ЧАСТНОЙ ЖИЗНИ В ПЬЕСЕ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «МОСКОВСКИЙ ХОР»

Пьеса «Московский хор» (1984) выделяется в драматургии Л. Петрушевской более жёсткой вписанностью драматического действия в социально-историческую реальность, судеб персонажей – в историю советского государства. В прозе Петрушевской обусловленность частных отношений социальными обстоятельствами не акцентируется, хотя и предполагается как причина этического хаоса [см.: 1; 3; 4; 6; 9], но в «Московском хоре» межличностные отношения и этическое сознание персонажей ставятся в прямую зависимость от конкретных исторических событий. Бытовые коллизии возникают из неизжитого прошлого, которое проявляется в тексте как знаки семейной хроники, вписанной в социальную историю: репрессии 1930-х годов, Великая Отечественная война, «оттепель» 1950-х годов (сценическое время). Историческое время становится экзистенциальным временем, вмещающимся в границы человеческой жизни. Петрушевская выявляет гуманистический (скорее – антигуманистический) характер истории и роль людей в исторических изменениях: человек выступает субъектом или объектом истории. Петрушевская показывает разрыв родственных отношений в социальных потрясениях, когда социальное долженствование подавляет персональное чувство долга, этику частных отношений.

В пьесе «Московский хор» дана история трёх поколений семьи московских интеллигентов. Старшее поколение, чья молодость совпала с началом

XX века, рождено в одной стране, а прожило жизнь в другой: революция, построение нового государства, война, очередная социальная реформа. «Советское» поколение детей вошло в жизнь в годы торжества советской власти, оказавшегося временем политических репрессий и войны. Юность внуков, рождённых в канун войны, приходится на «оттепель» 1950-х годов. В психологической коллизии драмы Петрушевская выявляет, несут ли ответственность за построенное ими государство «старички», ставшие его жертвами. Их дети рождены в государстве, разрушившем семейный мир, но это государство они должны были защищать в годы войны. Внуки входят в мир, ослабивший деспотическое давление социума на индивида, но не ставший гармоничным. Декларируются «хоровые» ценности, согласие, но оно манифестируется культурой и государством, однако не определяет согласия даже между людьми, связанными родственными отношениями. Разрыв семейных отношений в ситуации ослабления социального контроля не может компенсироваться соединением людей в хор на новых основаниях, идущих от искусства, от идеалов, а не от реальной потребности.

Нравственная проблематика пьесы соединяет два аспекта: социальный и экзистенциальный. Социальный связан с выяснением того, что двигало поступками людей в реальных социальных событиях: следование навязываемому социальному долгу или, напротив, отказ от нравственных норм, при-

крываемый социальной необходимостью. Нравственные преступления прошлого порождают нравственный релятивизм в ситуации относительной свободы: нравственная порядочность приводит к требованию воздаяния, к этическому деспотизму по отношению к окружающим, напротив, нравственное отступничество, порождает стремление реабилитировать себя, подловить других на подобном малодушии и т.д.

Петрушевская не строит хроникальный сюжет, события прошлой семейной и социальной истории вторгаются в настоящее сценическое время неожиданно, каждый раз ломая краткий момент согласования интересов. Ситуация реабилитации людей справедливо или несправедливо пострадавших, обнаруживает межличностные и внутренние конфликты, корни которых – в сознании людей, хранящем прошлое. Система персонажей выстраивается таким образом, что каждое поколение становится не просто порождением своей исторической ситуации, но продолжением исторического прошлого. Прошлое открывается не как действие анонимной внеличной силы (идеология, государство, исторические деятели и пр.), но как результат поступков конкретных людей, создающих своими действиями обстоятельства для других людей, определяя судьбы близких. Петрушевская открывает разную меру участия каждого в создании обстоятельств, но сопричастность очевидна.

Жанровая память драмы [см.: 2; 10; 8 и др.] проявляется в авторской концепции исторических последствий действий людей, в таком понимании каждый человек – действующее лицо исторической драмы, одновременно и объект – жертва, и субъект – виновник конкретной человеческой судьбы. Однако к подобной философии истории выходят не персонажи, а автор, определяющий развитием коллизий источник жизненных противоречий на фоне истории.

В центре пьесы – две сестры, Лика (Елизавета) и Нета (Анна) из русской интеллигентской семьи (Лика может вспомнить автора стихов, процитировать Сократа, фигуру внучки Оли сравнивает с та nagрской статуэткой). Говоря о сестре Нете и ее дочери Любе, Лика определяет семейные черты: «деликатные и тонкие люди», скромные и гордые, в тяжелые минуты жизни «сами ни о чем не напоминали, не просили ничего». Семья, состоявшая из семерых детей, отца, матери, няни, была кругом близких людей, далёким от социальных катаклизмов, удовлетворяющимся непритязательным общением («Нюня нюнется, Маня манит, Ваня ваньку валяет, Коля колетса, Лена ленится») [7, с. 37]. В советское время, когда появились собственные дети, они сохранили традицию встреч у елки.

Прошлое семьи не представлено сценически, оно воссоздается в воспоминаниях Лики и Неты: из всей семьи уцелели только две сестры. В первую мировую войну под Брест-Литовским погиб сын мужа Лики; муж Неты, кадровый офицер, замнаркома, арестован, вслед за ним, арестована и отправлена в ссылку его семья. В тридцатые годы в ссылке умерла мать Эры (невестки Лики), немецкая комму-

нистка. Нета с Любой пятнадцать лет провели в Уфе, Саша с новой женой Раей живет на севере, в Березае. Причины гибели членов семьи в пьесе точно не названы, но историческая ситуация даёт определённый ответ. Социальные обстоятельства разрушали семью не только гибелью близких, но и разным опытом жизни в годы разлуки: люди становились чужими друг другу, создавали новые связи вне семьи, в ссылке, на фронте.

Сценическое пространство создаёт хронотоп возвращения, восстановления частного мира в ситуации социального потепления: в 1956 году реабилитирована и возвращается в Москву Нета. Разбросанные историей родственники возвращаются в московскую квартиру, но согласия не возникает. Разными оказались даже представители старшего поколения, не меньшие утраты понесли и их дети: сын Лики Саша с его новой женой Раей – и его прежняя жена Эра; дочери Неты, Катя и Люба. Внуки (Оля и Лора, дочь младшей дочери Неты, Кати) в послевоенное время страдают от бытовой неустроенности, от неродственности в семье.

Воспоминания персонажей об эпизодах своей жизни, о судьбах родственников, с одной стороны, случайны, вызваны не желанием понять смысл пережитых событий, а бытовыми проблемами, с другой стороны, воспоминания вводят частную жизнь в исторический контекст, обнаруживают социальную детерминированность человеческих отношений и человеческой психики. Персонажи постоянно упоминают бытовые лишения. Нета, оказавшись в ссылке в 1940-е годы, потеряла дачу, во время ее отсутствия сгорела семейная библиотека. Внуки констатируют прежде всего бытовые проблемы, говорят об этом: «А мы, знаешь, сколько лет с мамой на одном матрасе спали? Пока мне не исполнилось семнадцать лет! На полу» [7, с. 39] (внучка Неты Лора); подруга Лоры Галя спала с матерью и братишкой на одной кровати, пока не выяснилось, что брат болен туберкулезом.

Персонажи пьесы ощущают себя жертвами бытовых условий, жертвами окружающих людей, близких, поэтому возникают конфликты, спровоцированные претензиями к другим, а не к себе, возникает этическая агрессия, требование порядочности от другого поколения, от другой ветви рода, от любимого человека. Родственность не забыта, любовь, ревность, обида обостряются от осознаваемой семейной близости, но этот этический долг становится внешним императивом, ощущается как несвобода, рождает желание освободиться от ответственности перед другими. В пьесе прослеживается несколько моделей отношений в коллизиях: дети и родители; сестры, любящие мужчину и женщина.

Сценическое время пьесы воплощает ситуацию «исправления» бесчеловечности, однако исправление порождает новые конфликты, жизнь остаётся борьбой за существование, которая проявляется даже среди родственников: «Нета: Над этим домом витает тревога» [7, с. 34]. Исправление ошибок не изменяет реальную жизнь, поскольку прежние утраченные ценности невозвратимы даже в материальном выражении: «Тот майор, который вел его дело

по реабилитации сказал, что вам вернут все: партбилет, ту же квартиру, ту же работу. Он сказал, что ту же квартиру невозможно, там давно другие люди, а работал он директором на войне» [7, с. 33-34]. Саша – флотский офицер, полковник становится «разнорабочим», в мирное время он не востребован; остается без работы Эра. Люди утрачивали и молодость, красоту: «Лика: Неточку восстановят в партии, Любочку в комсомоле. Были обе синеглазые, с золотыми кудрями». Герои не могут забыть прошлое, определяющее их сегодняшнее бытовое поведение: «Лика: Кто голодал, тот не оставляет. Ем одно прокисшее и прогорклое» [7, с. 25]. Давление прошлого невозможно устранить, хотя герои пьесы хотят забыть: «Лика: Я охотней бы глаза закрыла и к стенке отвернулась» [7, с. 25]; «Люба: Нам ничего не надо. Когда ничего нет – и не о чем жалеть, и нечего отбирать. Мы последние люди» [7, с. 41].

Трагичным на фоне исторических перипетий становится положение детей. Миф о ребёнке как явлении счастья («в доме всегда должен быть малыш, он один нам улыбается, а мы ему» [7, с. 61]) разбивается реальными условиями существования. Катя (в 1940-е гг.) отдаёт дочь Лору в детский дом, поскольку не может прокормить ее самостоятельно, Эра, вынужденная искать работу (в 50-е гг.), отдаёт детей в детский сад: «Лика: Дети у нас отданы государству. При живой безработной матери дети прозябают в садике» [7, с. 11]. Болезни детей вызваны отсутствием внимания, еды, кровати, игрушек – «Лика: Лора украла у Олечки цветную бумагу – бедные дети, все бедные. Всего лишены были» [7, с. 43]. Парадокс советского социума: устремлённость в будущее обездолила это будущее, детей.

Воспоминания героев воссоздают конкретные моменты разрыва этих связей и обращены к двум источникам испытаний. Первый – сложившиеся в исторической ситуации бесчеловечные условия жизни: унижения, страх за близких, за собственную жизнь (в эвакуации майор Барков рассек Нете голову топором, она чудом осталась жива). Второй – предательство близких, хотя и оно было вызвано социальными обстоятельствами. И такие предательства более всего порождают конфликты в новой ситуации. Отношение к предавшим родственникам («Лика: Переступи, переступи через это. Они не виноваты» – «Нета: Она нас бросила, забросила, и еще ждет чего-то») становится оправданием собственной безжалостности и собственной уязвимости. Социум создаёт ситуации, рождающие бытовые и психологические противоречия, перед которыми человек оказывается слаб, они вытесняют человека не только из социума, но и из бытия. Ситуации дублируются во времени в последующих поколениях, то есть у Петрушевской, они не сводятся к конкретному историческому социуму, они лишь модифицируются.

Старшее поколение оказывается в ситуации разрушения норм социальными акциями – революция через кровь и насилие прививала новые идеалы, разделяемые и самими, молодыми в то время, людьми ныне старшего поколения. Среднее поколение, как и старшее, вовлечено в исторический абсурд всемирного масштаба – мировая война. Третья

историческая ситуация, будто бы становится ситуацией реформ, направленных на улучшение социума и жизни людей, но обнаруживается экзистенциальный абсурд межличностных отношений. Каждое новое поколение как раскрученная спираль выстраивает цепь, связывающую, но и всё более разделяющую поколения, всё более разрушающую природную основу. Возникает исторический парадокс – связь проявляется в деконструкции, направленной на улучшение, а нарушаемая при этом неразрывность – в вечных потребностях в любви и в желании жить в любых обстоятельствах.

Центральным событием действия пьесы становится возвращение из ссылки сестры и племянницы Лики (Неты и Любы), реабилитированных через семнадцать лет. Встреча ожидаемая: Лика хлопотала об их возвращении, ходила к следователю, Катя, младшая дочь Неты, получила квартиру, Михал Михалыч едет за ними в Уфу, Эра хлопочет о встрече – избавляется от лишних вещей, убирает квартиру, готовит обед, Лика выбирает одежду, в которой хочет встретить сестру. Встреча вскрывает внутренние противоречия и алогизм отношений героев. Ситуация встречи соединяет всех родственников в общем, но тесном для всех бытовом пространстве. Встреча предполагает духовное воссоединение сестер, примирение матери (Неты) и дочери (Кати), но соединение проявляет исчезновение родственных чувств вследствие разности судеб и разности выдержанных или не выдержанных испытаний. Герои вынуждены скрывать какие-то подробности прошлого, вину или обиду, обнаруживают неидеальные свойства человеческой природы – слабость, непостоянство, страх, неискренность. Лика, услышав звонок в дверь, играет страдающую и больную: «Лика: (закрыв лицо) Кто это? Кто? Дорогие! Я ничего не вижу! (Плачет). Слепла», а убедившись, что это не сестра, а её дочь Катя, она возвращается к обычной манере поведения: «(мгновенно просыхая): Ты меня напугала! Фу, как напугала!» [7, с. 18]. В ожидании сестры Лика нервничает, это состояние объясняется чувством вины: она оказалась в тяжёлые времена в более лёгких условиях, жила в Москве, в своем доме, в своей семье, в которой за это время появилось трое внуков. Лика не причастна к аресту Неты, но и не поддержала ее в трудные минуты, поэтому вспоминает об общих страданиях, оправдывая себя, неоднократно говорит, что принимала участие в их реабилитации, готова предоставить им место в квартире и ищет поддержки у сына. Лика боится выглядеть лучше, чем ее сестра, которая все потеряла. С одной стороны, она жалеет ее, с другой – оправдывает себя. Неоднозначно ее поведение и в других отношениях с членами семьи. Убеждая Катю примириться с матерью и сестрой, она отстраняется от Кати, потому что Нета и Катя в ссоре. Более того, вина перед сестрой вызывает желание страданий, Лика отказывается от предложения Кати лечить глаза: «На кой шут мне все это видеть. Я вообще охотней бы глаза закрыла и к стене отвернулась» [7, с. 25].

Встреча сестер включена автором в ситуацию социальных изменений: Москва – «растет и хороше-

ет», получают реабилитацию наказанные, но человеческие отношения более сложны и не поддаются совершенствованию из-за противоречивой природы людей.

Для Неты и Любы возвращение означает восстановление справедливости. Долг государства перед частным человеком будто бы исполнен, но исполнение этического долга близких, например, сестры, невозможно, конфликт неминуем, вопреки желанию встречи. Иллюзия торжества справедливости (Ли́ка говорит, что «наконец-то все долги выплачены») нарушается чувством вины перед сестрой и чувством несправедливости обвинений (ибо фактов вины будто бы нет). Разное ощущение времени, как и разное поведение в историческом времени порождает противоречие, которое мешает восстановлению универсальных связей, родства, исправление ошибки не компенсирует невидимых страданий Ли́ки, которые не будут возмещены, так как она не испытала их в той степени, как сестра. Эра, готовясь к встрече, говорит о сломанных часах, а Ли́ка – о Времени, которое остановилось для неё, хотя в стране ремонтируют часы: «К такому моменту я ослепла...от слез».

Движение исторического времени линейно, направленно, выломленность из него персонажей – неизбежна и определяет драматизм их существования в истории. В настоящем – дисгармония; в далеком прошлом – осколки гармонии, молодости, невинности; в недавнем прошлом – личные драмы. Возвращение Неты ставит её на временную периферию жизни – старость, и на периферию прежних дорогих для неё в прошлом связей. Семнадцать лет разлуки создали психологическое отчуждение между людьми, более того, разрушили способность к установлению гармоничных связей. Следствием этого возникает ослабление родственных связей в следующих поколениях.

Приезд Неты и Любы совпадает со случайным возвращением сына Ли́ки, он приезжает забрать вещи. Саша не сразу вспоминает Любу, он поглощен собственными проблемами, думает об новой семье в Березае, чувствует вину перед дочерью Олей, ощущает напряженность в отношениях с Эрой, женой, которая догадывается о причинах его скорого отъезда. Нета и Люба оказываются посторонними людьми, им бросается в глаза напряженность отношений в семье, которая, казалось бы, избежала самых тяжёлых социальных ударов. Совместное выживание не спасло семейные связи, борьба в бытовом пространстве, в понимании Петрушевской, означает борьбу за жизнь, тотальное равнодушие и зло: «Ли́ка: Все люди делают друг другу зло» [7, с. 25].

Частная жизнь персонажей наполнена противоречиями. Пытаясь исправить ошибки прошлого, стремясь искупить вину перед сестрой Нетой, которой Ли́ка не посылала деньги, не писала писем, ни разу не приехала на место ссылки, она совершает новые. Ли́ка предлагает жить вместе, но сестры стали чужими и ощущают страх общения не только друг с другом. Нета с Любой чувствуют себя лишними бояться, что из дома сестры их выгонят родственники. Ли́ка не способна создать психологический

комфорт для сестры, потому что ею руководит вина перед сестрой, поведение определяется не любовью и состраданием, а долгом. Для членов семьи (Эры и Саши) приезд Неты и Любы создаёт бытовую тесноту, вмешательство в их частную жизнь, потому что они считают, что никому ничего не должны. Эра ведет себя как хозяйка, так как чувствует, что сама не может сохранить свою семью и демонстрирует положение хозяйки в бытовом поведении: устраивает скандал, просит их уехать. Появление «чужих» родственников не только обнаруживает, но и взрывает скрытые противоречия внутри «своих», ставших чужими при совместной жизни. Невозможность наладить отношения с близкими людьми мотивируется частными обидами.

Нета и Люба не могут простить предательство по отношению к ним, когда Катя «боролась за жизнь и всюду скрывала насчет врагов народа, родственников, чтобы прокормить маленькую дочь» [7, с. 18]. Материнские чувства Кати её матерью и сестрой не становятся оправданием её предательства матери и сестры. Катя не могла оставить маленькую дочь, сознавая, что этот выбор означает в судьбе матери, и пытается оправдаться перед Нетой и Любой, посылает деньги, едет к ним в ссылку. Когда ее вызывают после войны повторно на допросе, Катя готова защищать мать и сестру, понимая, что грозит дочери: «А я рисковала, что Лора одна останется. Но подумала: мало для них сделала, Лорочка уже большая, сама прокормится (всплакнула) [7, с. 24]. Она оценивает свой прошлый поступок по отношению к матери и сестре так же, как и они, готова искупить вину, однако наталкивается на недоверие, непонимание: от нее отстраняется Ли́ка, Нета и Люба не идут на примирение.

Ли́ка и Катя оказываются в равном положении, от них отстраняются близкие люди – Сестра и Мать, но и сами они обвиняют друг друга с яростью, потому что испытывают похожее чувство вины, и оправдываются друг перед другом: «Катя: А ты не бросила свою сестру? / «Ли́ка: Мы же потеряли связь!» / «Катя: А я без стипендии, на одни алименты. ... И ездила к ним! Они дверь не открыли: молчали и бумагами шуршали. Рвали на части» [7, с. 26].

Возвращение Саши, сына Ли́ки, вскрывает аналогичные противоречия в отношениях между мужчиной и женщиной. Другая женщина ждет ребенка, и Саша ради нее он оставляет свою семью и троих детей. Напротив, Катю любил Пискарев, на собрании, где «прорабатываются члены семьи врагов народа», он выразил готовность жениться на ней, но она становится женой Сулимова, отца её ребенка, однажды отказавшегося от нее, но из ревности и соперничества он, преодолевая страх перед социальными последствиями, объявляет о согласии зарегистрировать брак. Следовательно, социальный страх не всё объясняет в разрыве отношений между людьми. Поступки людей определены разными психологическими мотивами.

Ситуации, воссоздающие отношения между мужчиной и женщиной демонстрируют алогизм поведения как следствие хаотичности сознания. По-

слевоенные командировки сына Лики часто сопровождались любовными приключениями, заканчивались примирениями. Воспоминания Эры об изменах Саши унизытельны для нее, неприятны для матери, и они обостряют отношения Эры с Ликой, делают невозможными новые примирения, потому что Эра не упускает возможности напомнить ему об изменах, а скандалы, следствие женской обиды, дают оправдание Сашиному предательству детей. Он устраивает жизнь с другой женщиной, оправдывая свою безответственность перед семьей ответственностью за будущего ребёнка. Обстоятельства жизни, с которыми он сталкивается в новой семье – барак, недостаток денег, возвращают его в дом, где живет его семья. Он спасается в ней от одних проблем и погружается в другие, не в силах гармонизировать жизнь вокруг себя. Поэтому возвращение имеет временный характер и абсурдную мотивировку: уговорить мать позволить ему жить с новой семьей в доме, где осталась прежняя. Мать не соглашается с решением сына развестись и привести в дом новую семью, Эра ссорится с дочерью Олей, которая просит отца взять ее в Березай, потому что дома скандалы (не понимая, как не нужна она в другой семье отца). Эра делает жизнь Саши в семье невыносимой и неискупимой, потому что любит его и не может простить ему предательство: «Лика: Саша! Это были крики любви и понимания, что происходит!» [7, с. 75].

Семейный конфликт дублирует семейную историю в семье Эры, чей отец завел новую семью, не умея сохранить отношения в старой. Немотивированность бытового поведения провоцируется, но не объясняется неблагоприятными социальными условиями, поэтому в меняющихся исторических обстоятельствах воспроизводятся драмы частной жизни, порождающие социальную атмосферу неблагополучия, а не только социальное неблагополучие – источник драматизма человеческих отношений.

Лика исполняет в пьесе роль морально-этического резонёра, она осуждает или оправдывает других героев, Катю просит забыть обиды и простить мать, в конфликте Эры и сына становится на сторону Эры. Ее этическая позиция проявляется в финале пьесы, когда Лика сообщает сыну о своем решении уехать с ним из Москвы. Ее намерение уехать определено разными причинами: она протестует против новой несправедливости по отношению к сестре («Лика: Я не могу здесь оставаться, мою сестру выгнали... Если я порядочный человек... Я должна уйти из дома! [7, с. 84]); она пытается предотвратить предательство Неты по отношению к ней самой, письмо в ректорат; бегство из московской квартиры становится иллюзорной возможностью сохранить семью сына («Я все решила! Едем! Естественно, я без Эры не могу. Она тебе не помешает. Эра, становись на колени! (Бросается на колени). Саша и Эра бросаются ее поднимать, Лика целует руки Саше и Эре» [7, с. 85]).

Лика – персонаж, чья этическая позиция определяет движение сюжета: она добивается реабилитации сестры, примирить Катю с Любей и Нетой, восстановить семью сына, устроить судьбу внучки

Оли, то есть соединить род. Ее имя (Елизавета – древнеевр. «взывающая к Богу») соответствует функциям персонажа в действии: напоминать о предназначении человека понимать и любить, прощать и гармонизировать социальную реальность. Следы истории, запечатленными в сознании людей, становятся страдания их близких, сожаления об утратах. Для их потомков память прошлого обесценивается, вытесняется новыми проблемами, вызванными новыми обстоятельствами и событиями. Каждое новое поколение оказывается в растерянности перед «сегодня», потому что не помнит и не понимает повторяемость коллизий и ситуаций, не признаёт возможность использовать опыт прошлого для предотвращения ошибок, за которые приходится расплачиваться.

Петрушевская вводит в бытовую психологическую драму пласт культурной реальности советской эпохи, создающий ассоциативную метатекстовую семантику, проецируемую на сценическое действие. В пьесе чередуются события бытовой жизни и репетиции хора, вставные эпизоды, сюжетный рефрен. С одной стороны, репетиции хора вписаны в драматическое действие (персонажи убегают на репетиции от быта), с другой стороны, они выполняют роль «семиотического индикатора» [5, с. 356], позволяют социально-бытовую жизнь персонажей рассматривать в культурно-историческом контексте: имена композиторов (Моцарт, Бах, Мендельсон, Бетховен, Свиридов), названия музыкальных произведений («На десятой версте от столицы», «Вокализы», «Девятая симфония»), строчки текстов музыкальных произведений («Аве верум...Верум корпус... Натум де Мария виргин»); «Стабат матер»). Неоднократно звучит песня «Летите, голуби, летите! Для вас нигде преграды нет. // Несите, голуби, несите народам мира наш привет», которую хор готовится исполнять на международном фестивале молодежи и студентов. Песня определяет официальную культуру и политическую ситуацию в стране, возможность расширить границы государства, увидеть мир сквозь призму идей дружбы, мира и свободы. В культурном пространстве возможно единение духа и творческая свобода. Классические музыкальные темы и тексты советских песен создают эстетическую оппозицию драматическим событиям в пьесе, напоминают о высоком предназначении человека творить, а не разрушать.

Система музыкальных цитат включает два особых вводных текста – текст стенограммы и письмо Хрущёву. Вставные прозаические конструкции, с одной стороны, передают духовную атмосферу времени. С другой стороны, текст стенограммы (официальный документ) и текст письма следует рассматривать в сопоставлении, как разные версии исторической реальности: государственную и частно-биографическую. Стенограмма заседаний партии и строчки песни – мифологизация официальных идей, создающих образ благополучной страны, в которой «невиданные урожаи», охраняется «мирный труд советского народа», развивается наука и совершаются научные открытия, и счастливых людей в ней живущих.

Письмо Хрущёву (и в ректорат) являются текстами героев, представляющих позицию частного человека, хотя письмо теряет статус частного, поскольку адресовано официальному лицу, апеллирует к власти. Но и такой текст разрушает миф о братстве и гармонии, письмо Хрущёву – донос Неты и Любы на родственников.

Декларированная цель письма – «восстановить правду», оно выражает веру в «незыблемость советской системы», надежду на восстановление справедливости «старых партиек». Бытовая цель авторов письма – добиться предоставления квартиры в Москве. Их поступок – свидетельство разрушения этических представлений о жизни – законно в традициях государственных норм. «Бдительность», о которой говорится в стенограмме, понимается людьми как шанс решить бытовые проблемы. Ни родственные отношения, ни нравственные принципы, ни новые социальные законы не спасают от повторения зла, не гармонизируют общество.

Москва «растет и хорошеет» за счет реконструкции, «сносения Арбата и всего лишнего», и Нета борется за улучшение своей жизни, разрушая жизнь семьи сына Лики. Изменились критерии подавления: идеологические на моральные (Нета называет родственников «моральными разложенцами»). История абсурдна, поскольку личностное сознание людей при смене исторических условий не меняется. Нета и Люба хранят документы партии и письма Сталина, верят в то, что прежнее государство, которое отняло у них все, наведет порядок не только в стране, но и в семье.

История и государство, вторгаясь в частную жизнь человека, разрушают ее, эти изменения, по

мнению автора, необратимы. Единения можно достичь в государстве – путём подавления, в культуре – игрой в искусственно созданную реальность, но в частных отношениях не внешне навязанный императив, не имитация высоких духовных устремлений, а сила нравственного внутреннего императива может стать связующей силой. Для героев Петрушевской согласие желанно, но не достижимо. В финале Московский и Дрезденский хоры начинают совместное выступление, но герои – Лика, Эра, бегущие за Сашей, не достигают соглашения. Хор предстает в пьесе как эстетический идеал должного вневременного единства между людьми, но недостижимо в реальности.

Литература:

1. Касаткина Т. Литература после конца времени // Новый мир. – 2000. – № 6.
2. Костелянец Б. Драма и действие: Лекции по теории драмы. – СПб., 1994.
3. Куралех А. Быт и бытие в прозе Л. Петрушевской // Литературное обозрение. – 1993. – № 5.
4. Липовецкий М. Уроки музыки. О прозе Петрушевской // Липовецкий М. «Свободы чёрная работа» Свердловск, 1991.
5. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Семиосфера. – СПб., 2001.
6. Маркова Т. Современная проза: конструкции и смысл. – М., 2003.
7. Петрушевская Л. Московский хор. – СПб., 2007.
8. Хализев В. Теория литературы. – М., 1999.
9. Щеглова Е. Человек страдающий. Категория человечности в современной прозе // Вопросы литературы. – 2001. – № 6.
10. Явчуновский Л. Драма на новом рубеже: Драматургия 1970-1980-х годов. Конфликт и герой, проблемы поэтики. – Саратов, 1989.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

ГОЛОСА РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ

(Подшивалова Е.А. ЛЕКЦИИ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1920-х – 1930-х гг. ЧАСТЬ 1. – ИЖЕВСК, 2010)

В курсе лекций Е.А. Подшиваловой рассматривается русская литература на одном из драматических этапов её развития – в эпоху революции и гражданской войны. Этот микроцикл Н. Лейдерман называл культурным взрывом, точкой бифуркации, – настолько бурным по интенсивности художественных исканий было это время. Оно характеризуется поразительным разнообразием, пестротой художественных направлений, течений и школ, остротой политических и эстетических споров. Не случайно Е.А. Подшивалова стремится показать разные концепции революции и гражданской войны в художественном сознании современников.

Ценно то, что в поле зрения исследователя попадает не только художественное, но и публицистическое, литературно-критическое, философское наследие этого периода. Достаточно только перечислить имена философов, чьи концепции социальной революции рассмотрены в лекционном курсе: П.Б. Струве, Н.А. Бердяев, М.О. Гершензон, С. Аскольдов, Г.П. Федотов, В. Розанов. В годы гражданской войны происходит расцвет публицистики, и автор лекций обращается к разным публицистическим жанрам: дневникам (И. Бунин, З. Гиппиус), статьям («Несвоевременные мысли» Горького), письмам (В. Короленко). Немало внимания уделяется литературной борьбе данного периода: подробно рассматриваются политические и эстетические позиции различных литературных группировок – Пролеткульт, РАПП, Перевал, Леф и ОПОЯЗ, даются интернет-ссылки на литературные журналы 20-х годов. Так формируется целостный взгляд на историко-литературный процесс.

Очевидно, данный курс лекций не претендует на исчерпывающую полноту охвата всех художественных явлений времени. Выбрано не так много произведений для подробного анализа: поэма Блока «Двенадцать», книга Цветаевой «Лебединый стан», цикл рассказов Бабеля, роман-фрагмент А. Весёлого «Россия, кровью умытая», книга С. Федорченко «Народ на войне». Но на примере этих произведений показаны, во-первых, различные концепции гражданской войны, во-вторых, прослежены два процесса, которые во многом определяли развитие прозы 1920-х годов: активизация сказовых форм (здесь анализируется анонимный сказ в книге С. Федорченко «Народ на войне» и персонифицированный сказ в «Конармии» Бабеля) и «возвращение» романа, восстановление романного мышления. Поскольку автором выбран не хронологический, а проблемный путь изложения материала, одно произведение может анализироваться в разных лекциях. Так, о «Конармии» Бабеля речь идёт в теме, посвящённой литературному сказу, и в лекции, рассматривающей формы романного мышления в произведениях о гражданской войне. Это произведение, пожалуй, занимает центральное место в лекционном курсе Е. Подшиваловой, причём около семи страниц отводится примечаниям, где даётся обширная библиография по бабелевскому циклу, ведётся диалог с разными исследователями.

В центре внимания исследователя субъектная организация произведений, субъект и его слово, звучание голосов, осмысляющих драматическую эпоху, свидетельствующих о ней. В лекциях ведётся скрупулёзный анализ говорящего субъекта, тех кругозоров и концепций, которые стоят за его словом. Достаточно только привести иерархию языков, которую исследователь выстраивает в «Конармии» Бабеля: *религиозно-философское слово, поэтическое слово, бытовое слово*. А самоопределение Лютова в слове мыслится как конструктивный принцип «Конармии». Поскольку субъектная организация – один из важнейших носителей жанра, Е. Подшивалова внимательно прослеживает развитие жанровых форм, взаимодействие жанров (по верному замечанию автора, наиболее интенсивно опыт диффузии жанров осваивает русская проза 1920-х годов).

Есть в работе положения, вызывающие сомнение, особенно это касается поэмы Блока «Двенадцать». Анализируя социальное разноречие в поэме, исследователь выделяет несколько типов субъектов речи, организующих текст: *повествователь, лирический герой, субъект коллективного устно-поэтического творчества, индивидуальная речь героев*. На наш взгляд, не вполне корректно говорить о лирическом герое в повествовательной структуре поэмы. Однако общая интерпретация поэмы в контексте историософских рассуждений А. Блока обогащает существующие трактовки. Вообще многие положения работы, даже спорные, побуждают к диалогу с исследователем, дают толчок к развитию собственной мысли. Лекции Е.А. Подшиваловой – это, действительно, оригинальный авторский курс, позволяющий по-новому взглянуть на литературный процесс 1920-х годов.

Работа Е.А. Подшиваловой будет интересна студентам, аспирантам, преподавателям литературы средней и высшей школы.

Ольга Александровна Скрипова,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры современной русской литературы УрГПУ

НОВОЕ НАУЧНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ЛИНГВИСТИКЕ РУБЕЖА ВЕКОВ (ЛИНГВИСТИКА КРЕАТИВА: КОЛЛ. МОН. / ОТВ. РЕД. Т.А. ГРИДИНА. – ЕКАТЕРИНБУРГ, 2010)



Одним из наиболее востребованных направлений современных лингвистических исследований стала ориентация не столько на систему языка, сколько на человека в языке, когда в фокусе внимания оказывается языковая личность как творец и «продукт» речевой деятельности. В этом смысле несомненный интерес вызывает инициированный авторским коллективом под руководством д. филол. н., проф. Т.А. Гридиной научно-образовательный проект «Лингвистика креатива», первым результатом которого стал выпуск представляемой сегодня коллективной монографии с одноименным названием.

Значимость данного проекта определяется не только научными перспективами, но и особенностями современного образовательного процесса, в котором акцентируется внимание на технологиях развития креативной личности. Вербальная креативность является одним из направлений такого развития, стимулируя проявления одарённости ребёнка в его речевой деятельности. Развитие вербальных способностей одаренных детей является условием их успешной самореализации в разных сферах коммуникативной деятельности, социализации и конкурентоспособности в выборе путей профессионального и творческого роста.

Особым вектором исследования игрового дискурса является его творческая природа, необходимость выявления

механизмов и принципов, позволяющих *homo ludens* («человеку играющему») реализовать потенциал языковых форм и значений, проявлять творческие интенции в поле языковых возможностей. Системный охват факторов лингвистической компетенции в организации обучения способствует готовности ребёнка к решению нестандартных задач и успешной самопрезентации в выдвижении собственных оригинальных идей.

Монография включает четыре раздела:

I. «Лингвокреативная деятельность языковой личности». На наш взгляд, интересны читателю будут размышления филологов и психологов о природе креативности. Базовой в этом разделе является глава «К истокам вербальной креативности: творческие эвристики детской речи» (д.ф.н. Т.А. Гридина), в которой детская речь исследуется как сфера лингвокреативной деятельности. Автором обозначена ретроспектива и перспектива развития речевой креативности от спонтанного «языкового остроумия» ребенка до проявления осознанной интенции к языковой игре. На стадии онтогенеза выделяются «игровые практики» (эвристики), способствующие формированию разных типов личности *homo ludens*: игрок-транслятор, репродуцирующий «готовую» шутку, игрок-интерпретатор, склонный к переосмыслению (в том числе парадоксальному, игровому) известной (не собственной) шутки, игрок-генератор (= креатор), способный к созданию оригинальных инноваций (словотворческих, образных). В данной части монографии намечается также динамика развития языковой игры в контексте разных эпох (д.ф.н. М.Э. Рут, к.ф.н., Е.Н. Иванова). Дополняет анализ смысла творчества как способности человека «выйти за пределы традиционных схем обработки информации» анализ соотношения понятий «креативность» и «инновационность» применительно к творческой языковой личности (д.пс.н. С.А. Минорова).

II. «Пространство языкового креатива» включает обзор определений и оценок слова «креатив», существующих в наивном языковом сознании и в прагматически ориентированных профессиональных сферах по данным Интернет (д.ф.н. И.Т. Венрева). Специфическими ракурсами изучения различных форм креативной деятельности говорящих являются этнолингвистический и лингвокультурологический комментарии языкового материала. В частности, описываются способы метафорического воплощения в языке представлений говорящих о собственной речи, ср., например, выражения *суконный язык*, *суконная речь* 'о невыразительном, бледном, шаблонном языке', *говорить как по шелку* 'гладко, плавно, красиво говорить', а также использование символики *сахара* и *масла* при обозначении слащавых, льстивых, заискивающих речей (д.ф.н. Е.Л. Березович, к.ф.н. Е.Д. Казакова). Специальному анализу подвергаются творческие стратегии табуирования и эвфемизации в саркастических текстах традиционной (архаической) культуры, например, толкования мифопоэтических истоков русских народных примет-запретов (*почему нельзя свистеть в доме, зашивать на себе одежду*), история демонологических сюжетов, связанных с обозначением нечистой силы и народных названий болезни (ср. сюжеты о

сорока сестрах-лихорадках, о синонимических названиях домового – хозяин, батюшка, кум, соседушка и др.), культурологический комментарий устойчивых выражений типа серо-буро-малиновый в крапинку, с легким паром и др. (д.ф.н. Н.И. Коновалова). Завершается раздел «этюдами», расширяющими представление о пространстве языкового креатива: современная практика речевой коммуникации в большей степени, чем в предыдущие эпохи, ориентирована на визуальный канал восприятия информации. Это приводит к актуализации особого явления – графодериватов типа на100яций, Ре:акция, Комсомольская правДА!, встреч@ться в ч@те и т.п., анализу которых посвящена соответствующая часть данного раздела (д.ф.н. Т.В. Попова). Панорамный анализ разных форм игрового дискурса сегодня невозможно осуществить без обращения к сферам молодежной субкультуры, что весьма изыщно продемонстрировано на материале русского рэпа, демонстрирующего специфику текстостроения, лексической составляющей и графики ономастикона (например, названий рэп-групп), где креативность выступает в качестве «культурообразующего» фактора (д.ф.н. Т.В. Шмелева).

Раздел III. «Креативные языковые техники» обращен к описанию эстетической, прагматической, дискурсивной проявленности языковых техник. Так, в системе фоностилистических приемов особая игровая «нагруженность» отмечается у акцентных сдвигов (*что лучше сОрок нЯток или пЯтОк сорОк*), которые «эксплуатируются в широком жанровом диапазоне – от пословиц, афоризмов и балаганного стиха до лирической поэзии» (д.ф.н. Г.В. Векишин). Для различных сфер речевой деятельности в современной социокультурной ситуации характерно использование моделей рефрейминга (от англ. ‘переформулировать, переставить в уже имеющуюся рамку’). В одной из частей монографии приводится анализ лингвокреативного потенциала рефрейминга в рекламе и жанре «смешных житейских историй»: например, использование фраз типа *я толстый, зато ... за мной как за каменной стеной* = смысловое переакцентирование контекста, в котором излишний вес оценивается отрицательно (д.ф.н. О.С. Иссерс). Особый интерес для учителя-словесника представляет раздел, посвященный лексическим повторам (д.ф.н. Б.Ю. Норман), где повторение слов и словоформ рассматривается не как речевая ошибка, а как креативная текстообразующая техника. Разные виды лексических повторов выполняют свои специфические функции в зависимости от сферы употребления, цели, формы речи и др. Так, в поэтическом тексте преднамеренное лексическое дублирование обусловлено эстетически: *Бежит волна, волной волне хребет ломая* (О. Мандельштам); на стыке реплик в диалоге повтор – импульс к развитию темы разговора; такие повторы могут создавать эффект, усиливающий эмоциональное и экспрессивное воздействие речи: *Мылом, мылом, мылом умывался без конца, смыл и ваку, и чернила с неумытого лица* и т.п. Исследованию творческого использования потенциала грамматических категорий посвящена завершающая глава данного раздела (д.ф.н. Е.Н. Ремчукова). В ней продемонстрирован широкий спектр проявления креативной функции языка на материале грамматической категории рода существительных.

Раздел IV. «Художественный текст как поле креатива» представляет еще одно из направлений лингвистики креатива – анализ художественного текста в свете выражения творческой индивидуальности автора в игровом регистре. Языковой игре и ее функциям в реализации коммуникативных намерений говорящих посвящена глава «Языковая игра как средство преобразования идеологических смыслов» (д.ф.н. Л.П. Быков, д.ф.н. Н.А. Купина). На материале произведений поэтов разных поколений убедительно доказано, что репертуар функций языковой игры не ограничивается только комической направленностью, проявляя «эмпирический срез актуальных умонастроений и идеологических исканий». В фокусе внимания авторов данного раздела находится и игровая поэтика классиков художественной литературы: на материале эпиграмм М.Ю. Лермонтова 1829–1831 гг. выявляется игровой потенциал данного жанра, исследуется, как «линия поведения лермонтовского лирического «Я» соотносится с жанровым заданием эпиграммы» (д.ф.н. С.И. Ермоленко, к.ф.н. М.Л. Скобелева). Несомненный интерес вызовет у читателя анализ вариантов создания игрового дискурса в чеховских текстах (д.ф.н., проф. А.В. Кубасов). Новый поворот в исследовании креативных возможностей самой книжной формы представлен на материале поэтических произведений В. Павловой (д.ф.н. Н.А. Кузьмина). Показано, что современная книга «все чаще представляет собой многосоставный, монтажный текст, гипертекст, преодолевающий традиционную линейность» восприятия.

Завершая презентацию данного монографического исследования, отметим несомненную важность и продуктивность развития направления «Лингвистика креатива» для решения многих проблем совершенствования русской литературной речи в плане выявления ее творческого потенциала. Книга адресуется специалистам в области лингвистики, литературоведения, культурологии, психологии, журналистики, учителям-словесникам и всем, кто интересуется проблемами языкового творчества.

*Надежда Ильинична Коновалова,
доктор филологических наук, профессор,
директор института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации УрГПУ*