

ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИАЛОГУ

А.В. Кубасов

М.Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН КАК ЗЕРКАЛО РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Одна из активных современных научных парадигм связана с проблемой реактуализации произведений русской классики. Исследовательским центром в таком случае становится современный писатель, в чьих произведениях получает переосмысление, перепрочтение прежних текстов¹. Говорят о пушкинском, гоголевском, чеховском и тому подобных интертекстах в произведениях современной литературы. Однако возможно перенесение центра тяжести и на классика, выступающего как предтеча того, чему только еще предстоит в полной мере проявиться в будущем. В частности, для нашей работы является прецедентной статья о «модернизме» Салтыкова-Щедрина².

Переосмысление классики происходит поэтапно в течение длительного времени. Так, классицисты переосмыслили античность, романтики и реалисты, в свою очередь, – классицистов, переосмысливших античность. Очевидной и простой иллюстрацией этого тезиса может послужить пушкинский «Памятник», впоследствии сам отразившийся в целом ряде стихотворений различных авторов, вплоть до концептуалистов. Весь вопрос заключается в том, что является преломляющей средой для классического наследия, на что оно направлено. Классицизм, наведенный на творчество Пушкина, дает один результат, сменив направление и переведя «зеркало классицизма» на лирику И. Бродского, мы получаем совершенно другой результат. Новую литературу можно рассматривать не только как нечто самодостаточное, но и как преломляющую среду, стоящую между классикой и действительностью, которая собственно и является первичным объектом осмысления, а затем и переосмысления. В настоящее время можно говорить о корреляции элементов в системе «Салтыков-Щедрин – постмодернизм – российская гротескная реальность». В частности, есть основания для сопоставления романа В.Г. Сорокина «День опричника» с «Историей одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Природа и структура власти, ее соотношение с народом – все эти вопросы едва ли не с летописных времен обсуждаются в отечественной литературе. Этот феномен исследует дослужившийся до поста вице-губернатора М.Е. Салтыков и литератор В.Г. Сорокин. Какие особенности постмодернизма

отражаются в зеркале Салтыкова-Щедрина? Останемся лишь на некоторых из них.

Отдельно может быть поставлен вопрос о формах и функциях пародийного начала в произведениях русского классика³ и постмодерниста. Д.П. Николаев, авторитетный специалист по творчеству Салтыкова-Щедрина, в частности писал: «Сатирика не очень-то увлекало пародирование сугубо литературное. Гораздо большее развитие в его творчестве получило пародирование иных текстов – политических, юридических, исторических, публицистических и т.д.»⁴. Думается, что замечание можно уточнить. В отношении Салтыкова-Щедрина более продуктивна идея, высказанная Ю.Н. Тыняновым, который писал о необходимости разграничивать понятия пародийность и пародичность. Пародичность преимущественно связана с пародической формой, а пародийность – с соответствующей функцией: «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции»⁵. В отличие от пародичности, пародийность, очевидно, предполагает применение пародических форм в пародийной функции, то есть по принципу соответствия одного другому. Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» фрагментарно использует «пародическую форму» летописи, но не пародирует ее. Пародирование летописи само по себе бессмысленно в силу отсутствия в данном случае факта литературной борьбы, полемики с летописцами или с жанровым канонем. Сам писатель признавался в том, что описываемые им явления «существовали не только в XVIII веке, но существуют и теперь... Если б этого не было, если б господство упомянутых выше явлений началось с XVIII веком, то я положительно освободил бы себя от труда полемизировать с миром, уже отжившим...»⁶. Очевидно, текст «Истории одного города» преимущественно пародичен, а не пародиен. В наличии есть пародийная форма, а пародийная функция при этом в значительной мере ослаблена. Пародийная форма выполняет у Щедрина не пародийные функции, а социальные, политические. Это не средство и не форма литературной борьбы, а социально-политическая полемика с современностью.

Говоря о литературе постмодернизма, можно констатировать, что литературная борьба, а вместе с ней и пародийность, ушли на второй план. На смену бойцовской пародийности пришла пародичность с

¹ Дядык Д.Б. Жанровые традиции М.Е. Салтыкова-Щедрина и русская проза 2000-х годов (А. Проханов, Д. Быков, В. Сорокин): Автореф. дис. ...канд. фил. наук. – Екатеринбург, 2011; Михина Е.В. Чеховский интертекст в русской прозе конца XX – начала XXI веков: Автореф. дис. ...канд. фил. наук. – Екатеринбург, 2008.

² Ерохин В.Н. «Модернизм» Щедрина: (о некоторых особенностях языка и поэтики) // М.Е. Салтыков-Щедрин в зеркале исследовательских пристрастий: материалы науч. конф. – Тверь, 1996. С. 140-143.

³ См., например: Иценко И.Т. Пародии Салтыкова-Щедрина. – Минск: Изд-во Белорус. гос. ун-та им. В.И. Ленина, 1973. – 118 с.

⁴ Николаев Д.П. Смех Щедрина: очерки сатирической поэтики. – М.: Сов. писатель, 1988. С. 303.

⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. С. 290.

⁶ Н. Щедрин (М.Е. Салтыков) Полн. собр. соч. Т. 18. – М.: Гослитиздат, 1937. С. 238. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

установкой не на борьбу, а на игру, увлекательность, иронию, ёрничество... Сменилась прагматика текста.

Пародичность у Сорокина возникает за счет переинтонирования текстуально неизменных произведений. Делается это с помощью включения их в новый контекст. Таковы тексты молитвы, песен «Ой, ты степь широкая», «Слышу голос из прекрасного далёка», упоминаемой арии Сусанина «Настало время моё!». Это не песни сами по себе, а образы песен, народной и детской, образ оперы, исконное название которой, как известно, было «Жизнь за царя». Пародичность романа Сорокина ослаблена за счет того, что повествование ведется в форме несобственно-прямой речи и свободного косвенного дискурса⁷. Сознание главного героя книги Андрея Даниловича Комаги сугубо серьезно, как оно и подобает опричнику. Пародичность в романе связана с кругозором автора, а не героя. Их диалог проявляется, в первую очередь, на интонационном уровне, что позволяет разводить их ценностно-смысловые кругозоры.

Есть в книге Сорокина явления, которые я бы назвал «пародической номинацией». Суть ее в том, что автором дается точечная отсылка к некому знаку, за которым стоит легко узнаваемое явление прошлого и современности. Например, номинатив «добро-мольцы» (аббревиатура «добрых молодцев») работает на ассоциативный вызов в сознании читателя таких знаков-символов, как «комсомольцы», «добро-вольцы», а вместе с тем заставляет вспомнить участников нынешнего движения «Наши». В книге Сорокина встречаются имена или фамилии, нагруженные тем же пародическим потенциалом. Например, писательница Оксана Подробская, автор книги «Нравы детей новых китайцев», или Владислав Сырков, создавший «крайне духоподъемную поэму» под названием «Детство Государя». Автор приводит отрывок из книги Сыркова, состоящий из двадцати восьми придаточных предложений, так и получивших смыслового завершения хотя бы в одном главном:

Как ты бегал, подвижный, веселый,
Как тревожил леса и поля,
Как ходил на Рублевке ты в школу,
Как шептал: «О, родная земля!»,
Как стремился быть честным и стойким,
Как учился свободе у птиц,
Как в ответах был быстрым и бойким,
Как ты за косы дергал девиц,
Как спортивным ты рос и упрямым,
Как хотел побыстрее все узнать,
Как любил свою тихую маму,
Как отца выходил провожать⁸...

Разведение пародической формы и пародийной функции представляет эти два смежных явления в виде неких полюсов, которые на практике реализуются не в столь категоричном противопоставлении.

Принцип соответствия или несоответствия жанра и его основной функции позволяет говорить о

⁷ См.: *Падучева Е.В.* Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке: Семантика нарратива). – М.: Языки русской культуры, 1996. С. 335-353.

⁸ *Сорокин В.* День опричника: Роман. – М.: Захаров, 2006. С. 105.

различной жанровой телеологии не только пародии, но и утопических текстов. Форма утопии может быть использована собственно для создания образа идеального мира. В таком случае мы имеем дело с утопизмом. Если же авторские интенции главным образом направлены на другие цели, то есть резон говорить об утопичности. Калькируя и перефразируя данное Ю.Н. Тыняновым определение пародичности, можно сказать так: «Утопичность есть применение утопических форм в неутопической функции». Сходные свойства проявляются и у жанра антиутопии. Современный исследователь замечает, что «настала пора говорить об антиутопизме как свойстве произведений самых разных жанров, <...> как неотъемлемой части художественного мышления конца XX – начала XXI вв.»⁹. К сказанному можно добавить, что есть не меньшие основания говорить и об антиутопичности, когда антиутопическая форма или ее элементы обнаруживаются в жанрах, казалось бы, далёких от антиутопии, когда может быть выявлено расхождение формы и функции.

Художественные миры Салтыкова-Щедрина и Сорокина антиутопичны по-разному. «Антиутопия в романах Щедрина присутствует не как элемент отдельного жанра, а как составляющая эстетического отношения к действительности, сообщающая общественным и художественным взглядам автора пессимизм в отношении будущего идеи государственности»¹⁰. В подпочве антиутопичности постмодернизма лежит великий утопический социалистический проект XX века. Утопизм века XIX менее очевиден, но более наивен и умозритель. Однако он, несомненно, был. Из продолжения его и вырастает в XX веке великая утопия.

Мнение об антиутопичности тех или иных произведений иногда оказывается достаточно проблематичным. Так, Лев Данилкин утверждает, что «трудно квалифицировать "День опричника" как антиутопию, поскольку те представления о социальных процессах, которые Сорокин проецирует в будущее, не назовешь пессимистическими»¹¹. Если встать на позицию Данилкина, то Сорокина логично признать оптимистом. Кто же есть Сорокин на самом деле? Возможный вариант ответа – амбивалентный пессимист, то есть оптимистический пессимист, примерно в том же смысле, в каком может быть представлена «оптимистическая трагедия». Думается, что трудность определения эстетического пафоса, а вместе с ним и жанрового определения объясняется тем, одного термина оказывается недостаточно для того, чтобы оно охватывало целиком жанровую специфику произведения. «День опричника» – полижанровая структура, характеризующаяся полистилистикой. Антиутопичность в «Дне опричника», безусловно, есть. Пессимизм, связанный с ней, – это, помимо прочего, трезвость взгляда на действительность, признание невозможности и

⁹ *Маркова Т.Н.* Жанровое поле антиутопии на рубеже XX-XXI веков // *Время как объект изображения, творчества и рефлексии.* – Иркутск, 2010. С. 412-413.

¹⁰ *Дядык Д.Б.* Указ. соч. С. 13.

¹¹ *Данилкин Л.* Владимир Сорокин: "День опричника" // *Афиша.* 09.09.2006. Режим доступа: <http://www.srkn.ru/criticism/ldanilkin.shtml>.

опасности социальных утопий, связанных с попыткой устроить государственный рай на земле.

В отношении власти и Щедрин и Сорокин пессимисты: они признают «мир без альтернативы». Устройство и функционирование государства с летописных времен, видоизменяясь и модифицируясь, в сущности, остается неизменным. По мнению М. Липовецкого, анализирующего книгу «Лёд», Сорокин «пытается создать особого рода синтетический миф русской власти»¹². Но ведь об этом же пишет и Щедрин в «Истории одного города». Вся «опись градоначальников», которую гипотетически легко развернуть как в прошлое, так и в будущее, есть не что иное, как тот же «синтетический миф русской власти». Понимание константной природы власти и рождает определенное эстетическое отношение к действительности, пессимистическое в своей основе, являющееся структурообразующим для антиутопизма.

Что же касается оптимизма в книге Сорокина, то отметим, что заканчивается она имплицитно данным образом ребенка, которого носит под сердцем Анастасия. Так что будущее, по Сорокину, все-таки еще не совсем безнадежно.

Одним из следствий антиутопизма является театрализация художественного мира произведения. Функция театрализации – создание сгущенной условности, гротеска. Оставаясь пессимистом, автор купирует травму осознания непреходящего несовершенства мира с помощью иронии. Она позволяет ему возвыситься над существующим порядком вещей. И вновь мы можем сказать, что Щедрин, изображавший «игрушечного дела людишек», был в определенной степени предтечей постмодернистов. Легко представить себе книгу Щедрина, экранизированную как мультфильм, в котором герои и всё происходящее с ними весьма условно. Существующая экранизация «Истории одного города» (художественный фильм Сергея Овчарова «Оно») по своей эстетике вполне постмодернистская.

Каждая глава книги Щедрина может быть уподоблена отдельным действиям некоего театрального представления. Роль рампы, отделяющей мир театрализованный от мира реально-бытового, играют несколько вступлений – «От издателя», «Обращение к читателю», «О корени происхождения глуповцев» и «Опись градоначальникам». Эти главы можно охарактеризовать также и с помощью понятия «вложенной рамки». Их функция выделительная. Показательно акцентированное учетверение рамки в начале книги. Роль заключительной рамки играют «Оправдательные документы», приписанные перу разных градоначальников – Бородавкина, Микаладзе и Беневоленского. Театрализованы и сами герои Щедрина. Например, характеристика градоначальника, идущего в «Описи» под восемнадцатым номером: «Дю Шарьо, виконт, Ангел Дорофеевич, французский выходец. Любил рядиться в женское платье и лакомился лягушками. По рассмотрении, оказался девицею».

Театрализация у Сорокина может быть соотнесена с идеей Антонена Арто, считавшего, что театр «приводит к снятию обычных человеческих ограни-

чений и человеческих возможностей, а также к бесконечному раздвиганию границ того, что зовётся реальностью»¹³. Театрализация еще больше, чем театр, позволяет раздвигать «границы реальности» и человеческие возможности, поскольку в театрализации автор не стеснен ни условиями ни технологиями сцены. Ясно, что опричники, бояре и прочие квазиисторические персонажи Сорокина – лишь участники всеобщего маскарада жизни, театрализованной действительности. Не забудем, что театрализация внешнего облика, образа жизни была одной из примет и реальных опричников.

Известно, что Сорокин выступает как автор своей колонки в Интернет-журнале «Сноб». Одно из эссе писателя называется «Вертикальновластный театр». Это признание театрализованной действительности, адекватно отражающейся в театрализованном художественном мире произведений писателя.

Еще один способ повышения степени авторской свободы – это использование исторической формы. Салтыков в письме А.Н. Пыпину писал: «Взгляд... на моё сочинение, как на опыт исторической сатиры, совершенно неверен. Мне нет никакого дела до истории, и я имею в виду лишь настоящее. Историческая форма рассказа была для меня удобна потому, что позволяла мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни. <...> Следовательно, "историческая" сатира вовсе не была для меня целью, а только формой» (18, 233-234). Иначе говоря, и в данном случае можно наблюдать то же расхождение между формой и привывочной для нее функцией, аналогично тому, что говорилось о пародичности и утопичности. Стилизованная история – составляет суть художественного мира романов Сорокина и Щедрина или, используя выражение современной исследовательницы историософского романа, – «исторический палимпсест»¹⁴.

Александр Дугин, пародическая номинация которого мелькает у Сорокина в образе юродивого Дуги, в своем выступлении, состоявшемся в 2005 году в Александровской слободе, во дворце Ивана Грозного, один из своих тезисов сформулировал так: «Опричина исторически временна, но архетипически вечна»¹⁵. Сорокин, при всем безусловном различии его взглядов с идеологом русского консерватизма, в этом с ним солидарен. Недаром книга его заканчивается утверждением неизменности существующего порядка вещей: «А откуда жива опричина, жива и Россия. И слава Богу»¹⁶. Конечно, нельзя не учитывать того, что это вывод не автора, а героя, так как дан в кругозоре его сознания, оформлен как его внутренняя речь. И все-таки финал знаменателен. Сорокин убежден в органичности для русской истории тоталитарного государственного устройства. В этом он отличен от Салтыкова-Щедрина, у которого еще оставались слабые надежды на перемены.

¹³ Арто А. Театр и его двойник. – М.: Мартис, 1993. С. 12.

¹⁴ Бреева Т.Н. Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности: Автореф. дисс. доктора филол. наук. – Екатеринбург, 2011. С. 21.

¹⁵ Дугин А. Метафизика опричины. Тезисы выступления Александра Дугина в рамках «Нового университета» / Режим доступа: <http://arcto.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=1252>.

¹⁶ Сорокин В. День опричника. С. 223.

¹² Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 625.

Подчеркнём очевидное: будучи «зеркалом русского постмодернизма», Салтыков-Щедрин все-таки не постмодернист. Он остаётся в рамках и границах реализма¹⁷. Это писатель, убежденный в том, что критика современности средствами литературы не бесплодна. Сорокин же относится к тем, кто, вкусив от древа познания, выросшего на почве трагической истории XX века, вынужден констатировать, что сатира не в силах исправить людские нравы и действительность или хотя бы повлиять на них. Идеи Просветительства оказались основательно дискредитированы. Поэтому сатиричность произведений Сорокина находится не внутри произведения, а как бы извне его. Поэтому она во многом оказывается дисфункциональной. В одном из интервью писатель достаточно жестко разграничил сатиру и беллетристику. Это вызвано стремлением некоторых интерпретаторов излишне политизировать его произведения, видя в них отклик на современную действительность. Говоря о «Дне опричника», Сорокин в интервью журналу «Грани» замечает: «... мне кажется, что это все-таки художественное, а не сатирическое произведение. Я не ставил себе никаких политических целей, но если кто-то прочтет повесть как политическую сатиру, я не против. Но я хотел сделать нечто большее, чем политическая сатира. Цель сатиры – настоящее, а моя повесть – это скорее попытка такой художественной футурологии, осуществляемой при помощи художественных средств»¹⁸.

Точнее всего в отношении Щедрина и Сорокина применять понятие сатиры в трактовке В.И. Тюпы, признающего сатиру одним из модусов художественности: «Модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого, это тот или иной род целостности, стратегия оцельнения, предполагающая не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэти-

¹⁷ Существует точка зрения, согласно которой понятие «реализм» – это всего лишь некая прочно укоренившаяся фикция, лишь приблизительно отражающая положенное в его основу понятие «реальности»: «Если под эквивалентом "возможно более близкого следования действительности" мы будем понимать возможно более близкое воспроизведение средних норм письменной речи, тогда наиболее реалистическим будет то произведение, которое будет в наименьшей степени от этих средних норм отклоняться». В таком случае «реализм» становится эквивалентом того, что принято называть «массовой литературой». Тогда всякое выдающееся произведение есть большее или меньшее отступление от реалистичности: «"Онегин" с типологической точки зрения — безусловно произведение модернистское, с резкой игрой на внутренней и внешней прагматике текста, с разговорами между автором и читателем, с отступлениями в духе Стерна и цитатной техникой, предвещающей цитатную технику русского символизма и акмеизма, равно как и европейского неомифологизма». Из сказанного следует радикальный вывод: реализм – это «социально-идеологический ярлык, за которым не стоит никаких фактов». К сожалению, альтернативная программа автора, предлагающего вместо привычного термина «реализм» говорить о «Романтизме с большой буквы», датируемого 150 лет, с начала XIX века до середины века XX, отличается еще меньшей ясностью и определенностью. См.: Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. – М.: Аграф, 2000. С. 188, 195, 201, 203.

¹⁸ Соколов Б.В. Владимир Сорокин: Опричнина – очень русское явление. // Грани. 21.08.2006. Режим доступа: <http://www.srkn.ru/interview/bsokolov.shtml>.

ку»¹⁹. Самое важное в этом определении – указание на связь сатиры с определенной системой ценностей и соответствующей ей поэтики.

Применительно к литературе постмодернизма и особенно в отношении ее текстов, существующих в компьютерном изводе, активно используется понятие «гипертекста». Умберто Эко определяет гипертекст как многомерную сеть, «в которой каждая точка или узел самостоятельно увязывается с любой другой точкой или узлом»²⁰. Более развернутое определение гипертекста даёт современный исследователь: «... это особого рода нелинейная система, которая характеризуется дисперсной организацией образующих его самостоятельных текстовых элементов и отсутствием иерархических связей, за счет чего обеспечивается возможность множественных внутритекстовых и внетекстовых связей и создание вторичных семиотических структур, играющих определяющую роль в функционировании всей системы»²¹. Очевидно, что гипертекст в данном определении – это некий предел, реализующийся на практике не в полной мере. Как и у каждого сложного явления, у гипертекстуальности есть свои прапор-

Одна из них, намечающая будущее рождение дисперсной текстовой организации – сериальность. Б.М. Эйхенбаум в комментарии к «Истории...» точно заметил: «Эта книга – не последовательная история и не портретная галерея, а серия карикатур и анекдотов»²². Мера автономности элементов циклизации. Салтыков строит «Историю» как продолжающуюся серию историй, которая в один из моментов неожиданно обрывается. Сплошь и рядом в практике учебного анализа разбирают только часть книги, историю какого-то одного глуповатого градоправителя, справедливо полагая ее «самостоятельным текстовым элементом», необходимым и достаточным для того, чтобы дать представление о целом.

Гипертекстуальность и серийность как предвестие ее отражают убеждения писателей в том, что действительность утратила свою цельность, связность, я бы сказал свою привычную текстуальность. Ослабли причинно-следственные связи, исказилась линейность, последовательность истории. Как сказано в финале книги Салтыкова-Щедрина: «История прекратила течение своё». После этого должна была начаться некая постисторическая действительность, а вместе с ней, по прошествии ста с лишним лет, наступил и постмодернизм. Подводя итог, можно сказать так, что художественный мир, который создается в романе «День опричника», это опрокинутое в будущее щедринское прошлое. Поэтому и есть основания анализировать произведения современного постмодерниста в свете традиций Салтыкова.

¹⁹ Тюпа В.И. Аналитика художественного. – М., 2001. С. 54.

²⁰ Эко У. От интернета к Гуттенбергу // Новое литературное обозрение. 1998. № 4. С. 6.

²¹ Умбрашко Д.Б. Роман В.Г. Сорокина «Голубое сало» как гипертекст: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2004. С. 12.

²² Эйхенбаум Б.М. О прозе. Сб. статей. – Л.: Худож. лит., 1969. С. 461.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Н.В. Кашина, Е.А. Пятова

К ЕГЭ ШАГ ЗА ШАГОМ:

РАБОЧАЯ ТЕТРАДЬ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ

Часть II.

ДЕЕПРИЧАСТИЕ

1. Вставьте слово или словосочетание в истинное утверждение, чтобы сделать его полным и завершённым.

1) Деепричастие – самостоятельная часть речи, которая обозначает _____, объединяет признаки _____ и _____ и показывает _____, _____, _____ совершается действие, названное глаголом.

2) Деепричастие отвечает на вопросы: _____, _____, _____, _____, _____.

3) В деепричастии объединяются значения двух частей речи – _____ и _____.

4) Общее грамматическое значение деепричастий – _____.

5) Морфологические признаки деепричастия – _____.

6) Деепричастия образуются при помощи суффиксов _____.

7) Деепричастие в предложении является _____.

8) Признаки глагола у деепричастий: _____, _____, _____.

9) Признаки наречия у деепричастий: _____, _____.

10) Деепричастие с зависимыми словами называется _____.

11) Деепричастия несовершенного вида образуются от основы глагола _____ времени с помощью суффиксов _____.

12) Деепричастия совершенного вида образуются от основы _____ с помощью суффиксов _____.

13) Глаголы, от которых деепричастия не образуются: _____.

14) НЕ с деепричастиями пишется _____.

2. Укажите словосочетания с деепричастием:

- А) ударивший ночью;
- Б) очарованный картиной;
- В) размышляя об экзамене;
- Г) прикоснувшись к губам;
- Д) блестящий на солнце;
- Е) убитая морозом;
- Ж) увлекая друзей.

3. Укажите буквы, которые стоят за деепричастиями в каждом из предложений.

1) И старый Бульба мало-помалу горячился (а), горячился, наконец, встал (б) из-за стола и, приосанившись (в), топнул ногой.

2) Бедная старушка, привыкшая (а) уже к таким поступкам своего мужа, печально (б) глядела (в), сидя (г) на лавке.

3) Она не смела ничего говорить (а); но, услышав (б) о таком страшном для неё решении, она не смогла (в) удержаться (г) от слёз.

4) Мать обняла (а) их, вынула (б) две небольшие иконы, надела (в) им, рыдая (г), на шею.

1. 2. 3. 4.

4. Отметьте предложения с нарушением норм употребления деепричастий.

1) Определив направление и силу ветра, можно прогнозировать изменения в погоде.

2) Сломив сопротивление противника, батальон занял село.

3) Заговорив о делах, мы забыли о времени.

4) Что имеем – не храним, потерявши – плачем.

5) Потерявши книгу, принесите в библиотеку другую.

5. Выберите грамматически правильное продолжение предложения.

Отправляя телеграмму, ...

1) всегда указывается обратный адрес;

2) обязательно укажите обратный адрес;

3) без обратного адреса не примут;

4) мне не хватило денег.

6. Озаглавьте текст; назовите тему текста и основную мысль. Чем интересен для нас этот текст? Какую роль играют в нём деепричастия?

Кипя,
Шипя,
Журча,
Ворча,
Струясь,
Крутясь,
Сливаясь,
Вздымаясь,
Вздуваясь,
Мелькая, шурша,
Резвясь и спеша,
Скользя, обнимаясь,
Делясь и встречаясь,
Ласкаясь, бунтуя, летя,
Играя, дробясь, шелестя,
Блестя, взлетая, шатаясь,
Сплетаясь, звеня, клопоча,
Взвиваясь, вертясь, грохоча,
Морщиясь, волнуясь, катаясь,
Бросаясь, меняясь, воркуя, шумя,
Взмываясь и пенясь, смеясь и болтая,
Катаясь, извиваясь, стремясь, вырастая,
Вперёд и вперёд убегая в свободолобивом задоре, –
Так падают бурные воды в сверкающем, быстром Лодоре!
(*Р. Саути*)

Деепричастный оборот

7. Подчеркните в предложениях глаголы – сказуемые и относящиеся к ним деепричастия с зависимыми словами.

1) Молодые казаки ехали смутно и удерживали слёзы, боясь отца своего.

2) Кучер, опасаясь разделки, ударил по лошади.

3) Он (Андрей) глядел на неё, совсем потерявшись, рассеянно обтирая с лица своего грязь, которою ещё больше замазывался.

4) Он хотел было узнать от дворни, которая кучею стояла за воротами, окруживши игравшего молодого бандуриста.

5) Но дворня подняла смех, увидевши его запачканную рожу, и не удостоила его ответом.

8. Укажите номера предложений с деепричастным оборотом.

1) Ночь подобралась незаметно, окутавши землю тёмной вуалью.

2) Сумрак, окутавший землю, скрыл разрушения.

3) Врач, склонившись над солдатом, осматривал рану.

4) Врачи, склонившиеся над операционным столом, были сосредоточены.

5) Птенец, запутавшийся в высокой траве, не мог оттуда выбраться.

6) Запутавшись в высокой траве, я потерял тропинку.

7) Путники, отдохнув в лесу, отправились дальше.

9. Отметьте предложения, в которых допущены ошибки, связанные с употреблением деепричастных оборотов.

1) Рассматривая старые фотографии, мне вспомнилось детство.

2) Я покатился по льду, не думая об опасности.

3) Поезд, лениво постукивая на стыках, проходил по мосту.

4) Пройдя через такой кошмар, мужество не покинуло её.

5) Благодаря радушную хозяйку за гостеприимство, туристы стали собираться в обратный путь.

6) Включив радио, раздались звуки музыки.

7) Люблю дорожкой лесною, не зная сам куда, брести.

8) Поднимаясь по лестнице, мне навстречу попался взволнованный сосед.

9) Осенью берёзки сбросили листву, покрыв золотым ковром всю землю.

10) Птицы, обрадовавшись солнцу, запели на все голоса.

10. Создайте в парах текст (тип – повествование, стиль – художественный), используя деепричастные обороты. Запишите, устно обсудите постановку знаков препинания.

11. Укажите номера предложений, в которых деепричастия не выделяются запятыми.

1) И день и ночь спешу к вам голову сломя.

2) Малыш испугавшись громко расплакался.

3) Это упражнение делают стоя на вытянутых ногах.

4) Татьяна любит не шутя.

5) Волнуясь он говорил торопливо и непонятно.

6) Читать лёжа вредно.

7) Я проснулся и умывшись сел завтракать.

8) Туманы клубясь и извиваясь сползали по морщинам соседних скал.

9) Утром вставая я только и думал о визите.

10) Отец работал засучив рукава.

12. В каком варианте ответа правильно указаны все цифры, на месте которых в предложении должны стоять запяты?

По ясному небу плавно неслись (1) не закрывая (2) солнца (3) низкие дымчатые облака.

А) 1, 2 Б) 1, 3 В) 1, 2, 3

13. В каком варианте ответа правильно указаны все цифры, на месте которых в предложении должны стоять запяты?

Лес неожиданно побледнел (1) растворяясь (2) в косых потоках ливня.

А) 1 Б) 1, 2 В) 2

14. В каком варианте ответа правильно указаны и объяснены все запяты?

Вечернее солнце (1) вдоволь накупавшись (2) в облаках (3) бросило на небосклон несколько лиловых мазков.

1) 1 – выделяется причастный оборот

2) 2 – выделяется деепричастный оборот

3) 1, 3 – выделяется деепричастный оборот

4) 1, 3 – выделяется причастный оборот.

15. В каком варианте ответа правильно указаны все цифры, на месте которых в предложении должны стоять запяты?

Маша просидела в углу до самого обеда (1) внимательно глядя на старшую сестру и (2) вслушиваясь (3) в произносимые ею (4) слова.

1) 1

2) 1, 2, 3, 4

3) 3, 4

4) 2, 4

16. В каком варианте ответа правильно указаны все цифры, на месте которых в предложении должны стоять запяты?

Траву (1) скошенную (2) но ещё не высохшую (3) переворачивая (4) сгребали в копны.

1) 2, 3, 4

2) 1, 2, 3

3) 1, 3, 4

4) 1, 2, 3, 4

17. В каком варианте ответа правильно указаны все цифры, на месте которых в предложении должны стоять запяты?

Снежок (1) выпавший ночью (2) тая у нас на глазах (3) делает склон ещё более скользким.

1) 1, 2

2) 1, 2, 3

3) 1, 3

4) 2, 3

НЕ с деепричастиями**18. НЕ с деепричастием пишется слитно:**

- А) (не) продумав;
 Б) (не) страшась;
 В) (не) шелохнувшись;
 Г) (не) взирая.

19. Определите, как надо писать НЕ со словами в предложениях:

- (Не) давши слова, крепись, а давши, держись.
 Он ушёл, (не) истовствуя от досады.
 А) В 1-м случае слитно, во 2-м раздельно.
 Б) В 1-м случае раздельно, во 2-м слитно.
 В) В обоих случаях слитно.
 Г) В обоих случаях раздельно.

20. Укажите слитное написание НЕ со словами.

- 1) (Не) терпя возражений.
 2) Сильно (не) доумевая.
 3) (Не) помогая с утра.
 4) Нисколько (не) думая.
 5) (Не) навидя ложь.
 А) 1, 2, 3
 Б) 1, 2, 3, 5
 В) 2, 3, 5
 Г) 1, 4

21. Раскройте скобки, расставьте запятые.**Объясните случаи слитного написания НЕ с деепричастиями.**

1) Бессонов (не) дослушав взмахом руки остановил его. 2) Она сидела (не) шевелясь. 3) Но уезжать обидно. Всё равно как из кино уйти (не) досмотрев фильма. 4) Благодарю тебя, что ты продолжишь быть со мною (не) смотря ни на что. 5) Надо (не) мешкая ехать домой. 6) Они шли (не) торопясь и как бы наслаждаясь прогулкой.

22. Прочитайте текст и выполните задания.

(1) Книги Пушкин любил с детства. (2) По словам его младшего брата Льва, ещё будучи мальчиком, проводил бессонные ночи, тайком забираясь в кабинет отца, и без разбора «пожирал» все книги, попадавшие ему под руки. (3) Сергей Львович, отец поэта, рассказывал, что Александр уже в самом младенчестве своём показал большое уважение к писателям.

(4) Обладая памятью необыкновенной, Пушкин уже на одиннадцатом году был хорошо знаком с французской литературой. (5) Пушкин всегда жил в окружении книг.

1) Определите тему и главную мысль текста.

2) Какими способностями обладал А.С. Пушкин? Какие книги он читал?

3) Озаглавьте текст.

4) Выпишите из текста все деепричастия.

5) Укажите номера предложений с деепричастными оборотами.

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

По словам его младшего брата Льва,(1) ещё будучи мальчиком,(2) проводил бессонные ночи,(3) тайком забираясь в кабинет отца,(4) и без разбора «пожирал» все книги,(5) попадавшие ему под руки.

НАРЕЧИЕ**1. В какой строке все выделенные слова являются наречиями?**

- 1) Выглядеть **старше** своих лет, отправиться **далеко**, лицо **обветрено**, строить **по-новому**.
 2) Говорить **уверенно**, быть **по-волчьи**, играть **в открытую**, знать **на память**.
 3) Появиться **неожиданно**, брат **моложе** сестры, действовать **по-новому**.

4) Действовать **заодно**, боксёр оказался **сильнее** соперника, море **взволновано** бурей.

2. Составьте с каждой парой слов предложения. Запишите сначала предложения, где эти слова выступают в качестве наречий.

- Навыпуск – на выпуск
 Наперерыв – на перерыв
 Например – на пример
 Наудачу – на удачу
 Сплеча – с плеча.

3. Подберите к данным наречиям синонимы, запишите их.

Старательно, близко, воодушевлённо, искусно, ласково.

4. Подберите к данным наречиям антонимы, запишите их.

Низко, тихо, плохо, медленно, мало.

5. Заполните таблицу, записывая к наречиям правильно вопросы и разряд.

| наречие | вопросы | разряд по значению |
|-------------|---------|--------------------|
| по-дружески | как? | образа действия |
| накануне | | |
| издали | | |
| сгоряча | | |
| нарочно | | |
| очень | | |

6. Сделайте полный синтаксический разбор предложения. Найдите в предложении наречие, расскажите о нём как о части речи.

Учитесь крепко, живите дружно. (М. Горький)

7. Замените данные фразеологизмы наречиями.

Положа руку на сердце, у чёрта на куличках, рукой подать, как в аптеке, как баран на новые ворота, на широкую ногу, чёрным по белому, битый час, бок о бок, вверх дном, веки вечные, на вес золота, душа в душу, не покладая рук.

8. Прочитайте наречия, расставляя правильно ударение. Составьте и запишите предложения с каждым примером.

Холодно, слабо, жестоко, весело, просторно, коротко, вредно, сильно, тесно.

9. Прочитайте текст, поставьте пропущенные знаки препинания. Подчеркните наречия как члены предложения.

А ночью лес принял неопишимо жуткий, сказочный вид: стена его выросла выше и в глубине её между чёрными стволами безумно заматались запрыгали красные мохнатые звери.

Бесконечно разнообразно струились фигуры огня между чёрными стволами и была неутомима пляска этих фигур.

(М. Горький)

10. Восстановите текст. (Вместо пропусков употребите подходящие по значению наречия).

Был полдень, _____ палило солнце. На горизонте появилась чёрная туча, которая _____ двигалась с запада на восток. _____ подул ветер. Молодая берёзка _____ затрепетала. Порывистый ветер усиливался. Вдали сверкнула молния,

_____ раздался первый удар грома. Спеша укрыться, _____ заматались птицы.

Слова для вставки: невыносимо, беспощадно, медленно, неторопливо, внезапно, прерывисто, беспомощно, испуганно, глухо, беспорядочно, тревожно.

Образование наречий

11. Определите способ образования наречий.

Четырёхжды, засветло, назавтра, давным-давно, вдали, мягко, быстро-быстро, тише, медленно, когда-то.

12. Соотнесите данные наречия (левая колонка) с их способом образования (правая колонка).

| | |
|--|---|
| искренне, осуждающе, когда-либо | наречия, образованные с помощью одновременного присоединения приставки и суффикса |
| вкось, замуж, вплавь | наречия, образованные путём сложения |
| по-прежнему, по-видимому, впустую, издавна | наречия, образованные с помощью суффиксов |
| полшутя, полулёжа | наречия, образованные с помощью приставок |

13. Докажите, что данные наречия образованы приставочным способом.

Образец записи: не + мало – немало.

Неоткуда, нигде, повсюду, несерьёзно, несправедливо, никогда, отныне, отовсюду, неразборчиво, насовсем, никуда, некуда, навсегда, невдалеке, неспокойно.

Степени сравнения наречий

14. С данными словами составьте глагольные словосочетания. Запишите эти словосочетания, образуя степени сравнения наречий.

Образец: взглянуть строго – строже (более строго) – строже всех.

Умно, холодно, жарко, сладко, интересно, радостно.

15. Определите устно, в каких словосочетаниях наречия использованы в сравнительной степени, в каких – в превосходной.

Бежать быстрее, бежать быстрее всех, любить сильнее, любить сильнее всего, смеяться громче.

16. Найдите и подчеркните словосочетания, содержащие наречия в сравнительной и превосходной степенях. Придумайте и запишите рассказ на тему школьной жизни, используя как можно больше данных словосочетаний с наречиями.

Громче всех поздоровался, ужасно не хотелось, плохо знал, моментально придумал, бодро завёл, уже рассердилась, читай наизусть, кричал громко, прекрасно понял, смотрел ещё внимательнее, сразу вспомнил.

17. В каких вариантах все словосочетания содержат наречия в сравнительной степени?

- 1) поднялся выше, нарисовал красивее;
- 2) поднялся выше всех, нарисовал красивее, сделал быстрее, бросил дальше;
- 3) кричит громче, говорил дольше, поднялся выше, раскрасил менее ярко;
- 4) спел громко, нарисовал красивее, поднялся выше.

18. Какое предложение содержит наречие в сравнительной степени?

- 1) На улице весело смеются дети.
- 2) Всех веселее звучал голосок Катеньки.
- 3) На снимке лицо Бориса веселее.
- 4) Сегодня ансамбль пел веселее и громче.

19. Определите, к какой части речи относятся выделенные слова.

- 1) Онегин, я тогда **моложе**, я **лучше**, кажется, была. (*А.С. Пушкин*).
- 2) И чем **ярче** становились воспоминания, тем **громче** и **тоскливее** скулила Каштанка. (*А.П. Чехов*).
- 3) Мы выбирали место **поровнее**. (*А.И. Курпин*).
- 4) О память сердца! Ты **сильней** рассудка памяти печальной. (*К.Н. Батюшков*).
- 5) Казалось, стучат двое: один – **погромче**, другой – **потихе**. (*Ш.А. Каверин*).
- 6) Перед закатом в тайге стало **душнее**, **тише** и **дремучей**. (*В.А. Астафьев*).

Правописание наречий

20. В какой строке все выделенные слова пишутся слитно?

- 1) мчаться **(в)** скачь, вернуться **(за)** темно, шапка **(на)** бекрень, располагаться **(на)** верху;
- 2) сидеть **(в)** низу, **(с)** начала хорошо подумай, взглянуть **(на)** право, одеться **(по)** модному;
- 3) работать **(без)** устали, шагать **(еле)** еле, сделать **(в)** ручную, поделить **(по)** ровну;
- 4) сделать **(в)** торопях, одеться **(по)** зимнему, исполнить **(точь)** **(в)** (точь).

21. В какой строке все выделенные слова пишутся раздельно?

- 1) поймать **(на)** лету, остановить **(с)** разбегу, сделать **(на)** совесть, сделать **(кое)** как;

2) задание **(на)** дом, подняться **(на)** верх холма, выполнить **(в)** начале недели, рассказать **(по)** памяти;

3) начать **(с)** нова, подойти **(с)** зади, пообещал ответить **(на)** днях, проникнуть **(в)** глубь леса;

4) оказаться **(на)** верху крыши, исполнить **(точка)** **(в)** (точку), **(в)** доволь, надыхаться чистым воздухом, работать **(без)** устали.

22. Подготовьтесь к словарному диктанту. Какое правило нужно вспомнить?

Поневоле пришлось уехать, на улице по-весеннему свежо, говорить по-французски, выехать за границу, бегать без устали, вволю поиграть, ветер продувает насквозь, кое-как передвигаться, поступать по-своему, запоминать крепко-накрепко, поссориться сгоряча, по-прежнему дружить, смущённо улыбаться.

23. Выберите правильную букву в словах: е или и?

Н_где н_ встретились, н_как н_ мог понять, н_чуть н_ волновался, н_сколько удивился, н_мало н_ сожалел, н_когда н_откуда н_ получал информацию, торопиться н_куда.

24. В какой строке наречие оканчивается на А?

- 1) уходить засветл_;
- 2) находиться дотемн_;
- 3) разбрасывать направ_ и налево_.

25. Укажите корни в данных наречиях. Объясните устно написание этих наречий и их образование.

Вдалеке, наискось, зачастую, вчистую, вперемышку, вперемышку, сызнова, изредка, наперерез, невпопад, спросонья, исподлобья, впустую, наизусть, наедине, натошак, ввесь, ввек, книзу, кверху, наравне, сгоряча, напролом, исподтишка, врассыпную, сызмала, вьявь.

26. Образуйте и напишите наречия от данных ниже слов; выделите суффиксы; составьте 5-6 предложений с любыми из этих наречий.

Редкий, честный, устный, вкусный, яростный, искусный, внешний, средний, старческий, товарищеский, русский, кавказский, охотничий, медвежий, лисий, новый, боевой, особый.

27. Пользуясь орфографическим словарём, определите написание следующих наречий.

(С) разбегу, (в) сухомытку, (без) разбору, (на) яву, (без) просвета, (без) промаху, (на) часах, (на) смерть, (за) панибрата, (в) складчину, (по) горло, (на) скаку, (до) верху.

28. В каком варианте ответа указаны все слова, где пропущена буква О?

- А) бежать неуклюж_
- Б) рассказывать певуч_
- В) горяч_ одобрить
- Г) кричать угрожающ_

- 1) А, Б 2) Г 3) В, Г 4) В

29. Укажите строку, где все слова пишутся через дефис.

- 1) чисто(начисто), как(либо), (до)статочно;
- 2) (из)далека, (из)давна, как(нибудь);
- 3) (за) светло, (по)волчьи, (во)первых;
- 4) (по) волчьи, (чуть)чуть, (крепко)накрепко.

30. Буква Н пишется в слове?

- А) беш...о мчатся;
- Б) рассказывать дли...о;
- В) исти...о русский характер;
- Г) необыкновене...о яркий шарф.

31. В какой строке НЕ с наречием следует писать раздельно?

- 1) (не) ясно проступали;
- 2) (не) ряшливо выполнить;
- 3) говорить (не) убедительно;
- 4) совсем (не) легко работать.

32. Прочитайте текст и выполните задания.

(1) История человечества – это история открытий, изобретений, находок. (2) Всё, что окружает нас, чем мы постоянно пользуемся, когда-то кем-то открыто, найдено, построено, сделано впервые. (3) Имена подавляющего большинства таких изобретателей канули в Лету. (4) Возьмём такую простую вещь, как напёрсток. (5) Без него трудно бы было обойтись. (6) Кажется, напёрсток существовал всегда. (7) Но это не так. (8) Был такой момент, когда безвестного портного, исколовшего себе пальцы, вдруг осенило. (9) Но когда это произошло, не может сказать никто.

1) Определите тему и главную мысль текста.

2) Озаглавьте текст.

3) Объясните значение выражения «канули в Лету».

4) Выпишите из текста все наречия.

правописание НН определяется правилом: «В наречии пишется столько же букв Н, сколько в прилагательном, от которого оно образовано»

5) Из предложений 2 – 4 выпишите слово, правописание которого определяется правилом: «Перед суффиксом –то в наречиях пишется дефис»

Л.И. Стрелец

КОММУНИКАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ШКОЛЕ

Как известно, методика обучения литературе призвана ответить на три вопроса: что изучать? Как изучать? С какой целью? Из этих трёх вопросов наиболее важным оказывается последний. Можно предположить, что цели изучения литературы, которая всегда проходила по ведомству вечности, не могут быть определены исключительно социальным заказом. Вероятно, каждый учитель литературы отвечает на этот вопрос по-своему. Я понимаю цель изучения литературы следующим образом: литературу нужно изучать для того, чтобы почувствовать себя счастливым человеком. Формул счастья великое множество: от пушкинской «...откупори шампанского бутылку иль перечти “Женитьбу Фигаро”» до тютчевской «блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые».

Можно привести ещё одну формулу, прозвучавшую в кинофильме «Доживём до понедельника», которая представляется мне сегодня особенно актуальной: «Счастье – это когда тебя понимают», когда коммуникация эффективна.

Коммуникативно-информационный характер той реальности, в которой мы сегодня живём, очевиден. Однако парадоксальным является тот факт, что,

определяя наше общество как информационно-коммуникативное, мы сталкиваемся сегодня с кризисом общения. Коммуникативные отношения разного уровня строятся как «разговор глухих». Призрак вавилонской башни, образ рассыпающегося алфавита, пристальное внимание к фигуре переводчика как одной из главных в мире рассогласования и непонимания – вот лишь некоторые знаки актуальности проблемы, явленные в произведениях Виктора Пелевина, Михаила Шишкина, Людмилы Улицкой и др.

Причин отчуждения и непонимания много, но, может быть, одна из самых главных состоит в том, что разрушается некое пространство общих смыслов, которое должно быть освоено, чтобы общение было эффективным. В этом плане роль литературы уникальна – она участвует в формировании этого пространства, предлагая универсальный «язык» общения, единицами которого являются цитаты, мотивы, образы классических произведений, известные людям разных поколений и литературных вкусов, и демонстрирует образцы эффективных и неэффективных ситуаций общения.

Коммуникативные аспекты изучения литературных произведений в школе не являются исклю-

чительно новыми для методики преподавания литературы. Выход на эту проблематику мы обнаруживаем в работах Р.Ф. Брандесова, в частности, в его теории эмоционального резонанса, в работах В.А. Доманского, рассматривающего диалог культур и диалог в культуре на уроках литературы, С.П. Лавлинского, который в технологическом аспекте разрабатывает коммуникативно-деятельностный подход в изучении литературы, С.А. Зинина, исследовавшего внутрипредметные связи в изучении школьного историко-литературного курса.

Проблема эта многоаспектна. Попытаемся выделить наиболее значимые её стороны.

Первое направление, практически не разработанное в методике, связано с актуализацией коммуникативного потенциала художественного текста в процессе его изучения.

Второе – с исследованием коммуникативной проблематики литературных произведений.

Третье – с процессами, протекающими в рамках, заданных коммуникативной цепочкой: «автор – текст – читатель». Особенно важной нам представляется проблема декодирования читателем-школьником художественной информации, содержащейся в литературном произведении.

Четвёртое соотносено с ролью учителя как медиатора, переводчика, интерпретатора художественной информации. Р.Ф. Брандесов писал: «С точки зрения донесения до учеников мыслей и чувств писателя, учитель выступает... как своеобразный транслятор художественного содержания произведения... Трансляция может быть затруднена «шумом» – ...искажённым пониманием произведения или невыразительной передачей его эмоционального содержания»¹. Все мы понимаем, что художественная информация – вещь достаточно хрупкая. По мысли Ю.М. Лотмана, воспринимая произведения искусства, человек получает и хранит особую художественную информацию, неотделимую от структурных особенностей художественных текстов, а всякая попытка выделить эту информацию в чистом виде приводит к её разрушению: «Пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем структуру и, следовательно, доносим до воспринимающего совсем не тот объём информации, который содержался в нём»².

Художественная коммуникация, в отличие от нехудожественной, иначе воспринимает и преодолевает помехи, это связано с особенностями её структуры. В практической речевой коммуникации помехи – явление обычное и, как правило, преодолимое. Иное дело – художественная коммуникация, для которой даже незначительная потеря информации, уникальной по своей сути, разрушительна, так как в структуре художественных объектов нет незначительных элементов. Действительно, обращение, например, к чёрно-белой репродукции картины, её несоответствующее обрамление, некачественное

воспроизведение музыкальной записи, видеозаписи, посторонний шум в процессе выразительного чтения художественного текста, вмешательство цензуры, рекламы способны разрушить художественную коммуникацию.

В связи с этим весьма интересным представляется спор, который возник между студентами и учителем во время педагогической практики. Учитель ведёт урок, посвящённый творчеству С. Есенина, читает наизусть отрывок из поэмы «Анна Снегина», входит опоздавший ученик, учитель, не прерывая чтение текста, подходит к нему, разворачивает и выдвигает за дверь. Студенты оценили поведение учителя как бестактное. Учитель же, комментируя ситуацию, рассказал о том, как пианистка Мария Юдина прервала своё исполнение, когда в звенящей тишине зала просто кто-то уронил номерок. Мы регулярно приводим студентов на уроки к этому учителю, я не помню, чтобы когда-нибудь во время занятий звонил сотовый телефон или кто-нибудь из коллег и администрации позволил себе «вмешаться» в урок. Было ли поведение учителя бестактным? Может быть, это было стремлением сохранить особую атмосферу, созданную во время чтения есенинского текста.

Пятое направление связано с эффектом обратной связи, с фигурой ученика. Его участие в коммуникативном процессе определяется двумя основными функциями: он принимает художественную информацию, вступая в контакт с произведением литературы, и выступает в роли резонатора, выражая ответную реакцию на полученную художественную информацию.

Шестое направление предполагает исследование коммуникативного пространства урока литературы. В плане содержания современный урок – это пересечение взаимных притяжений и отталкиваний, различных позиций, мнений критиков, писателей, интерпретаций, межпредметных и внутрипредметных связей. Важен и другой аспект, о котором говорит В.И. Тюпа: «Авторитарная дидактика сводит урок к ритуалу передачи информации от одного обособленного своей ролью сознания к другому столь же обособленному сознанию, не стремясь превратить его в полноценное коммуникативное событие конвергентного взаимодействия сознаний. Здесь целью обучения становится информирование учащегося, а коммуникативные процессы сообщения и получения информации мыслятся лишь средством. Между тем, сообщить (и, соответственно, репродуцировать) можно только тексты (знаки), в лучшем случае – значения знаков, но не смыслы. Смысл требуется актуализировать...»³.

Характеризуя технологическую сторону урока литературы как коммуникативного события, следует отметить, что диалоговая составляющая может быть выделена в большинстве ключевых приёмов и форм работы, включая, например, и лекцию учителя. Вме-

¹ Брандесов Р.Ф. Организация художественного восприятия и урок литературы. – Челябинск, ЧГПИ, 1978. Ч. 1. С. 14.

² Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 1998. С. 14-285, 23.

³ Тюпа В.И., Троцкий Ю.Л. Школа коммуникативной дидактики и гражданское общество // Дискурс, № ¾. – Новосибирск, 1997. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://metlit.nn.ru/materials/communic/progtupa.html>.

сте с тем, особое значение приобретают интернет-технологии, создающие условия для разных способов обмена информацией, построения новых знаний, их углубления и преобразования, способствующих позиционированию участников ситуации общения, умению адресовать, структурировать, графически организовать информацию. Интернет предоставляет сегодня уникальную возможность для установления контакта реальных читателя и автора, что стимулирует чтение школьников. Уникален в этом смысле опыт лицея № 31 г. Челябинска, в котором удалось организовать в читательском блоге обсуждение произведений Сенчина, Шаргунова, Прилепина, а затем и встречи читателей-старшеклассников с ними. Полезным оказалось участие, по инициативе Виталия Кальпиди, студентов-филологов в работе референтного круга, где они выступали в роли интерпретаторов стихотворений современных уральских поэтов.

По М.М. Бахтину, каждая литературная эпоха, течение, направление, стилевой поток, литературный жанр имеют свою концепцию адресата. В каких случаях и в какой мере следует учитывать эти концепции в процессе школьного изучения литературы? Должен ли быть знаком с этими концепциями читатель-старшеклассник? В данном случае рефлексивная позиция, осознанное отношение к себе как к читателю – необходимое условие для формирования читательской компетенции.

Тексты древнерусской литературы, сориентированные на канон, и классицистические произведения, созданные в соответствии с определенными нормами и правилами, предполагают адресата, знакомого с данными правилами, определяющими его читательские ожидания. Автор стремится к ясному и четкому изложению своей позиции и надеется на то, что он будет недвусмысленно понят читателем.

Между автором и читателем романтических произведений устанавливается своеобразная конвенция, связывающая их ощущением избранности. Линия отчуждения в романтических произведениях проходит не столько между автором и адресатом, сколько между героями.

В реалистических произведениях осознаётся многоликость и неоднозначность фигуры читателя. Л.Н. Толстой определяет свои романы как послания, обращённые ко всем неизвестным друзьям. Это принципиально иная установка в сравнении с романтическими произведениями, обращёнными к кругу «немногих».

Мы видим, что литературный процесс соответствует логике, обеспечивающей всё возрастающую активность и самостоятельность читателя. Изучая литературу XX века, следует иметь в виду, что «ведущим критерием художественности становится эффективность воздействия на воспринимающее сознание»⁴. Сложности восприятия старшеклассниками модернистского искусства, на наш взгляд, связаны, с особенностями этого воздействия. Симво-

лизм потребовал от читателя беспрецедентной активности. Акмеисты уделяли особое внимание проблеме читателя, создав произведения о своём читателе и оставив целый ряд замечаний о читательском восприятии. Художественное произведение в авангарде строится как агрессия, где читатель становится объектом «преобразований». Если он не готов отказаться от привычных представлений об искусстве, то прерывает коммуникацию. Как показал эксперимент, количество одиннадцатиклассников, чьи «отношения» с авангардистским текстом определяются этим сценарием, колеблется от 30 до 50 процентов. Остальные, принимая право художника на абсолютную свободу самовыражения, погружаются в стихию свободной ассоциативной игры с текстом.

Воссозданные в конкретных произведениях модели мира тоже имеют коммуникативные характеристики. Так, комедия А.С. Грибоедова «Горе от ума» может рассматриваться как комедия непонимания, рассогласования, это модель мира, построенная по аналогии с «разговором глухих» на основе «смешенья языков». Это пьеса о нежелании слышать и понимать другого. Непонимание характеризует не только отношения между «веком нынешним» и «веком минувшим», которые по-разному смотрят на мир, но и отношения между людьми с одинаковыми ценностными ориентирами. В романах Ф.М. Достоевского коммуникативные характеристики созданной модели мира могут быть поняты как полифонические. В целом ряде чеховских текстов мы обнаруживаем модели мира, построенные на тотальном непонимании, на коммуникативном провале. Эта тема в интересном ракурсе была исследована А.Д. Степановым в его работе «Проблемы коммуникации у Чехова»⁵. В основе большинства рассказов В.М. Шукшина лежит ситуация речевого конфликта.

Таким образом, когда мы говорим о коммуникативной проблематике литературных произведений, то имеем в виду прежде всего коммуникативные характеристики того образа мира, который создаётся в произведении, изучение коммуникативных ситуаций, представленных в произведении, рассмотрение концепции адресата. Всё это связано с коммуникативным потенциалом текста.

Необходимость введения этого параметра в практику преподавания литературы определяется общей позицией, связанной с тем, что методические решения, которые мы принимаем, продиктованы спецификой изучаемого текста и его коммуникативной структурой.

Коммуникативный потенциал литературного произведения определяется адресацией текста, уровнем изображённой коммуникации, межтекстовыми связями, организующими диалог читателя с культурной традицией.

Обозначим основные направления акцентировки «фактора адресата» при изучении литературного произведения:

⁴ Тюня В.И. Парадигмы художественности. // Дискурс. № 34. – Новосибирск, 1997. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_22.htm.

⁵ Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. – М: Языки славянской культуры, 2005.

- исследование заглавий, эпиграфов, жанровых обозначений, формирующих «глобальное коммуникативное задание»⁶ (Ю.И. Левин), понимание которого обеспечивает определённую читательскую ориентацию, позволяющую представить воссозданную в произведении авторскую модель мира и оценить её коммуникативные характеристики;

- выявление авторской коммуникативной интенции, свидетельствующей о стремлении автора вступить в диалог с воображаемым читателем, пригласить его к разговору;

- обозначение разных уровней адресации, представленных в тексте;

- позиционирование реального читателя относительно воображаемого читателя и образа читателя.

Изображённая коммуникация – это внутренний уровень коммуникативной системы художественного произведения, включающий прямую речь персонажей, приписываемые им письма, стихи, рассказы и т.п. Эта речь обращена к другим персонажам или к самому себе. Изображающая речь автора-повествователя обращена к читателю. При изучении изображённой коммуникации в школьной практике стоит сосредоточиться на выявлении причин коммуникативных неудач и успешной коммуникации.

Художественное произведение, рассматриваемое через призму межтекстовых связей, выводит диалог между автором и читателем в пространство культуры. С.А. Зинин особо выделяет такие формы «художественных взаимодействий, которые предполагают наличие прямых текстуальных переключек между литературным источником и заимствующей стороной»⁷, как подражания, пародии, аллюзии, реминисценции, цитаты, вариации. Итак, мы связываем коммуникативный потенциал текста с тремя факторами: адресованностью, изображённой коммуникацией и межтекстовыми связями.

Обратимся к фрагментам экспериментальной работы, показывающим, как реализуются эти направления (за исключением изображённой коммуникации) при изучении поэтических текстов.

Читатель занимает важное место в общем строе пушкинского стихотворения «Осень», сориентированного на разговор, неторопливую беседу.

Особенно эффективной оказывается работа по выявлению коммуникативной активности автора: в стихотворении много указывающих на неё знаков, свидетельствующих о стремлении автора пригласить к разговору читателя. Среди них самым важным оказывается финальный вопрос стихотворения: «Куда ж нам плыть?». Вопрос обращён к нескольким адресатам (эффект «взаимовложения адресаций»). Вероятно, каждый адресат должен ответить на него по-своему. По этому поводу Ю.М. Лотман заметил: «... Можно сказать, что стихотворение имеет начало, но вместо конца в нём – семантиче-

ский взрыв. Каждое новое прочтение в принципе может расширять и изменять направленность его общего смысла».⁸

Финальный вопрос обращён автором к самому себе. Механизм автокоммуникации важен ещё и потому, что он способен актуализировать и читательскую рефлексию.

Вместе с тем этот вопрос обращён и к незримым собеседникам поэта, собратьям по перу, – уже принадлежащим вечности, как Г.Р. Державин, строчки которого послужили эпиграфом к «Осени», или поэтам-современникам.

Адресат пушкинского стихотворения многолик. Необходимо выделить в нём черты, свойственные читающей публике, и черты понимающего читателя. При этом условии реальный читатель сможет осознанно позиционировать себя.

Обращение к осенним пейзажам поэтов-современников позволяет обозначить тот круг текстов, на которых был воспитан читатель первой трети девятнадцатого века. Лирика осени в сознании этого читателя была тесно связана с «унылой» элегией.

Задание. Перед вами осенние пейзажи, принадлежащие поэтам-современникам А.С. Пушкина. Укажите те из них, которые, по вашему мнению, являются пушкинскими.

1. *Веют осенние ветры / В мрачной дубраве; / С шумом на землю валятся Жёлтые листья. // Поле и сад опустели; / Сетуют холмы; / Пение в роцах умолкло – / Скрылись птички.*

2. *Роняет лес багряный свой убор, / Сребрит мороз увянувшее поле, / Проглянет день как будто поневоле / И скроется за край окружающих гор.*

3. *Дубравы пышные, где ваши одеянья? / Где ваши прелести, о холмы и поля, / Журчание ключей, цветов благоуханье? / Где красота твоя, роскошная земля? // Куда сокрылись певцов пернатых хоры, / Живившие леса гармонией своей? / Зачем оставили приют их мирных дней? / И всё уныло вокруг – леса, долины, горы!*

4. *Вчера ещё стелал над онемевшим садом / Ветр скучной осени, и влажные пары / стояли над челом угрюмых горы / Иль мглой волнистою клубились над бором. / Унынье томное бродило тусклым взором / По роцам и лугам, пустеющим вокруг. / Кладбищем зрелся лес; кладбищем зрелся луг.*

5. *Уж небо осенью дышало, / Уж реже солнышко блистало, / Короче становился день, / Лесов таинственная сень / С печальным шумом обнажалась...*

Обращение к осенней лирике Н.М. Карамзина (1), Н.И. Гнедича (3) и П.А. Вяземского (4) позволит создать представление об «унылой» элегии в сознании читателей. После выполнения этого задания понятней будут пятая и шестая октавы пушкинской «Осени», где обыгрывается этот литературный штамп, используются традиционные для него сравнения («нелюбимое дитя», «чахоточная дева») и

⁶ Левин Ю.И. О типологии непонимания текста // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. С. 581-594, 587.

⁷ Зинин С.А. Внутрипредметные связи в изучении школьного историко-литературного курса. – М.: ООО «ТИД «Русское слово – РС», 2004. С. 33.

⁸ Лотман Ю.М. Две осени (фрагменты) // Образцы изучения лирики: Учебное пособие: В 2 ч. / Сост. Т.Л. Власенко, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков. – Ижевск: Изд-во Удм. у-та, 1997. Ч. 2. С. 384-388, 388.

мотивы приближающейся смерти, сна, разлуки. Образ осени в лирике Пушкина предстаёт не столь однозначным. В его описаниях мы обнаруживаем те же эпитеты «унылая», «прошальная», «печальным», но рядом с эпитетом «унылая» парадоксально соседствует восклицательный знак, а «увядание» предстаёт пышным. Дополняет эту картину описание внутреннего состояния лирического героя: «И с каждой осенью я расцветаю вновь». Неожиданной, парадоксальной предстаёт пушкинская осень, и эта парадоксальность помогает освободиться от стереотипов восприятия.

Попробуем охарактеризовать идеального (принимающего) читателя пушкинской «Осени».

- ему должна быть свойственна внутренняя свобода, которая помогает освободиться от стереотипного восприятия мира;

- он должен быть наделён способностью видеть парадоксальное;

- следуя за присутствующими в тексте «указателями», должен «улавливать» намеки на другие литературные произведения, «слышать» голоса других поэтов, транслируемые через «эхокамеру» (Р. Барт) пушкинского текста;

- он должен быть внутренне готов к диалогу с автором; авторская коммуникативная интенция предполагает коммуникативную интенцию читателя.

Итоговое задание нацелено на развитие коммуникативной интенции читателя, его готовности к диалогу. Предложим десятиклассникам «заполнить» фигуру умолчания в финале пушкинского стихотворения: дайте ответ на вопрос: «Куда ж нам плыть?»

Практически все отвечающие отметили, что однозначно ответить на финальный вопрос стихотворения невозможно («у каждого своё море, своей маршрут»). Ответы можно разделить на две группы. Первая группа читателей (67%), предложила ответы, которые носят достаточно общий характер: «плыть вперёд, преодолевая трудности», «плыть к неизведанному», «плыть в поисках цели существования», «плыть туда, куда ведёт судьба», «стремиться к собственному совершенствованию», «в мир своей фантазии». Можно предположить, что перед нами читатели, для которых главным в тексте оказывается возможность увидеть в нём отражение собственных мыслей и чувств.

Ответы второй группы читателей, которая значительно меньше, отражают попытку «услышать» авторский голос, для них главной темой стихотворения оказывается тема творчества: «плыть в мир поэзии», «плыть в тот мир, который создаёт воображение поэта в его литературных произведениях»; «поэт приглашает читателя в путешествие во времени и пространстве, вместе с ним мы можем увидеть Кавказ, Михайловское, Москву, Петербург, время Пугачёва и петровскую эпоху). Интересно, что последний ответ более всего соотносится с ав-

торским вариантом. Заключительная октава в черновом варианте была доведена до шестого стиха:

Ура!.. куда же плыть?.. какие берега
Теперь мы посетим: Кавказ ли колоссальный,
Иль опалённые Молдавии луга,
Иль скалы дикие Шотландии печальной,
Или Нормандии блестящие снега,
Или Швейцарии ландшафт пирамидальный?

К третьей, самой немногочисленной группе, мы можем отнести ответы, построенные на осмыслении итога и логики творческого пути поэта («На поэтический Олимп, к будущей славе»; «Плыть туда, где можно творить, где посещает вдохновение»; «Плыть туда, где есть «покой и воля»»).

Анализ предложенных вопросов и заданий позволяет в качестве приоритетных рассматривать задания, направленные на выявление коммуникативной интенции автора, запускающие механизм автокоммуникации у читателя. Эти задания позволяют выявить «глобальное коммуникативное задание» текста, понимание которого помогает понять логику общения с читателем. В пушкинском стихотворении воссоздан мир, открытый для свободного диалога, неторопливой беседы. Знаками этой свободы являются множественность точек зрения, которые сосуществуют и дополняют друг друга в пределах одного стихотворения, и открытость его границ. Необычный жанровый подзаголовок удивительно точно соответствует той картине мира, которая нарисована в стихотворении. Определив жанр «Осени» как отрывок, т.е. представив произведение читателю как демонстративно неоконченное, поэт нарисовал образ мира, доминантной чертой которого становится свобода, которая обнаруживает себя на самых разных уровнях текста. Условности, пределы, границы исчезают. Будь то границы болдинской усадьбы, будь то пределы допустимости поэтического языка пушкинской эпохи. Мы попадаем в свободную атмосферу раскованной дружеской беседы, в поток мыслей и чувств лирического героя.

По иным законам выстраивается общение с читателем, например, в тютчевском стихотворении «Silentium». В данном тексте логику общения можно определить как императивную. В большинстве цветаевских текстов отношение к адресату можно определить как конфликтное. При этом не имеет значения уровень адресации: идёт постоянный спор с собой, яростное неприятие читателя-современника, который остаётся для М.Цветаевой «читателем, газетных тонн глотателем, доильцем сплетен...», да и отношения с провиденциальным читателем выстраиваются как экспансия, попытка полностью завладеть его сознанием, переводятся в интимно-мистический план («Тебе – через сто лет»).

Коммуникативный подход к изучению литературы требует пристального внимания к фигуре читателя и требует от него понимания глобальных и локальных коммуникативных заданий текста.

ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

Л.В. Булдыгина

СКОРОГОВОРКИ НА УРОКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА: МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Дополнительное художественное образование сегодня остается за рамками основного образования, однако оно позволяет школьнику сформировать устойчивые поисковые и творческие умения, в отдельных случаях – реализовать себя, социально и лично. Целью художественного образования является удовлетворение познавательных и креативных потребностей, которые далеко не всегда могут быть реализованы в рамках предметного обучения в школе. Основное (базовое) образование ценно своей системностью; художественное (дополнительное) – возможностью индивидуализировать процесс социализации ребенка. Главное условие достижения успеха в художественном образовании – наличие объединения детей и взрослых, мотивированного устойчивым интересом к творческой деятельности.

Сегодня, как свидетельствует педагогический опыт преподавателей детской школы искусств (далее ДШИ) г. Верхняя Салда, дополнительное художественное образование находится в критическом состоянии из-за хронического недофинансирования. Тем не менее, практика преподавания позволяет нам обобщить опыт работы, так как он ценен не только для системы дополнительного образования, но и для преподавания учебных курсов в общеобразовательной школе.

Предмет «Художественное слово» является базовым в образовательном процессе на театральном отделении ДШИ. Его основные задачи: воспитание сознательного отношения учащихся к работе речевого аппарата; изучение техники речи; постижение основ актерского мастерства, построенного на формировании навыков правильной и выразительной речи. Все это позволяет говорить о важности этого предмета для гармонического развития школьника. Правильная и выразительная устная речь необходима не только учащимся театрального отделения, но и любому образованному человеку в повседневном и профессиональном общении. Навыки правильной речи закладываются в раннем школьном и даже дошкольном возрасте. При работе над этим важным качеством речи на территориях, окруженных полудиалектной речевой средой, следует учитывать влияющие диалекты и регионального узуса. Еще в 1973 году Ф.П. Филин писал: «Общеизвестно, что местные говоры в настоящее время находятся в стадии разрушения и отмирания [...] В связи с распространением всеобщего среднего образования и значительным подъемом культуры круг носителей говоров резко сузился. Подавляющее большинство населения владеет литературным языком или пользуется своего рода полудиалектом – речью, переходной от местных традиционных говоров к пра-

вильному литературному языку. [...] Однако, это еще не значит, что диалектные особенности вовсе исчезли и перестали так или иначе воздействовать на литературный язык. Многие из них оказываются живучими и в виде отдельных, по большей части фонетических элементов, сохраняются в речи даже высокообразованных людей» (Филин 1973, с. 16). Наши наблюдения подтверждают эти выводы: наличие полудиалектных особенностей маркирует речь салдинских школьников. Кроме того, общая речевая небрежность, «уральская скороговорка», отдельные артикуляционные дефекты, привычно неправильное речевое дыхание – все это создает впечатление «плохой» речи, не соответствующей нормам литературного произношения. Уже в раннем школьном возрасте недочеты в устной речи способствуют формированию комплексов, которые определяются и в межличностном общении, и в устных ответах у доски. Недостатки устной речи часто отрицательно влияют на письменную речь. Последнее можно объяснить стремлением ребенка отразить на письме фонетический облик произносимого им слова.

Серьезные речевые отклонения и дефекты – предмет деятельности медицинских работников – логопедов. Занятия в ДШИ направлены на выработку чистого и ясного произношения, соответствующего кодифицированным нормам, свободного от региональных и просторечных отклонений.

Уроки художественного слова также предусматривают воспитание коммуникативной отзывчивости, без которой невозможна деятельность человека в социуме. Партнерство, внимание, ответственность за сказанное слово, умение гармонично включаться в диалог и полилог – все это способствует существованию ребенка в школьном коллективе. В процессе обучения используются активные методы, способствующие формированию умений и навыков выразительной и правильной речи:

- метод непрерывного тренинга речевых умений;

- метод ступенчатого усложнения;

- метод игрового существования;

- метод импровизации;

- метод партнерского взаимодействия.

«Для того чтобы быстро и легко понимать друг друга, мы должны правильно говорить: существуют нормы, правила произношения, которые учитывают закономерности звуковой стороны языка» (Постникова, Подгаецкая 1992, с. 4). Навыки правильного произношения помогают вырабатывать скороговорки.

Скороговорка как самостоятельный фольклорный жанр, «своеобразный и интереснейший» (Сухин 2002, с. 8), – уникальное явление языковой культуры народа. Русские скороговорки в систематизирован-

ном виде (наряду с поговорками и поговорками) впервые записал В.И. Даль в 1862 году (Даль 2002). Он поместил их в специальный раздел, в котором было всего 49 скороговорок (против 30.000 пословиц и поговорок). «Анализ скороговорок, собранных В. Далем, показывает, что их диапазон необычайно широк и разнообразен. Скороговорки бывают короткие и длинные; рифмованные и нерифмованные; сюжетные и бессюжетные; логичные и абсурдные; с повторами и без повторов; построенные на одном доминирующем звуке и на сочетании звуков; доступные детскому восприятию и не рассчитанные на него» (Сухин 2002, с. 7). Тексты скороговорок способствуют постановке правильной речи, развивают речевой слух, дикцию, память, воображение, обогащают словарный запас и интонационную память. «Они являются верными и надежными помощниками для ребенка в нелегкой работе на пути налаживания и оформления артикуляции, улучшения и оттачивания дикции. Но кроме этого, они являются прекрасным материалом для тренинга на телесное и дыхательное освобождение; для работы по ... совершенствованию фонематического слуха и развитию чувства ритма» (Смирнова 2009, с. 6). «От других тренировочных текстов скороговорку отличают краткость, емкость, динамичность и ритмичность высказывания. Кроме того, в скороговорке обязательно присутствует игра звуков, которые путаются, пропадают, подменяют друг друга, зеркально повторяются, дразня и предлагая помериться с ними силами, испытать свою память, сообразительность и подвижность артикуляционного аппарата. Специально подобранные по звуковому составу слова, соединяющиеся в забавные оригинальные, коротенькие истории, могут быть простыми предложениями, а могут быть зарифмованы в небольшие стихотворения» (Смирнова 2009, с. 8).

Интересно толкование термина «скороговорка» в разных изданиях «Словаря русского языка» С.И. Ожегова. В издании 1986 года дается следующее определение: «Скороговорка – искусственно, ради забавы, придуманная фраза с труднопроизносимым подбором звуков, которую нужно произнести быстро, не запинаясь» (Ожегов 1986, с. 629). В издании 1990 года в определение внесена важная поправка: «Скороговорка – специально придуманная фраза с труднопроизносимым подбором звуков, быстро проговариваемая шуточная прибаутка» (Ожегов 1990, с. 732). Из определения исчез фрагмент «ради забавы придуманная», поскольку тексты скороговорок возникали как упражнения для тренировки и совершенствования речевого аппарата. Скороговорка родилась в народе, но в настоящее время существует и множество авторских скороговорок, которые авторами могут называться по-разному: «чистоговорки», «длинноговорки», «трудноговорки».

Игровой, креативный характер скороговорочного текста – особые звуковые повторы, неожиданные рифмы, ритмизованность – вызывают неизменный интерес младших школьников, доставляют детям эстетическое удовольствие. Запомнить скороговорку для большинства нормально развивающихся детей 5-7 лет, как правило, не составляет особого

труда. Гораздо сложнее ее выговорить быстро (скоро) и без запинки, при этом четко и внятно. Поэтому необходима целенаправленная работа над устным исполнением скороговорки. Эта работа проводится в виде тренинга и включает в себя определенные этапы:

1. Осмысление текста. Словарная работа.

Объем простых скороговорок обычно невелик: 5-6 слов, одна (реже две) фонетическая фраза. Часто встречаются полные и частичные повторы, нередко рифмованные тексты. Фонетическая структура скороговорки обычно осваивается без труда. В то же время отдельные слова нуждаются в пояснении. Например: *Корабли лавировали, лавировали, да не вылавировали*. Лавировать – это значит «двигаться против ветра по ломаной линии (о паруснике, лодке, корабле)» (Ожегов 1986, с. 271). Можно объяснить детям, что слово *лавировать* принадлежит к особому лексическому пласту – профессиональной, а именно морской, лексике. Далее дается задание на бессловесное действие. Все учащиеся делятся на две группы: «ветер» и «корабль». Одна группа изображает ветер, другая «двигается по воде, волнуемой ветром». В процессе тренинга постепенно соединяется движение и речь.

Иногда можно предложить самим учащимся дать пояснения отдельным словам. Например: *У ужа – ужата, у ежа – ежата*. Учитель: – Кто такой уж? – Дети: – Длинная серая змея, но не ядовитая. – Нет, не совсем серая, а такая как бы полосатая». Чтобы составить наиболее полное представление об ухе, показываем учащимся изображение его в детской энциклопедии. Потом вновь даем задание на бессловесное действие: просим разыграть сценку «Уж и ужата». В данном примере внимание учащихся можно остановить на том, как обозначается детеныши животных (с помощью суффикса -ат-) и провести словообразовательную работу. Дети любят изображать животных, поэтому можно разыграть и другие сценки «Кошка и котята», «Белка и бельчата» и т.п. с привлечением фрагментов костюмов, масок и мелкого реквизита (котятя играют с бантиком на веревочке). После этого возвращаемся к тексту скороговорки и вновь постепенно соединяем движение и речь.

2. Медленное проговаривание текста.

На этом этапе мы отслеживаем у учащихся начало формирования таких произносительных умений и навыков, как выравнивание голоса, а также ритмического, звукового и интонационного рисунка, произнесение гласных и согласных звуков в потоке речи в соответствии с орфоэпическими нормами литературного языка, привыкание к правильному произношению фонетического слова. В результате словарной работы на первом этапе и медленного осмысленного проговаривания текста на втором этапе у учащихся постепенно формируется умение не просто проговаривать текст, а «видеть» внутренним зрением то, о чем говоришь, т.е. мысленно создавать «видеоряд», в результате чего этап намеренного заучивания не требуется, запомнить скороговорку «на слух» для ребенка не составляет особого труда.

На втором этапе учащимся предлагаются задания такого типа:

- Произнесите текст шёпотом, но так чтобы звуки были слышны и понятны.

- Проговорите скороговорку медленно вслух. Не забывайте: для того, чтобы говорить быстро, сначала надо научиться говорить медленно, правильно и старательно произносить звуки речи.

- Прочитайте скороговорку вслух, отчетливо проговаривая каждый звук, затем постепенно увеличивайте темп; добейтесь четкого произношения.

- Постепенно увеличивайте темп. При этом в первую очередь следует обеспечивать четкое произношение и лишь во вторую – ускорять темп.

- Если в привычном темпе прочитать скороговорку без ошибок не удастся, то мысленно восстановите ее смысл, постарайтесь представить ясный видеоряд и прочитайте текст медленно, по слогам.

- Повторяйте скороговорку до тех пор, пока не прочитаете текст без запинки. Затем вновь наращивайте темп.

Мы обращаем особое внимание на устранение остаточного «говорного» произношения:

- произношение безударного [о] в предупредной позиции и в абсолютном начале слова как [а]; в заударной – как [ъ]: [ат топъть капыт...]

- произношение звуков [ч], [ц] со смычным началом, а не как щелевые согласные: *Цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла.*

3. Тренинг.

Работа на этом этапе может быть двух видов: индивидуальный тренинг и работа в творческой группе. В процессе индивидуальной работы учитель просит ребёнка проговорить скороговорку, ритмично хлопая в ладоши. При этом говорить и хлопать надо сначала медленно, а затем ускорять темп. Обязательно нужно следить за правильным речевым дыханием. При работе с парой или группой детей применяются специальные методические техники: работа в творческом круге, звуковое отражение («эхо»), соревнование (кто быстрее проговорит скороговорку и не собьётся), беззвучная артикуляция слова или фразы с последующим отгадыванием.

После формирования навыка правильного повторения простые скороговорки можно усложнить: произнести скороговорку, а затем поменять местами части фонетической фразы. Например: *Белые бараны били в барабаны; в барабаны били белые бараны.* Усложнением будет и «удвоение» или «умножение» каждой части скороговорки. Например: *От топота, от топота, от топота копыт пыль по полю, пыль по полю, пыль по полю летит.* Эту же скороговорку можно произнести сначала очень тихо, шёпотом, потом вполголоса, потом громче, громче, потом очень громко (упражнение «Этажи»). Добившись автоматического произнесения скороговорки, можно усложнить задание, включив в него практическое освоение разных интонационных конструкций, то есть произнести фонетическую фразу с разными интонациями – с удивлением, радостью, недоумением, угрозой, возмущением, капризно; полезно также диалогическое взаимодействие, способствующее овладению коммуникативными навыками и интона-

циями утверждения – отрицания, вопроса – ответа и т.д. Некоторые тексты целесообразно соединить с физическими упражнениями. Например: (ритмично топая): *Топали мы, топали, до тополя мы дотопали.* (Имитируя шаги цапли): *Цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла.*

4. Творческая инсценировка.

На завершающем этапе работы со скороговоркой учащимся предлагается её образно-действенное воплощение – этюд. Здесь особенно значим игровой фактор. Из опыта нашей работы следует, что дети активно включаются в речевую игру, проявляя яркий артистизм и фантазию в процессе разработки этюдов. Учитель при этом не только выступает в роли режиссера-постановщика, но и продолжает работу над произносительной звуковой культурой речи учащихся. Координация скороговорочного текста со сценическим действием, игрой позволяет до определенной степени «снять» мышечное напряжение («зажим») и успешно преодолеть психологический «барьер», возникающий в речевой деятельности. Важно помочь каждому ребенку преодолеть страх при произнесении фонетического текста, а на заключительном этапе помочь юному исполнителю испытать радость от успеха.

Одну и ту же скороговорку можно использовать по-разному. Например: *Мы ели- ели- ели ершей у ели, Их еле- еле- еле у ели доели.*

1 вариант:

- Мы отправились на берег реки. Что мы будем там делать? (Рыбачить).

- А кто знает, какая рыба водится в реке? Закроем глаза и представим себе, что мы наловили много-много ершей, сварили уху. А теперь будем её есть. Вы рады, что рыбы много. Уха вкусная? (Да).

- Тогда произнесите скороговорку радостно. (Дети домысливают, дорисовывают картинку. Думают, как лучше выразить голосом радость).

2 вариант:

- Представьте, что вы сначала были рады большому улову. Все уже наелись, а рыбы ещё много. Выбрасывать рыбу жалко, а вы едите уху через силу. Хочется плакать, а вы едите. (В голосе должно звучать недовольство, можно даже похныкать).

План урока по художественному слову составляется с учетом того, что на каждом занятии новый материал – скороговорка – изучается на первом – втором этапах; скороговорка, изученная на предыдущем занятии, закрепляется на третьем – четвертом этапах. На уроке в разделе «Повторение» вспоминаются наиболее удачные этюды и инсценировки. «Урок должен строиться не только как увлекательная игра, но и как абсолютно свободный творческий процесс, в котором учащийся ... стремится к самосовершенствованию не только в области сценической речи, но в развитии личности» (Ласкавая 2005, с. 7).

Многолетняя работа с детьми по сложившейся методике позволяет утверждать, что систематическое обращение к текстам скороговорок на уроках художественного слова способствует формированию навыков свободной, правильной и выразительной устной речи.

Литература

- Куликовская Т.А.* Скороговорки и чистоговорки. – М.: Гном и Д, 2008. – 67 с.
- Ласкавая Е.В.* Сценическая речь: Методическое пособие. – М.: ВЦХТ, 2005. – 144 с.
- Постникова И.И., Подгаецкая И.М.* Фонетика – это интересно. – М.: Просвещение, 1992. – 96 с.
- Смирнова М.В.* Скороговорки в речевом тренинге. – С-П.: СПГАТИ, 2009. – 106 с.
- Сухин И.Г.* Веселые скороговорки для непослушных звуков. – Ярославль: Академия развития, 2002. – 190 с.

Энциклопедия. Русский язык / Под ред. Ф.П. Филина. – М.: Советская энциклопедия, 1979. – 432 с.

Словари

- Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. – М.: Русский язык, 2002. – 484 с
- Елина Е.Г., Полищук Г.Г.* Учусь правильно произносить слова: Орфоэпический словарик. – М.: Дрофа, 2002. – 144 с.
- Ожегов С.И.* Словарь русского языка // Под ред. Н.Ю. Шведовой. – М.: Русский язык, 1986. – 797 с. // 1990. – 917 с.

Н.В. Кашина

ИЗУЧАЕМ ПАРОНИМЫ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ

I. Теоретико-методическое обоснование.

Проблема изучения паронимов в школьном курсе русского языка определяется состоянием изученности данного языкового явления в лингвистике. В связи с этим целесообразно рассмотреть вопрос о том, в какой мере лингвистические исследования в области лексики могут служить теоретической основой работы со словами-паронимами на уроках русского языка.

Следует отметить, что как языковое явление паронимы стали привлекать к себе внимание исследователей сравнительно недавно. О.В. Вишнякова отмечает, в частности, что “ранее вопросы паронимии не подвергались обобщенному анализу в русской лингвистике. О них только упоминалось. Не существовало не только полного и всестороннего описания этого явления лексики, но и четкого определения его”. Авторы “Словаря паронимов современного русского языка” Ю.А. Бельчиков и М.С. Панюшева в предисловии к своему словарю также отмечают, что “паронимы как феномен лексической системы русского языка в качестве объекта специального, целенаправленного изучения и лексикографической интерпретации стали привлекать внимание лингвистов значительно позже, чем синонимы, антонимы, омонимы, категории и явления словообразования”. Сейчас уже определены границы данного явления, описана типология слов-паронимов, составлены словари паронимической лексики русского языка.

Паронимы (гр. *para* – возле + *onima* – имя) – это однокорневые слова, близкие по звучанию, но не совпадающие в значениях: *подпись* – *ростись*, *одеть* – *надеть*, *главный* – *заглавный*. Паронимы, как правило, относятся к одной части речи и выполняют в предложении аналогичные синтаксические функции.

С учётом особенностей словообразования паронимов выделяют следующие группы:

1. Паронимы, различающиеся приставками: *опечатки* – *отпечатки*, *уплатить* – *оплатить*;

2. Паронимы, различающиеся суффиксами: *безответный* – *безответственный*, *существо* – *сущность*; *командированный* – *командировочный*;

3. Паронимы, различающиеся характером основы: один имеет производную основу, другой – производную. При этом в паре могут быть:

а) слова с производной основой и приставочные образования: *рост* – *возраст*;

б) слова с производной основой и бесприставочные слова с суффиксами: *тормоз* – *торможение*;

в) слова с производной основой и слова с приставкой и суффиксом: *груз* – *нагрузка*.

В семантическом отношении среди паронимов обнаруживаются две группы:

1. Паронимы, различающиеся тонкими словесными оттенками: *длинный* – *длительный*, *желанный* – *желательный*, *гривастый* – *гривистый*, *жизненный* – *жизнейский*, *дипломатичный* – *дипломатический* и под. Таких паронимов большинство, их значения комментируются в лингвистических словарях (толковых, словарях трудностей, словарях однокорневых слов, словарях паронимов). Многие из них характеризуются особенностями в лексической сочетаемости; ср.: *экономические последствия* – *экономичное ведение хозяйства*, *богатое наследство* – *тяжелое наследие*; *выполнять задание* – *исполнять песню*.

2. Паронимы, резко различающиеся по смыслу: *гнездо* – *гнездовье*, *дефектный* – *дефективный*. Таких единиц в языке немного.

Особую группу паронимов составляют такие, которые отличаются функционально-стилевой закрепленностью или стилистической окраской; ср.: *работать* (общеупотр.) – *срабатать* (прост. и спец.), *жить* (общеупотр.) – *прожить* (офиц.)

Некоторые авторы трактуют явление паронимии расширенно, относя к паронимам любые близкие по звучанию слова (а не только однокорневые). В этом случае паронимами следует признать и такие созвучные формы, как *дрель* – *трель*, *ланцет* – *пинцет*, *фарш* – *фарс*, *эскалатор* – *экскаватор*, *вираж* – *витраж* и др. Однако их сближение в речи носит случайный характер и не закрепляется всем многообразием системных отношений в языке. К тому же, с позиций психолингвистики, сопоставление разнокорневых созвучных слов нередко носит субъективный характер (одному кажутся похожими слова *вираж* – *витраж*, другому – *вираж* – *мираж*). Это связано с тем, что в качестве похожих выбираются такие признаки предметов и явлений, которые актуальны для конкретного человека.

В современной лингвистической литературе, наряду с рассмотрением паронимии как явления лексической системы языка, паронимы изучают в аспектах правильности речи в связи с фактами непреднамеренного смешения, что порождает речевые ошибки. Неточность употребления паронимов является следствием различных причин. В одном случае их смешение возникает в результате сближения обозначаемых данным словом реалий типа: *дно – днище, игольный – игольчатый* и др.

В другом случае причиной неверного употребления подобозвучных слов оказывается общность сферы применения называемых ими понятий, предметов, процессов, действий, качеств и т.д., или сходство возникающих ассоциативных связей: *нейтринно – нейтрон, формовой – формовочный* и т.д.

Иногда неточность использования слов-паронимов является следствием возможности их синонимического соединения и близости или тождества границ лексической сочетаемости, например: *анекдотический (анекдотичный) поход, трагический (трагичный) исход*. В других случаях такое сближение невозможно и приводит к ошибке: *Он всегда казался каким-то апатическим* (вместо *апатичным*).

Возникновение речевой ошибки может происходить и в результате неразличения стилевой принадлежности слов. Так, нередко наблюдается сближение слов межстилевых, нейтральных с разговорными или просторечными: *бессмысленность* с разговорным *бессмыслица, заржавленный* с разговорным *заржавый, зубастый* с разговорным *зубатый*.

Смешению паронимических слов способствуют также тесные семантические связи словообразовательных суффиксов: *-н-* и *-ск-*, *-овит-*, *-ов-* и *-н-*, *-ство-* и *-ость-* и др. (*изобретательский – изобретательный, деловитый – деловой – дельный, благоустройство – благоустроенность*).

Кроме того, ученые-лингвисты по-разному определяют паронимию. В методических целях необходимо четко представлять ее границы. Если однокоренные синонимы имеют смысловое сходство (человечий – человеческий), антонимы характеризуются противоположным лексическим значением (вдох – выдох), то в паронимах мы легко обнаруживаем некоторое сходство, а ищем различие: *человечный // человечий, вдох // вздох*. А.М. Пешковский писал: «Работа над паронимами (словами, сходными по звучанию, но не тождественными) полезна в том случае, когда они являются одновременно и синонимами. Корову с короной или город с голодом никто не смешает, и фиксировать внимание на этих различиях нет нужды. А вот предвидеть и провидеть, интеллигентный и интеллигентский, смещение и смешение, затемнение и затенение – это все особый вид затрудненных синонимов, причем затрудненность идет именно от звуковой близости».

Степень звуковой и смысловой близости у паронимов может быть разной. Например, слова *здравица // здравница, бодрость // бодрствование, работник // рабочий* учащиеся смешивают значительно реже, чем более близкие по значению, «привыч-

ные», частотно употребляемые *одевать // надевать, одинокий // одиночный, поступок // проступок*.

Среди паронимов есть слова разных частей речи. Наиболее пополняемые в современном русском языке группы паронимов представлены именами прилагательными и глаголами, в меньшей степени – именами существительными и наречиями, следовательно, изучение названных частей речи может сопровождаться включением материала смешиваемых лексических единиц. Однокоренные созвучные слова разных частей речи – богатый лексический материал для уроков изучения морфемной и словообразовательной структуры слов. Хрестоматийным для методики стало утверждение профессора Л.П. Федоренко: «Работа по обогащению словаря учащихся на уроках русского языка, кроме объяснения целых слов, имеет целью и объяснение значения морфем, и развитие навыков их употребления».

Анализ смысловых частей слов – важный момент в работе над паронимами. Обращение к словообразовательному уровню необходимо в связи с тем, что значительная часть созвучных слов – производные. Для усвоения их сочетательных возможностей важно изучать лексические значения смешиваемых слов через значения их морфем.

Структурные типы паронимов разнообразны. В группе суффиксальных паронимов наиболее сложными для усвоения учащимися являются прилагательные типа *лиричный (настроение) // лирический (герой), кабинетный (рояль) // кабинетский (курьер), драматичный (ситуация) // драматический (произведение)*.

Особого внимания требует группа суффиксальных паронимов, представленных переходными и непереходными глаголами совершенного вида и их особыми формами: *обезлесеть // обезлесить, обезлесевший // обезлесивший, обезлесев // обезлесив; обезземелеть // обезземелить, обезземелевший // обезземеливший, обезземелев // обезземелив; обессилеть // обессилить, обессилевший // обессилевший, обессилев // обессилев и др.* Для правильного употребления таких слов в устной и письменной речи требуется владение алгоритмом «цепочки»: *инфинитив (кого? что?) – глагол переходный – производящая основа с -и-, инфинитив (нельзя поставить кого? что?) – глагол непереходный – производящая основа с -е-*. При этом не следует забывать о приставке *обез-* (*обес-*), вносящей значение «лишить или лишиться того предмета, который обозначен именной основой» и имеющей варианты с глухим или звонким согласным на конце. Например: *засуха обезводила (кого? что?) участок – участок обезводен; обезплодивший (кого? что?) сады ураган – обезплодившие сады и перен.: страдания обезплодили (кого? что?) ум – ум обезплоден от страданий*.

Ошибочные смешения значений префиксальных (приставочных) паронимов также частотны. Сравните: *отписка // описка, последовать // проследовать, вбежать // взбежать*. Систематической речевой работы требуют две пары приставочных паронимов: *надеть (что?) шубу, сапоги, очки // одеть (кого?) дочь, (во что?) в меха, (чем?) мехами; пред- ставить (показать, предъявить подать, доставить)*

документ, факты, характеристику // предоставить (отдать, подарить, разрешить распоряжаться) помощь, помещение, возможность, независимость, слово.

Корневые смешиваемые слова невежа // невежда, индийцы // индейцы, клёв // клюв, ящер // ящур, останки // остатки, крестный // крёстный, диктаг // диктант, талан // талант перешли в группу паронимов из категории вариантов слов или однокорневых синонимов древнерусского языка. Это этимологические «родственники». Изучение корневых паронимов осложняется тем, что литературные источники дают примеры использования подобных слов как синонимов. У И.А. Крылова встречаем: «Невежи судят точно так: / В чем толку не поймут, то все у них пустяк» («Петух и Жемчужное зерно»). В современном литературном языке невежа – грубиян, невежда – малообразованный человек, неуч.

Ошибочное употребление паронимов – частотная лексическая ошибка. Причины ошибочного употребления паронимов связаны с незнанием школьниками традиций употребления слов, значений морфем, неправильным толкованием паронимов. Но основной причиной ошибок методисты называют частичное смысловое, морфемное и фонетическое сходство паронимов. Из этого следует, что необходима целенаправленная и систематическая работа с паронимической лексикой. Изучение паронимов, особенно уточнение различий между лексическими паронимами очень важно и для повышения культуры речи учащихся.

Однако анализ методической и учебной литературы показал, что специальных пособий, методических рекомендаций по проведению работы со словами-паронимами нет. Есть лишь отдельные статьи, материалы в пособиях, посвящённых проблеме речевых ошибок учащихся. Кроме того, в школьных учебниках упражнения, направленные на овладение нормами употребления слов-паронимов, также носят единичный характер, что не даёт возможности организовать целенаправленную и систематическую работу по предупреждению и устранению речевых ошибок этого типа.

Более того, в школьную программу по русскому языку в 5-9 классах не включен специально вопрос, предполагающий изучение слов-паронимов и употребление их в речи. В программе же для старшей школы количество часов на изучение темы «Паронимы и их употребление» ограничено. Не случайно выпускники испытывают большие трудности на ЕГЭ по русскому языку при выполнении заданий, связанных с употреблением паронимов. А ведь задания по данной теме имеют место во всех типах тестов ЕГЭ. Так, в тестах базового уровня, предполагающих их посильное выполнение абсолютным большинством учащихся, встречаем задания, с которыми этому большинству порой не справиться. К примеру: «В каком предложении вместо слова ЛОГИЧНЫЙ нужно употребить ЛОГИЧЕСКИЙ?»

1. Вполне ЛОГИЧНЫЙ вывод сделал Иван из произошедших событий.

2. ЛОГИЧНЫЕ рассуждения в процессе доказательства теоремы привели к неожиданному результату.

3. ЛОГИЧНЫМИ, убедительными были его доказательства теоремы.

4. Поступки его были продиктованы здравым смыслом, они казались вполне ЛОГИЧНЫМИ».

Выполняя это задание, учащиеся должны уметь различать лексические значения паронимов ЛОГИЧНЫЙ («правильный, последовательный, обоснованный») и ЛОГИЧЕСКИЙ («закономерный»).

Не все школьники могут увидеть и лексическую ошибку в предложении «Заглавную роль в кинофильме „Анна Каренина“ сыграла Татьяна Самойлова» при выполнении задания «Укажите предложение с речевой ошибкой», так как не различают паронимы ГЛАВНЫЙ – ЗАГЛАВНЫЙ, искажая обычно смысл второго из них – «относящийся к заглавию, содержащий заглавие, являющийся заглавием, названием чего-либо».

Второй тип заданий ЕГЭ – задания с кратким ответом – требует умения самостоятельно сформулировать ответ и оформить его кратко, в виде слова (например: *паронимы*). Сама формулировка понятия, как правило, затруднений не вызывает, однако при работе с текстом в поисках указанных средств выразительности (например: 1) *олицетворения*, 2) *инверсии*, 3) *паронимов*, 4) *метафоры*, 5) *рядов однородных членов*) снова возникают трудности. Ведь для успешного выполнения задания необходимо умение находить средства выразительности, использованные в тексте, и определять их специфику.

Третий тип тестовых заданий – задание с развернутым ответом – сочинение-рассуждение. Задание этого вида, относящееся к заданиям высокого уровня сложности, хорошо дифференцирует учащихся, выделяя из общей массы экзаменуемых наиболее подготовленных, хорошо владеющих речью на родном языке. Со стороны пишущего здесь требуется известная зоркость, так как у него может возникнуть проблема выбора одного из паронимов.

Таким образом, напрашивается вывод: целесообразно работать с паронимами специально в связи с изучением таких разделов лингвистики, как «Лексика», «Словообразование», «Морфология», «Синтаксис», «Культура речи», так как эта работа способствует усвоению семантики аффиксов, развивает чувство нормы и языковое чутье, помогает учащимся освоить грамматические нормы сочетаемости слов, и делать это на протяжении всего изучения русского языка в школе.

Кроме того, с позиций психолингвистического подхода необходимо рассматривать с детьми явление паронимии с учётом особенностей их восприятия окружающего мира. В условиях массовой школы целесообразно использовать, во-первых, задания полисенсорной направленности, которые сочетают ведущие каналы восприятия аудиалов, визуалов и кинестетиков (задания должны содержать трёхканальную информацию с использованием визуальных, аудиальных, кинестетических предикатов: посмотрите, послушайте, запишите); во-вторых, задания, активизирующие мыслительную деятельность учащихся.

II. Дидактический материал.

➤ Задания на воспроизведение учебного материала о паронимах:

1. Прочитайте и запомните определение: «Паронимы – это однокоренные слова, относящиеся к одной части речи, близкие по звучанию, но разные по значению или частично совпадающие в своём значении». Приведите примеры паронимов.

2. Выпишите из толкового словаря значение паронимов: *адресат – адресант, главный – заглавный, длинный – длительный, дружеский – дружественный, нестерпимый – нетерпимый, опасный – опасливый, понятный – понятливый, праздный – праздничный, представить – предоставить, сытый – сытный, удачный – удачливый, описка – отписка, обеднеть – обеднить, освоить – усвоить*. Запомните эти значения.

3. Составьте предложения или словосочетания с паронимами (за справками обращайтесь к словарю трудностей русского языка).

Добрый – добротный, дружеский – дружественный, дефектный – дефективный, конструкторский – конструктивный, эффективный – эффективный; блудить – блуждать, отражать – отображать, проводить – производить, опробовать – апробировать, укрывать – скрывать, осудить – обсудить; новшество – новинка, урожай – урожайность, существо – сущность.

➤ Задания на преобразование уже известного материала о паронимах:

4. Выпишите из толкового словаря значение паронимов *жестокый и жёсткий*. Докажите, что это паронимы. Составьте словосочетания, используя слова *жестокый и жёсткий*:

...волосы ... нрав
...диван ... сердце
...графика ... мера
...норма ... враг

5. От корня *ветер* с помощью суффиксов *-ен-, -ян-, -ов-* образуйте слова-паронимы со следующими значениями:

- А) с ветром, сопровождаемый ветром;
- Б) относящийся к ветру;
- В) приводимый в действие силой ветра.

Допишите словосочетания, употребив образованные прилагательные:

День... Погода...
Напор... Сила...
Мельница... Насос...

6. Подберите синонимы к данным паронимам:

Нестерпимый – нетерпимый (*невыносимый, недопустимый*);

Опасный – опасливый (*осторожный, рискованный*);

Понятный – понятливый (*ясный, способный*);
Удачный – удачливый (*везучий, успешный*).

7. Выберите подходящий пароним для каждого предложения:

Это письмо никогда не найдёт (*адресата – адресанта*)

После напряжённой работы всех ждал ... ужин. (*сытый – сытный*)

Он давно ведёт ... жизнь. (*праздную – праздничную*)

8. В каком предложении вместо слова *представить* (*представлять*) нужно употребить *предоставить* (*предоставлять*)?

А. За большие заслуги перед государством артиста *представили* к правительственной награде.

Б. Этот дом *представляет* собой историческую ценность.

В. На совещании нам *представили* нового сотрудника.

Г. Русский язык – это громаднейшее богатство, которое *представляет* нам необычайные возможности.

9. Для того, чтобы проверить, умеете ли вы правильно использовать слова, выберите одно из двух, данных в скобках:

Концертный (*абонемент, абонент*); (*вдох, вздох*) сожаления; (*длинные, длительные*) наблюдения; (*зрительные, зрительские*) аплодисменты; (*невежа, невежда*) в музыке; (*крокодиллий, крокодиловый*) чемодан; (*памятный, памятливый*) разговор.

10. Определите стилистические функции паронимов и созвучных неродственных слов в отрывках из художественных и публицистических произведений.

1. И прежний сняв венок – они венец терновый, увитый лаврами, надели на него. 2. В журнале под рубрикой «Гипотезы и разыскания» была напечатана пространная и претранная статья о рукописях «Русалки». 3. Не всегда родители понимают, что забота о детях – это долг, а не одолжение, за которое дети им, родителям, как будто чем-то обязаны. 4. Не честь, а почести любя. Не рвусь я грудью в генералы и не ползу в ассессора. 5. Из смиренья не пишутся стихотворенья, и нельзя их писать ни на чье усмотренье. Говорят, что их можно писать из презренья. Нет! Диктует их только прозренья. 6. Дайте чуточку отдышаться! Невозможно! Я перенабит приносившими столько счастья, наносившими столько обид.

➤ Активно-познавательные задания:

11. Подумайте, как изменяют значения слов-паронимов *воспоминание – напоминание* приставки *вос-* – *на-*. Определите значения слов.

12. Объясните разницу между словами (для справок используйте словарь паронимов): *войти – взойти, вдохнуть – вздохнуть, искусный – искусственный, одеть – надеть*.

13. Почему в предложение «*Став старие, мы узнали, что сказки – это _____ творчество народа, в котором в иллюзорной форме отражались его жизнь, чаяния и надежды*» необходимо на месте пропуска вставить слово «*духовное*», а не «*душевное*»?

14. Подумайте, чем вызваны ошибки в предложениях, исправьте их:

Многие наши фильмы получили большую признательность за рубежом.

Что может быть приятнее для писателя, чем признательность его творчества читателями. Родители выражали глубокое признание за внимание к их ребёнку.

15. Укажите смешение паронимов, исправьте ошибки.

1. Модельеры и работники обувной и кожевенной промышленности всегда стремятся к тому, что-

бы обувь была красивой и практической. 2. Вслед за черешней подоспели ранние сорта яблок. 3. Можно было подумать, что он уже нашел какой-то исход. 4. Многие города время стерло с лица земли, и их остатки теперь покоятся где-то у нас под ногами. 5. Для этой книги автор собрал благодарный материал. 6. Участники собрания строго обсудили тех, кто забывает о своем долге.

16. Пользуясь Словарём трудностей русского языка, определите синонимические отношения внутри паронимической пары *единый – единственный*. Подумайте, могут ли данные слова выступать как синонимы в одном тексте. Если да, то составьте в качестве примера небольшой текст.

➤ **Проблемные задания:**

17. Писатели, поэты иногда тоже используют паронимы, но с художественной целью. Послушайте стихотворение Д. Голубкова и выпишите паронимы, ответьте на вопросы после стихотворения:

*– Хочешь поезжай ты любой глухоманью
Лошадь конюшню нюхом найдет.
Лошадь – первейшая по обаянью...
– По обаянью, дядя Федот.
– Я и сказал тебе: по обаянью.
И-но ты, пропада! Ступай веселей!
Рощею едем мы росною ранью.
Лошадь хвостом отгоняет слепней.
Старая, с грязной свалювшейся гривой,
С вылой печалью слезящихся глаз...
Ночка бежит легко и красиво,
Будто лишь в оглобли впряглась.
Будто за век свой она не устала
И не устанет в работе и впредь,
Будто бы сразу ее не хлестала,
Не унижала хозяйская плеть.
Тащит она и телегу, и сани,
Служит, куда не упадет...
Лошадь – первейшая по обаянью,
Ты не ошибся, дядя Федот.*

Какое впечатление произвело на вас это стихотворение? Какие паронимы выписали? (*обаянье, обаянье*). Каково значение каждого из них? Почему поэт сначала поправляет путника, а потом соглашается с ним? Верно ли употребляет дядя Федот слово “обаянье”? С какой целью автор использует здесь паронимы? (*Скорее всего, автор здесь, как и дядя Федот, сливает в слове “обаянье” оба значения: обаянье и обаянье. Любит лошадь – и поэтому хвалит ее, за нюх будто бы, а на самом деле его слова имеют более глубокий смысл – чувство благодарности к лошади, к живому существу, доброму и чуткому.*)

18. Найдите в тексте паронимы. Каково лексическое значение найденных вами паронимов? Как образованы эти паронимы? С какой целью автор их использует?

*Меня тревожит встреч напрасность,
Что и ни сердцу, ни уму.
И та не праздничность, а праздность,
В моём гостящая дому.* (Е. Евтушенко)

(Паронимы «праздничность» и «праздность».)

Праздничность – торжественность, радостная обстановка. Праздность – безделье, бесцельное

времяпрепровождение. В данном случае употребление паронимов в одном тексте способствует ярко-му выявлению смысловых особенностей каждого слова данной пары; на фоне повтора корня паронимы противопоставляются за счёт разных суффиксов, в данном контексте слова антонимизируются).

19. С какой целью введены К. Симоновым паронимы в текст: «Вспомнил ли он об Ане в эти дни? Нет, не *вспомнил* – он *помнил* о ней, и боль не проходила?»

(Симонов сопоставляет глаголы «вспомнить – возобновить в памяти» и «помнить – сохранять, удерживать в памяти, не забывать», желая ярче выразить смысловые особенности каждого из сопоставляемых слов, чтобы читателям стало яснее душевное состояние героя).

20. Паронимами могут быть слова не только одного языка, но и разных языков. Такие паронимы называются **межъязыковыми**. Слова разных языков могут случайно совпасть в произношении. Подобные случаи не редкость, но гораздо интереснее сравнивать похожие по звучанию слова родственных, в частности славянских, языков. Например, в украинском и польском языках *рожа* и *roza* (произносится ружа) значат совсем не то же, что русское грубо-просторечное *рожа*, а словацкое *sal* – не шаль, как можно было бы подумать, а *шарф*. Точно так же словацкое *zivot* – это не *живот*, а *жизнь*. Это значение когда-то имело и русское слово *живот*. Вспомним поговорку: *Не на живот, а на смерть*.

Попробуйте догадаться, на какие русские слова похожи польское *krawat* (галстук), словацкое *lice* (щека), украинское *каблучка* (кольцо, перстень)? Составьте межъязыковые паронимические пары.

Список использованной литературы:

- Бельчиков Ю.А., Панюшева М.С. Словарь паронимов современного русского языка. – М., 1994.
Беликов В.И., Крысин Л.П. Социоллингвистика. – М., 2001.
Вишнякова О.В. Паронимы современного русского языка. – М., 1981.
Голуб И.Б. Стилистика русского языка. – М., 1997.
Гориков А.И. Русская словесность: От слова к словесности. 10-11 кл. – М. 2004.
Гольцова Н.Г., Шамшин И.В. Русский язык 10-11 классы. – М., 2006.
Красных В.И. О лексических паронимах в современном русском языке // Русский язык в школе. № 5. 2001.
Методика развития речи на уроках русского языка: Кн. для учителя / Н.Е. Богуславская, С.И. Львова, В.И. Капинос и др. – М., 1991.
Основы теории речевой деятельности. – М., 1994.
Пешковский А.М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. – М.-Л., 1963.
Русский язык и культура речи. Нормы русского литературного языка: Учебное пособие / Под ред. О.В. Загорской. – Воронеж, 2003.
Русский язык и культура речи: Учебник для вузов / Под ред. В.Д. Черняк. – М., 2004.
Сергеев Ф.П. Речевые ошибки и их предупреждение: Пособие для учителя. – М., 1998.
Снетова Г.П., Власова О.Б. Словарь трудностей русского языка. Паронимы. – М.: Эксмо, 2008.
Энциклопедия для детей. Т. 10: Языкознание. Русский язык. – М., 1998.

М.Н. Овчинникова

«ЧЕРЕЗ ТЕРНИИ К ЗВЕЗДАМ»

УРОК-БЕСЕДА ПО СКАЗКЕ-БЫЛИ А. ПЛАТОНОВА «НЕИЗВЕСТНЫЙ ЦВЕТОК»

И СКАЗКЕ Е. КЛЮЕВА «ПЛЮЩ, КОТОРЫЙ КАРАБКАЛСЯ, И КАРАБКАЛСЯ, И КАРАБКАЛСЯ»

К юбилею А.П. Платонова

Вместо предисловия

Уроки по сказке-были А. Платонова достаточно освещены в методической литературе. Одни разработки тяготеют к жанровому анализу сказки, другие – к нравственным открытиям. Мы предлагаем конспект урока, который поможет расширить читательский кругозор пятиклассников, введёт их в круг современной литературы, покажет, как смыкаются глубинные нравственные смыслы произведений писателей XX и XXI века.

Урок-беседа по сказке-были А. Платонова «Неизвестный цветок» и сказке Е. Клюева «Плющ, который карабкался, и карабкался, и карабкался».

ТЕМА: «Через тернии к звёздам».

Цели урока:

1. Выбатывать умение ориентироваться в тексте художественного произведения, обучать навыкам сопоставительного анализа художественных произведений.

2. Показать пятиклассникам способы выражения авторского отношения к литературному герою.

3. Закрепить представление об олицетворении, образах-символах в литературной сказке.

4. Воспитывать читательский вкус.

Домашнее задание к уроку: прочитать рассказы Е. Клюева и А. Платонова.

Для облегчения работы педагогов позволим себе привести текст сказки Е. Клюева полностью.

ПЛЮЩ, КОТОРЫЙ КАРАБКАЛСЯ, И КАРАБКАЛСЯ, И КАРАБКАЛСЯ

«Карабкаться» – странное такое слово, но его всегда употребляют, когда говорят про плющи... По мнению людей, плющи только и делают, что карабкаются! Причем карабаются, и карабаются, и карабаются – выше, и выше, и выше...

Вообще-то, про плющи можно ещё сказать, что они «ползут» или «вьются», но эти слова какие-то... насекомые. Так про насекомых говорят: гусеница ползет, муха вьётся... Вот и непонятно, как плющ мог бы оказаться в такой компании – словно он гусеница опять же. Или муха.

Так что мы с вами забудем слова «ползти» и «вьется» – выберем уж тогда слово «карабкаться», потому что *карабаются* не только насекомые, но ещё, например, и альпинисты – когда в горы поднимаются. А альпинисты – они всё-таки гораздо лучше, чем насекомые!

Вот наш Плющ, значит, и карабкался... карабкаться же ему было ох как высоко! Он ведь родился на самой земле, у забора: сначала даже никто и не понял, что это плющ и что он вообще когда-нибудь начнет карабкаться. Но карабкаться он начал сразу же – как родился, так и стал карабкаться.

– Ты куда? – спросили его соседние растения: у них пока ещё не было имен, как и у Плюща. У растений ведь как... Пока растение не станет большим, совершенно непо-

нятно, что это за растение и как его зовут. Они все на одно лицо: маленькие такие, зелёнькие... – потому и гадать бесполезно, что из каждого появится. Может, цветок или овощ, а может – сорняк противный! Только уже потом становится ясно, что перед нами... ну, цинерария, например... но это я так, к слову. В этой-то сказке перед нами никакая не цинерария, а даже совсем наоборот – Плющ.

Плющ, услышав вопрос: «Ты куда?» – задумался... и в самом деле: куда это он? Все вокруг него как стояли на земле, так и стоят, а он сразу же за какую-то щепочку на заборе зацепился да и поднялся на полсантиметра. Но отвечать было надо – и Плющ сказал:

– Я... я – туда, наверх.

– И чего ты там, наверху, забыл? – опять спросили его соседние растения.

От этого вопроса Маленький Плющ почувствовал себя и вовсе уж в тупике. Однако он всё-таки сосредоточился и ответил:

– Я там ничего не забыл, потому что я там ещё и не был. Но мне туда очень хочется.

– А здесь тебе чем плохо?

Плющ вздохнул и решил поскорее всё-таки вскарабкаться наверх, а то вопросов становилось что-то слишком много.

– Мне здесь хорошо, – объяснил он, – только здесь я уже довольно долго нахожусь. – И начал карабкаться по забору.

Он карабкался так прилежно, что всего через несколько дней оказался на самой вершине забора, и, когда посмотрел вниз, – у него даже голова закружилась.

– Ох... – сказал тогда Плющ сам себе, – высоко-то как! Не свалиться бы отсюда...

– Не бойся, – успокоило его Небольшое Деревце, – тут не страшно. Тут здорово!.. А ты куда?

Небольшое Деревце так спросило, потому что Плющ уже начал карабкаться дальше – по стене дома.

– Мне надо выше, – объяснил Плющ, сам изумляясь своим словам, и принялся тянуться вверх.

– Тут же здорово... – услышал он снизу, но ничего не ответил, потому что находился уже возле самой крыши дома, а потом – даже не заметив как – принялся карабкаться по трубе. Когда он добрался до вершины трубы, Одно Высокое Дерево с удивлением поприветствовало его и воскликнуло:

– Высоко же ты залез! Сюда немногие добираются... А тебе сюда зачем?

– Мне не сюда, – смущённо ответил Плющ. – Мне выше...

– Выше? – рассмеялось Одно Высокое Дерево. – Про это забудь. Выше уже ничего нет – посмотри-ка, что над тобой!

Плющ с тревогой посмотрел вверх и ужаснулся: наверху действительно ничего не было – одно только небо, безбрежное синее небо.

– Здесь кончаются все дороги, – вздохнуло Одно Высокое Дерево. – Я и само подумываю, не остановиться ли расти... Тут, наверху, по-настоящему прекрасно: чистый воздух и никого поблизости! Я думаю, что мы с тобой достигли предела.

– Разве есть какой-нибудь предел? – огорчился Плющ и ещё раз посмотрел в небо, безбрежное синее небо.

– Конечно! – снова рассмеялось Одно Высокое Дерево. – Предел есть всему.

Плющ вздохнул... А потом всё-таки решил ещё хоть немножко потянуться вверх, в пустоту.

– И не старайся, – махнуло веткой Одно Высокое Дерево. – Там, наверху, ты не найдёшь никакой опоры.

Плющ не спал всю ночь. Он думал о том, что вот и кончилось его путешествие: он достиг самой крайней точки и теперь должен остановиться, привыкнуть к жизни на трубе и радоваться, что добрался до таких высот. Но когда утром он опять увидел небо, безбрежное синее небо, непонятная дерзкая сила бросила его вверх – туда, где не было никакой опоры.

– Ты упадёшь! – крикнуло ему вслед Одно Высокое Дерево, которое как раз проснулось и следило за опасными движениями Плюща.

– И пусть! – сказал Плющ, уже готовый падать, но в эту самую минуту с неба, безбрежного синего неба, кто-то внезапно протянул ему большую ласковую руку – и, даже не думая о том, чья это рука, Плющ с благодарностью стал карабкаться по ней – выше, и выше, и выше...

ХОД УРОКА.

Жить – значит действовать.
А. Франс

1. Этап выявления читательского восприятия. Формирование читательских установок.

Слово учителя

На прошлом уроке мы познакомились с замечательным произведением А. Платонова, человека мудрого и гуманного. «Неизвестный цветок» – последний рассказ А. Платонова. Он писал его уже тяжелобольным, прикованным к постели. А подарил он его шестилетней дочке Маше, которая потом посвятит свою жизнь памяти отца. Она как составитель и редактор организует свыше 50 посмертных изданий А. Платонова. Эта сказка – своеобразное завещание писателя-борца тем, кто будет жить после него.

• Ребята, какие заветы писателя, обращенные к людям грядущего, вы нашли в этой сказке?

- *Нужно быть добрым; если человеку одиноко, он страдает, то ему нужно помочь, окружить любовью, заботой. Нужно уметь сочувствовать, сопереживать, как девочка Даша;*

- *человек должен трудиться, чтобы чего-то добиться, нужно много трудиться;*

- *нужно учиться всматриваться и вслушиваться в окружающую нас жизнь, быть любознательным, как Даша;*

- *нужно помогать тем, кто слабее, кому нужна помощь, как ребята из лагеря.*

Слово учителя

Сегодня, ребята, мы познакомимся с ещё одной очень интересной сказкой. Только написана она в наши дни, вашим современником, писателем Евгением Клюевым. Его сказки очень похожи на сказки Г.Х. Андерсена тем, что герои их не только люди, но и обычные предметы, окружающие нас в быту: отрывной календарь, пластинка, помада, подтяжки, кастрюля и др.

Я выбрала для знакомства с писателем сказку под названием «Плющ, который карабкался, и карабкался».

• Как вы думаете, почему?

- *Герой этой сказки тоже цветок;*

- *произведения схожи по жанру: сказка-быль и сказка.*

• Спасибо. Вы сейчас мне очень помогли, назвав основания для сравнения двух сказок. Сопоставительная работа, показывающая, что общего и в чём особенности каждой сказки, станет **целью нашей работы на уроке.**

2. Этап анализа текстов.

• **Начнём с простого вопроса: кто является главными героями сказок, что их объединяет?**

- *Главные герои сказок – цветы: неизвестный цветок и Плющ;*

- *они живые, умеют разговаривать, принимать решения;*

- *им нелегко живётся.*

• **А на этом давайте остановимся поподробнее. Какие трудности преодолевают цветы?**

- *«Неизвестный цветок рос один на пустыре...*

На пустыре трава не росла, а лежали одни старые серые камни, а меж ними была сухая мёртвая глина... В камне и глине семена умирали. Нечем ему было питаться в камне и глине. Он поднимал листья против ветра, и ветер стихал... Цветок всю ночь сторожил росу и собирал её по каплям на свои листья... Днём цветок сторожил ветер, а ночью росу».

• **С какой целью преодолевает трудности наш герой?**

- *Неизвестный цветок «трудился день и ночь, чтобы жить и не умереть». Для цветка важнее всего жить. Он сопротивляется трудностям, преодолевает их, чтобы выжить, а для этого ему были необходимы и питьё – «дождевая влага», и радость – «тёплые лучи солнца»;*

- *преодоление трудностей делает его сильным.*

Слово учителя

Ребята, вы совершенно верно определили жизненную цель неизвестного цветка. В те годы, когда жил А. Платонов, было очень важно сказать об этом. Талант самого писателя не признавали, не печатали его произведения, а он продолжал бороться, писал до последних дней своей жизни. Так в сказке смыкаются мужество литературного персонажа и автора произведения.

• А как живёт Плющ?

- Он тоже трудится. Вот как об этом говорит автор: «Карабкаться» – странное такое слово, но его всегда употребляют, когда говорят про плющи... По мнению людей, плющи только и делают, что карабкаются! Причем карабкаются, и карабкаются, и карабкаются – выше, и выше, и выше...

Вообще-то, про плющи можно ещё сказать, что они «ползут» или «вьются», но эти слова какие-то... насекомые. Так про насекомых говорят: гусеница ползет, муха вьётся... Вот и непонятно, как плющ мог бы оказаться в такой компании – словно он гусеница опять же. Или муха.

Так что мы с вами забудем слова «ползти» и «витья» – выберем уж тогда слово «карабкаться», потому что карабкаются не только насеко-

мые, но ещё, например, и альпинисты – когда в горы поднимаются. А альпинисты – они всё-таки гораздо лучше, чем насекомые!»;

- Е. Клюев сравнивает Плющ с альпинистами, так как работа альпинистов очень трудная, но в то же время увлекательная.

• **Ребята, давайте обратимся к толковому словарю. Что означает слово «карабкаться»?**

- Перемещаться (обычно вверх) с усилием, с трудом.

- Чтобы показать, что карабкаться нелегко, автор сказки много раз повторяет это слово;

- Плющ «ведь родился на самой земле, у забора».

Он мог бы жить и у забора (он всегда там растёт). Ему, в отличие от неизвестного цветка ничто не мешало вырасти. «Плющ, услышав вопрос: “Ты куда?” – задумался... и в самом деле: куда это он? Все вокруг него как стояли на земле, так и стоят, а он сразу же за какую-то щепочку на заборе зацепился да и поднялся на полсантиметра. Но отвечать было надо – и Плющ сказал:

– Я... я – туда, наверх»;

- Его манит «безбрежное синее небо». Автор 4 раза повторяет этот эпитет, чтобы подчеркнуть непреодолимое желание Плюща карабкаться «выше, и выше, и выше». Сначала он забрался «на самую вершину забора», затем «добрался до вершины трубы» на дом. Не поверив Высокому Дереву, что это предел, Плющ бросился «вверх, туда, где не было никакой опоры». **Плющ не хочет довольствоваться жизнью у забора, как его «собратья».**

Слово учителя

И опять вы правы, ребята. Плющ хочет не просто жить, а забирается «выше, и выше, и выше». Он сразу поставил перед собой «высокую» жизненную цель, которую не все поняли и одобрили.

Так и человек всё время должен стремиться к достойной, высокой жизненной цели и достигать её. Способность человека ставить цели и достигать их – отличительный признак Человека в человеке.

• **В сказках А. Платонова и Е. Клюева появляются символы неба и звёзд. Найдите эти описания.**

- «В середине лета цветок распустил венчик кверху... Венчик у него был составлен из лепестков простого светлого цвета, ясного и сильного, как у звезды. И, как звезда, он светился живым мерцающим огнём, и его видно было даже в тёмную ночь» («Неизвестный цветок»).

- «Плющ не спал всю ночь. Он думал о том, что вот и кончилось его путешествие: он достиг самой крайней точки и теперь должен остановиться, привыкнуть к жизни на трубе и радоваться, что добрался до таких высот. Но когда утром он опять увидел небо, безбрежное синее небо, непонятная дерзкая сила бросила его вверх – туда, где

не было никакой опоры» («Сказки на всякий случай»).

• **Как вы думаете, как звёздное небо воздействует на человека?**

- Звёзды всегда манили человека. Мы мечтаем, глядя в звёздное небо, представляем себе возможную жизнь в других Галактиках;

- звёздное небо очень красиво;

- бывает, что звёздное небо настраивает нас на поэтический лад.

Слово учителя

Древнегреческому учёному Сенеке принадлежит известный афоризм: «Per aspera ad astra», что означает «Через тернии к звёздам». Именно так живут наши герои.

3. Этап рефлексии.

• **Можно ли назвать наших героев победителями? Почему?**

- Конечно, можно. Неизвестный цветок не сдаётся в тяжёлых обстоятельствах. Плющ не поддаётся на уговоры соседней-цветов смириться и жить у забора, как все;

- каждый из героев одержал победу над собой.

• **И последний вопрос. Что сближает позиции авторов сказок?**

- В обеих сказках добро побеждает: дети помогли цветку выжить, Плющ не упал, потому что «с неба, безбрежного синего неба, кто-то внезапно протянул... большую ласковую руку – и, даже не думая о том, чья это рука, Плющ с благодарностью стал карабкаться по ней – выше, и выше, и выше...»;

- в обеих сказках авторы на стороне героев.

Заключительное слово учителя

Мы познакомились со сказками, написанными в разное время, опытным мастером и молодым писателем. И тот и другой выполнили «сказочную» задачу: желание сделать человека лучше, чище, заставить его задуматься над важным, достойным человека. С произведениями А. Платонова, которому в этом году исполняется 60 лет со дня смерти, мы ещё встретимся в 6, 7, 11 классах. А «Сказки на всякий случай» Е. Клюева я предлагаю вам почитать сейчас, и уверена: вы получите удовольствие от встречи с остроумным, мудрым и добрым писателем.

Домашнее задание:

Нарисуйте иллюстрации к сказке Е. Клюева, которая вам понравится. Постарайтесь передать характер литературного героя.

Литература:

Вокруг тебя мир. Книга для ученика 5 класса. – М.: Наука, 1996.

Клюев Е. Сказки на всякий случай. – М.: Слово, 2003.

Платонов А. Неизвестный цветок // Платонов А. Потомки Солнца. Рассказы и повести. – М.: Правда, 1987.

С РАБОЧЕГО СТОЛА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

А.А. Накарякова

«НЕЖНОСТЬ МИРА»: ДЕТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Читая прозу Владимира Набокова, нельзя не обратить внимания на то, что ни один большой роман писателя не обходится без упоминания детства героя, без персонажей-детей. Иногда рассказ о детстве занимает большой участок текста и является звеном в цепи событий сюжета, как происходит, например, в «Подвиге». Иногда это может быть не подробный развернутый рассказ, а существенное упоминание, как, например, в случае с Цинциннатом («Приглашение на казнь»), Ваном из «Ады», Кругом в романе «Под знаком незаконнорожденных».

Очень часто период детства оказывается для набоковских героев моментом, к которому они вновь и вновь возвращаются в своих воспоминаниях. В таком случае оно становится подобием рая, как, например, в воспоминаниях Ганина образ родительского дома пронизан мыслью о безмятежности, чистоте и неизблемости бытия. С детством может быть связано воспоминание о первой любви, как у того же Ганина, Гумберта или Пнина. Кроме того, именно в детстве обычно кроется разгадка личности героя, если эта разгадка вообще возможна. Вообще многие герои набоковской прозы вводятся в повествование в русле так или иначе выраженной темы детства.

И еще: дети для Набокова – совершенно особая категория людей, которая выявляет ценностную картину мира. Об этом свидетельствуют многочисленные замечания писателя, разбросанные в его нехудожественном дискурсе, касающиеся детей – реальных или принадлежащих миру литературы. Так, например, говоря о романе Диккенса «Холодный дом», Набоков отмечает, что «одна из поразительнейших тем романа – дети, их тревоги, незащищенность, их скромные радости – и радость, которую они доставляют, но главным образом их невзгоды. <...> Невыразимую нежность вызывает у меня рассказ о том, как Диккенс в трудные годы своей лондонской юности шел однажды позади рабочего, несшего на руках большеголового ребенка. Человек шел не оборачиваясь, мальчик из-за его плеча смотрел на Диккенса, который ел по дороге вишни из бумажного пакета и потихоньку кормил тишайшего ребенка, и никто этого не видел»¹. Анализируя рассказ Чехова «В овраге», Набоков особенно подчеркивает детское в образе «безгрешной Липы»², которая, «решительно и блаженно отрешившись от всякого зла, поглощена своим ребенком, делясь с этим чудосочным младенцем своими собственными, самыми красочными впечатлениями, единственным ее

представлением о жизни»³. Здесь для писателя вновь оказывается важна детская способность Липы и ей подобных быть «счастливыми, милыми, наивными людьми на фоне страдания и несправедливости»⁴, их абсолютная беззащитность перед злом.

Однако при всей широте и вариативности темы детства в творчестве писателя в пределах данной работы мы обращаемся лишь к одному вполне конкретному аспекту, а точнее, мы будем вести речь об образах конкретных персонажей-детей, которым не суждено стать взрослыми на страницах набоковских произведений. Их ряд не внушителен, но очень показателен. К этой проблеме имеет смысл обратиться, поскольку она изучена гораздо менее подробно, чем сама тема детства в прозе Набокова⁵. А между тем, эти маленькие герои крайне важны, поскольку их образы несут выразительнейшую семантическую нагрузку.

Иногда подобные образы можно назвать эпизодическими, но их появление никогда не бывает случайным. Например, сын Слепцова, героя рассказа «Рождество». Всего несколькими словами описан недавно умерший от болезни мальчик, но образ его построен на деталях, дорогих повествователю: «Неповторимым смехом играет лицо под загнутым краем потемневшей от солнца соломенной шляпы, рука тербит цепочку и кожаный кошелек на широком поясе, весело расставлены милые, гладкие, коричневые ноги в коротких саржевых штанах, в промокших сандалиях»⁶ [1.321]. Для Слепцова после смерти сына мир перестает существовать, и Рождество перестает быть праздником. Не участвующий в развитии действия герой, умерший сын, становится главным в движении внутреннего сюжета.

В романе «Защита Лужина» появляется Митя, сын «неотвязной дамы из России», «мрачный, толстый мальчик, лишенный при чужих дара речи» [2.126]. Лужину предоставляют это «рыхлое дитя» [2.127] развлекать, и он сначала «молча и сосредоточенно кормит Митьку шоколадными конфетами, которые тот молча и сосредоточенно поглощал» [2.126], потом демонстрирует ему телефон и бюст Данте, но Митька безучастно и недоброжелательно наблюдает за ним. Наконец в поисках игрушки Лужин находит за подкладкой пиджака маленькую

³ Там же. С. 347.

⁴ Там же. С. 346.

⁵ Тема детства в творчестве Набокова посвящено немалое количество работ. Развернуто и концептуально она представлена, в частности, в исследованиях В. Ерофеева, А. Зверева, О. Ролена, Б. Бойда, С. Сендерович и Е Шварц.

⁶ Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. В дальнейшем произведения цитируются по данному изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.

¹ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Независимая газета, 2000. С. 104.

² Набоков В. Лекции по русской литературе. – М.: Независимая газета. 1996. С. 352.

складную шахматную доску, и здесь происходит то, ради чего, собственно, и появляется в романе Митя. «Лужин вздрогнул и захлопнул доску. Маленький, страшный его двойник, маленький Лужин, для которого расставлялись шахматы, прополз на коленках по ковру... Все это было уже раз... И опять он попался, не понял, как произойдет в живой игре повторение знакомой темы. [2.129]. Ситуация повторилась через много лет так ясно, что это заметил даже не слишком внимательный к окружающей действительности Лужин – повторилась, чтобы продемонстрировать запутавшемуся герою замкнутость круга жизни, невозможность сбежать из него. Но образ Мити выявляет и то детское, что есть и не исчезнет никогда в натуре Лужина, который во многом остается большим ребенком.

Подобным примером эпизодических, но существенно значимых персонажей можно также назвать двух мальчиков – воспитанников Смурова из повести «Соглядатай». В повести они описаны кратко, но точно: «У них было, у этих мальчишек, странное, недетское тяготение к экономности, гнусная какая-то хозяйственность, они в точности знали, сколько стоит колбаса, масло, свет, различные породы автомобилей» [2.301]. А во время расправы Кошмарова над губернатором они спокойно созерцают происходящее и лишь, «боясь за родительскую мебель» [2.304], начинают «деловито» звонить в полицию. Эта патологическая экономность и хладнокровие кажутся вполне закономерным отражением немецкой скрупулезности, в атмосферу которой мальчики были погружены после бегства семьи из революционного Петербурга. В характерах детей нашло свое отражение и общее неблагополучие эмигрантской среды, где люди, столкнувшись с многочисленными моральными и материальными трудностями, вынуждены бороться за свое существование, и неблагополучие семьи, где отношение детей к вещам скорее всего оказывается лишь отражением скрытого отношения взрослых к тем же вещам. Действительность играет с подобными маленькими персонажами злую шутку, изменяя их неокрепшие души, подстраивая их под свою мерку.

Персонажем, иллюстрирующим эту закономерность еще более наглядно, можно назвать Ирину из романа «Подвиг», которая становится символом жестокости и безумия русского лихолетья революции, не щадящей никого. Роль образа Ирины определяется в романе с необычной для Набокова прямотой: дети оказываются заложниками действительности, слишком слабыми, чтобы что-то изменить, а потому их характеры и судьбы – всегда показатель степени порочности мира. В этом же ключе может быть «прочитана» Эммочка, героиня романа «Приглашение на казнь».

В контексте детской темы (так, как она представлена в нашем исследовании) особняком стоят два романа, в которых дети оказываются не просто второстепенными и эпизодическими, хотя и значимыми персонажами, но и настоящими героями, чьи судьбы прослеживаются на протяжении всего про-

изведения. Это романы «Камера обскура» и «Под знаком незаконнорожденных».

Образ Ирмы в романе «Камера обскура», на первый взгляд, неприметен. Она не обладает ни яркой внешностью («Она была некрасивая, со светлыми ресницами, с веснушками над бледными бровями и очень худенькая» [3.260]), ни необычным характером, ибо она «унаследовала приглушенный нрав матери, – и веселость у нее была тоже материнская – особая, ненавязчивая веселость, когда человек словно радуется самому себе, тихо развлекается собственным существованием» [3.258]. Первое же упоминание о девочке в произведении кажется едва ли не ироническим: «...восьмилетняя Ирма, которая пожирала свою порцию шоколадного крема» [3.255]. В таком же духе описано ее появление на свет: «Девочка была сперва красненькая и сморщенная, как воздушный шарик, когда он уже выдыхается. Скоро она обтянулась, а через год начала говорить. Теперь, спустя восемь лет, она говорила гораздо меньше...» [2.258]. Но тон в описании девочки постепенно меняется. Ее образ явлен в зарисовке семейной жизни Кречмара, кажущейся ему пресной, но, несомненно, наполненной уютом, построенной на отношениях людей, понимающих друг друга: «Вошла Ирма, всегда приходившая по утрам здороваться с родителями. Она молча поцеловала отца, молча поцеловала мать. <...> «Чтобы никаких сюрпризов няне сегодня не было», – тихо сказал Кречмар дочке, намекая на какое-то недавнее прегрешение. Ирма улыбнулась» [3.274].

Чем дальше Кречмар движется по ложному пути, увлекаясь Магдой, влюбляясь в нее, жертвуя ради нее всем, тем пронзительней становится тема Ирмы. Эти две темы в тексте идут параллельно. Страсть к Магде в большом и малом сопряжена с предательством дочери. Когда Аннелиза, потрясенная изменой мужа, пытается осознать происходящее, она вспоминает снимок, посвященный младенчеству дочери («терраса, ванночка, блестящий толстый ребеночек и тень мужа» [3.302]), и никак не может понять: «ну хорошо, меня бросил, но Ирму – как он о ней не подумал?» [3.302].

Но Кречмару дается еще один шанс – судьба сталкивает его на хоккейном матче с Максом и Ирмой («Он заметил затылок Макса и косичку дочери» [1.321]). Подаренным шансом герой не пользуется и трусливо исчезает с матча. И этот момент (как и эпизод, описывающий отказ Кречмара поехать к больной Ирме), оказывается неким «моментом истины», выявляющим отношение к дочери, а отсюда – психологическую суть героя: неспособность принять решение, взять дело в свои руки, принять на себя ответственность.

Примечательно, что практически на всем протяжении романа Ирма является (как и большинство детей-персонажей у Набокова) объектом, а не субъектом видения, но в определенные моменты ее внутренний мир все же раскрывается. Особенно важна здесь сцена болезни Ирмы. «Ирма пошурилась от света и потом повернулась к стенке. <...> Она лежала с открытыми глазами, и вдруг донесся с улицы знакомый свист на четырех нотах. Так сви-

стел ее отец, когда вечером возвращался домой, – просто предупреждал, что сейчас он и сам появится, и можно велеть подавать. Ирма отлично знала, что это сейчас свищет не отец, а странный человек, который уже недели две, как повадился ходить в гости к даме, живущей наверху. <...> Самое удивительное и таинственное, однако, было то, что он свистел точь-в-точь, как отец, но об этом не следовало распространяться: отец поселился отдельно со своей маленькой подругой – это Ирма узнала из разговора двух знакомых дам, спускавшихся по лестнице. Свист под окном повторился. Ирма подумала: "Кто знает, это может быть все-таки отец, и его никто не впускает, и говорят нарочно, что это чужой". Она откинула одеяло и на цыпочках подошла к окну. <...> Когда она открыла, пахло чудесным морозным воздухом. На мостовой стоял человек и глядел наверх. Она довольно долго смотрела на него – к ее большому разочарованию, это не был отец. Человек постоял, потом повернулся и ушел. <...> Вернувшись в постель, она никак не могла согреться, и когда наконец заснула, ей приснилось, что она играет с отцом в хоккей, и отец, смеясь, толкнул ее, она упала спиной на лед, лед колет, а встать невозможно» [3.320]. Здесь впервые читателю разрешается заглянуть в душу девочки и понять, насколько значим отец в ее жизни, каким образом она узнала о его уходе, что она думает об этом, страдает ли от его отсутствия. Она оказывается чутким человеком, который ощущает и атмосферу лжи, которой ее заботливо окружили взрослые, и даже одиночество стоящего под окном мужчины, которого так никто и не пустил в дом. Кроме того, поразительна детская интуиция, которая позволяет Ирме почувствовать, как Кречмар второй раз отказался от нее, сбежав с хоккейного матча. Эта сцена отказа воспроизводится во сне буквально: Кречмар толкнул девочку на лед, встать нет сил, а подняться отец не поможет.

Именно это желанное, но несостоявшееся «свидание с отцом» становится причиной резкого ухудшения состояния девочки. На следующий день у нее усиливается жар, и спасти ее уже невозможно. Сцена смерти девочки трагична: «Ирма тихо мотала из стороны в сторону головой, полуоткрытые глаза как будто не отражали света... Она вдруг слегка напряглась на подушках, откидывая лицо. Со стола упала ложечка – и этот звон долго оставался у всех в ушах» [3.332]. Эта сцена, демонстрирующая беспощадную простоту смерти, не может не тронуть читателя и еще острее подчеркивает предательство героя по отношению к дочери. Даже то, что Кречмар не успевает проститься с дочерью, определенным образом его характеризует. Смерть Ирмы ложится на его душу не просто непоправимым, тяжелым горем, но и неискупаемой виной. «Он подошел к кровати, – но все дрожало и мутилось перед ним, – на миг ясно проплыло маленькое, мертвое лицо, короткая, бледная губа, обнаженные передние зубы, одного не хватало – молочного зубка, молочного, потом все опять затуманилось, и Кречмар повернулся, стараясь никого не толкнуть, вышел» [3.333].

Уход Ирмы из жизни становится откликом на измену отца, бросившего семью ради Магды и в то

же время – своеобразным ответом жестокости мира, символом нелепой действительности, где человеком играют слепые страсти, где беспомощность одних сталкивается с беспринципностью других. Смертельная болезнь Ирмы противопоставлена притворной болезни Магды, которую та имитирует в это же время, точно так же, как подлинная наивность и беззащитность противопоставлена тщательно разыгрываемой наивности и слабости.

Потеря дочери оказывается своеобразным приговором Кречмару, наказанием за то, что Ирма не занимала достаточное место в его жизни и сердце. Спасение его становится невозможным, гибель – бесповоротной в тот момент, когда герой выходит из комнаты, в которой умерла Ирма. И после этого Кречмар уже не может даже вспомнить детство дочери: «...он никак не мог направить мысли на детство Ирмы, а думал о том, как прыгала здесь и вскрикивала, и ложилась грудью на стол, протянув пингпонговую лопатку, другая девочка, живая, стройная и распутная» [3.334]. Смерть ребенка оказывается роковым событием, знаком непоправимой беды, погубленной судьбы, беспощадным приговором несовершенному миру. Роман невозможно представить без образа Ирмы, девочка оказывается своего рода «индикатором», выявляющим истинную суть взрослых героев, которые именно по отношению к ней раскрываются наиболее полно и, если говорить о художественной убедительности текста, – наиболее достоверно. А. Долинин отмечает, что в романе поговорка «Любовь слепа» приобретает обратный смысл: слепой оказывается страсть, а истинная любовь – зрячей. «Глумливым взорам Горна и Магды «Камера обскура» противопоставляет взгляд маленькой Ирмы, которая среди ночи выглядывает в окно, думая увидеть на улице любимого отца, попавшего в беду и нуждающегося в помощи – взгляд, равный по силе проникновения в суть вещей провидению пророка или великого художника»⁷.

В качестве нарастающей, хоть и подспудной доминанты, «детская» тема развивается и в романе «Под знаком незаконнорожденных». В предисловии к роману Набоков пишет, что «именно ради страниц, посвященных Давиду и его отцу, была написана эта книга, ради них и стоит ее прочитать» [1.199]. Отношения Адама Круга и его сына Давида здесь становятся основным предметом изображения.

После смерти жены вся жизнь Круга сосредоточилась на Давиде, все остальное ушло и стало ненужным. Восемилетний Давид описан таким, каким видит его любящий отец: «Он проворно вскочил, раскинул руки, балансируя на маленькой, словно припудренной, в голубых прожилках ноге...» [1.222]; «Сколь нежной кажется кожа в ее ночной благодати, с легчайшим фиалковым тоном чуть выше глаз и золотистым пушком на лбу под густой, спутанной бахромой золоторусых волос» [1.223]. И если портрет Ирмы в «Камере обскура» написан объективно, то в описании Давида чувствуется подчеркнутое стремление рассказчика быть предвзя-

⁷ Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. – СПб.: Академический проект, 2004. С. 95.

тым. Любое упоминание о мальчике пронизано нежностью. Образ Давида, пожалуй, – один из самых законченных, трогательных в детской галерее Набоковской прозы.

Давид искренний и доверчивый, как все дети («В этом возрасте (в восемь лет) о ребенке невозможно сказать, что он улыбается так или этак. Улыбка не привязана к определенному месту, она сквозит во всем его существе, – если ребенок счастлив, конечно. Этот ребенок все еще был счастлив» [1.222]). Он непоседлив, наблюдателен, постоянно пытается найти в мире что-то новое и интересное («Там игрушки, – отметил Давид, указав через дорогу на маленькую, но эклектичную лавку...» [1.281]; «Среди дешевых кукол и консервных банок Давид немедленно углядел маленькое подобие смертоубийственного экипажа» [1.282]). Он изобретателен, умен и по-своему весьма рассудителен («как ни странно, ребенок, вместо того чтобы хныкать и звать на помощь, пытался, видимо, урезонить невозможных своих гостей. <...> Звук этого вежливого и почтительного голоса был хуже мучительнейшего стога» [1.365]). Порой упрям и капризен, как почти все дети: «И вовсе не поздно, – вскричал Давид, внезапно садясь со вспыхнувшими глазами, и кулаком ударил по атласу <...> Давид, надувшись, натянул одеяло на голову» [1.356].

В этой детальной прорисовке образа мальчика напрямую сказывается то, какое место Давид занимает в сердце и жизни отца. И Набоков не случайно, изображая линию жизни мальчика, использует прием «воспоминания о будущем», когда Круг видит то, чего быть не может, но что он хотел бы видеть: «Он увидел Давида, ставшим старше на год или два... Он увидел его катящим на велосипеде... Он увидел его юношей, пересекающим техникolorовый кампус... Он увидел его двухлетним, на горшке... Он увидел его сорокалетним мужчиной» [1.354], – то, что было, есть и то, чего никогда не будет, ибо Давиду вырасти не суждено. Не случайно, описывая Круга, Набоков говорит, что под «черной плотной порослью» на груди Круга были «мертвая жена и спящий ребенок».

Удивительную власть имеет это крошечное существо – его сын – над мыслями и душой Круга. После смерти жены герой заботится лишь о том, чтобы сын не догадался, что мамы больше нет. «Я вам шею сверну, <...> если ребенок услышит от вас хотя бы одно слово» [1.224], – говорит Круг служанке Клодине, сообщив ей о смерти Ольги. Пока герой верит, что «пока он сидит тихо и не высывается, никакой пагубы с ним не случится» [1.327], он достаточно спокоен, трезво и скептически наблюдает, как арестовывают его друзей, как бесчинствуют люди, являющиеся винтиками всесильной и преступной системы Падука. Но стоит ему подумать, что в опасности сын, поведение его резко меняется. Вспомним хотя бы, в какое отчаяние впадает герой, когда теряет Давида в деревне: «Не терять головы, думал Адам Девятый, ибо было уже немало последовательных Кругов: один поворачивался туда-сюда, словно сбитый с толку игрок в «жмурки»; другой в ключья разносил воображаемыми кулаками

картонный полицейский участок; третий бежал по кошмарным туннелям; четвертый выглядывал с Ольгой из-за ствола, чтобы увидеть, как Давид на цыпочках обходит другое дерево и все его тельце готово затрепетать от восторга; пятый обыскивал хитро запутанную подземную тюрьму, в которой опытные руки где-то пытали воющего ребенка; шестой обнимал сапоги обмундированной твари; седьмой душил эту тварь среди хаоса перевернутой мебели; восьмой находил в темном подвале скелетик» [1.288]. Этот эпизод – только случайная, «пробная» потеря мальчика, но читателю становится ясно, что настоящей потери самого близкого ему человека Круг не переживет.

Постепенно тревога за жизнь ребенка усиливается, и активность героя возрастает. «Я хочу увести отсюда ребенка» [1.351], – говорит Круг, собираясь бежать из страны. С нарастанием трагизма в судьбе Давида лихорадочная деятельность его отца достигает пика. В момент ареста герой, совершенно не заботясь о своей судьбе, борется за мальчика, старается успокоить его, умоляет о возможности взять сына с собой. («Я не могу оставить мое дитя на муку. Пусть он едет со мной, куда вы меня повезете» [1.366]). Круг готов «сразиться» с каждым представителем власти – грубым полицаем или мирным чиновником, пойти на все, отречься от своих убеждений, чтобы спасти ребенка («...я сделаю все, и даже больше, только если сюда, вот в эту комнату, доставят мое дитя, незамедлительно» [1.374], «он готов объявить по радио нескольким иностранным державам (что побогаче) о твердом его убеждении, что эквилизм – это то, что нужно, если и только если ему возвратят ребенка, благополучного и невредимого» [1.379]). Его поступками руководит только мысль о сыне, эта мысль диктует герою, что нужно делать. Тревога заслоняет собой все, слабые попытки успокоить себя похожи на заклинания: «Повторяй себе, повторяй: что бы они ни делали, они не причинят ему вреда. <...> Может быть, он уснет. Помолится, пусть он уснет» [1.368].

Но Давид обречен, ибо «кошмар может стать неуправляемым» [1.375], и стал таковым. Мальчика убили в ходе совершенно аморального эксперимента, имеющего целью «перевоспитание» заключенных. Во время него пациенты клиники для душевнобольных могут уничтожить ребенка-сироту, или «какого-нибудь человечка, не имеющего ценности для общества» [1.380]. И это чудовищное действие – лишь одна из граней созданной политической системы, наиболее явно демонстрирующая аморальность государства, уничтожающего беззащитнейших своих граждан (как и появление мальчика, по ошибке принятого за сына Круга, – избытого и затравленно прикрывающего лицо, «когда один из мужчин сделал внезапный жест» [1.377]). Система, практикующая подобные эксперименты, обречена.

Вообще обреченность, ставшая эмоциональным тоном романа, нарастает по ходу развития сюжета, и пиком ее становится описание мертвого Давида: «Золотисто-пурпурный тюрбан, обвитый вокруг головы, украшал убитого мальчика; умело рас-

крашенное, припудренное лицо; сиреневое одеяло, исключительно ровное, доставало до подбородка» [1.385]. Образ Давида служит и символом приговора государству Падука, и символом окончания жизненного пути его отца – Круга, который сходит с ума от невыносимой душевной боли.

Но мальчик вовсе не случайно появляется в последней сцене в тюрбане. И имя Давид явно отсылает к имени библейского израильского царя Давида. В романе откровенно прослеживается мотив короля, за которого сражается Круг, ведя свою игру против всего мира. И набоковское выражение «solus rex» становится в данном случае исключительно точным. Ребенок в мире Набокова вообще часто оказывается «одиноким королем». Одиноким – в силу особенности своего взгляда на окружающую действительность, своего внутреннего мира. «Королем» – ибо близкие, любящие люди готовы посвятить ему себя.

Хочется сказать и еще об одной весьма существенной детали в прорисовке детей у Набокова, это их возраст. Несомненно, писателю интересен процесс индивидуализации, выделения собственного «Я» из коллективного бессознательного, пробуждение взрослого, личностного начала в ребенке. В этом плане возраст маленьких героев Набокова всегда является говорящим. В своей возрастной психологии писатель изумительно точен. Ирине – четырнадцать, но при этом по уровню сознания она стоит ниже, чем другие дети, это детское сознание в чистом виде, приближенное к сознанию животного или первобытного человека. Собственно из этого сознания вырастает личностное «Я», а начинается этот процесс уже лет в восемь.

Восемь лет – вообще особый для Набокова возраст. Например, в романе «Подвиг» упоминается факт из детства Мартына, когда в восьмилетнем возрасте герой «попытался наголо остричь мохнатую дворовую собаку и нечаянно порезал ей ухо» [2.163]. Здесь важна даже не цель этой операции («он, отхватив лишние лохмы, собирался выкрасить ее под тигра» [2.163]). Важно в этой ситуации то, что наказание матери мальчик воспринимает стоически («Мартын ушел в парк и только там дал себе волю, тихо извыл душу, заедавая слезы черникой» [2.163]). Это уже поступок, в котором проявляется будущий характер человека. Ирме и Давиду тоже по восемь лет. Они способны понять многое (измену отца, смерть матери), но истолковывают все по-своему. Они еще живут в «своем» мире – наполненном особым рода смыслами, близким, возможно, к тому самому «потустороннему», которое всегда является одним из планов набоковских романов, – но в сознании детей уже пробуждаются проблески мудрости, присущей взрослым. Они зависимы и беззащитны, и отсюда именно по отношению к ним проявляются во всей полноте другие герои.

Еще одна возрастная граница у Набокова – ребенок лет десяти/одинадцати, входящий в мир взрослых. Лужину, например, десять лет, когда он узнает о том, что «с понедельника он будет Лужи-

ным» [2.5], что он должен войти в мир взрослых и найти там свое место. И здесь важно прежде всего несовпадение внутреннего мира ребенка с окружающей действительностью, отсюда – замкнутость и одиночество (то же самое подчеркнуто в образе Митьки). Возможно, это форма инициации. Напомним, что через подобный обряд (каждый по-своему) проходят главные герои Набокова, которые в детстве переживают своего рода испытание – первой любовью, расставанием с Родиной, осознанием своей непохожести на других. Для тех детских персонажей, которые стали объектом изучения в данной главе, процесс инициации неактуален. Они либо погибают, не становясь взрослыми, либо изначально исковерканы действительностью и обречены, либо просто не способны к этому действию.

Эммочке, как и Лолите, – двенадцать. Это уже пограничный возраст, когда маленький человек вошел в мир взрослых, осознал себя в нем, играет по правилам этого мира, но еще именно играет, стоя на пороге, не желая окончательно отказаться от детской отрешенности, непосредственности. Отсюда – особая прелесть набоковских девчонок-бабочек: пробуждающееся женское начало сосуществует с детскостью.

В пятнадцать лет детство заканчивается. Мартын в этом возрасте узнает о смерти отца, и это оказывается своего рода порогом, за которым начинается взрослая жизнь. Цинциннат же в пятнадцать лет начинает работать в мастерской игрушек, знакомится с Марфинькой, что тоже служит сигналом взросления.

Вообще дети у Набокова почти всегда прописаны бережно, каждый ребенок обладает индивидуальными чертами внешности, теми или иными свойствами характера. Писатель ценит и детскую отрешенность от бытовой стороны существования, способность «любоваться узорами жизни» – удивляться фокусу с хлебными катышками или прислушиваться к звучанию пустого кувшина, видеть в ряде составленных стульев поезд. Однако чаще всего дети в мире Набокова несчастны, каждый по-своему. В героях-детях подчеркивается беззащитность, душевная хрупкость, неспособность постоять за себя, выразить то, что мучает. Ребенок у Набокова часто оказывается жертвой событий, происходящих вокруг. Его жизнь – словно показатель уровня и степени деформации действительности. Он может стать невинной и часто случайной жертвой безликой системы или тирании (как Давид или Ирина). Он может быть исковеркан лицемерным безумием мира, необратимо изменен им, как Эммочка или мальчики из повести «Соглядатай», в какой-то степени – Магда из романа «Камера обскура». Несчастья в жизни ребенка могут стать и платой за ошибки взрослых (как происходит все в том же романе «Камера обскура»). В целом, отношение к ребенку в прозе Набокова оказывается тем «моментом истины», который, по большому счету, проявляет подлинную суть взрослых героев.

Ю.А. Сухорукова

СПЕЦИФИКА ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА
В НОВЕЛЛЕ К.Г. ПАУСТОВСКОГО «КОРЗИНА С ЕЛОВЫМИ ШИШКАМИ»

В творчестве К. Паустовского 30-х годов можно выделить две основные тенденции. К первой относятся новеллы «Старый повар» (1938), «Ручьи, где плещется форель» и др., написанные по романтическому канону, структурообразующим в них является принцип «поэчности»¹. Вторая тенденция проявлена сборником новелл «Летние дни» (1937), повестью «Мещорская сторона» (1939), новеллой «Желтый свет» (1938), которые имеют двуродовую природу, что выражается в двойном характере сюжета – лирическом и эпическом. В новеллах 40-х и 50-х годов происходит взаимопроникновение этих двух творческих векторов.

Увидеть функцию данного взаимопроникновения непросто. В его анализе мы опираемся на положения Б.О. Кормана относительно двуродовой природы лирической прозы: «Подлинное соединение эпического и лирического заключается вовсе не в том, что одни части текста являются эпическими, а другие лирическими, а в том, что один и тот же текст выступает в двойной функции ... Двойной характер текста обнаруживается на уровнях детали, эпизода, образа персонажа, сюжетного движения».² Методологическим основанием нашей работы является исследование Е.В. Куликовой и Е.Ю. Капинос, в котором лирический сюжет определяется как «особый тип словесной динамики, не событийной, но соотносенной с событийностью».³ Ученые называют лирический сюжет метасюжетом, так как «нарративный сюжет организует и выстраивает события, а лирический сюжет организует и выстраивает сложную логику отношений (эмоциональных, пространственных, модальных и пр.) к событиям; лирический сюжет всегда поднимается над повествованием, над сферой нарративности».⁴ В прозе звенья лирического сюжета составляют «детали», «подробности», поддержанные повторами.⁵ В заключение Е.В. Капинос, Е.Ю. Куликова отмечают, что «...лирический сюжет невозможно окончательно определить».⁶ Принципиальная неразгадываемость,

неопределимость лирического сюжета и составляет его ценность, так как «текстом провоцируется желание сюжет разглядывать и разгадывать».⁷

Рассмотрим, в чем состоит специфика лирического сюжета в «Корзине с еловыми шишками» (1954). Данная новелла продолжает традиции романтических новелл, посвященных музыкантам и рассказывающих о силе воздействия искусства на человека. Однако, если «Старый повар» строился на типично романтической интриге узнавания, завершающейся эффектной концовкой: незнакомцем оказался великий композитор Моцарт, то в «Корзине с еловыми шишками» таинственность узнавания снимается. С самого начала повествования известно, что подарок девочке обещает сделать Григ, более того, читатель сразу узнает, что именно он хочет подарить Дагни: «Я напишу музыку, – решил Григ. – На заглавном листе я прикажу напечатать: «Дагни Педерсен – дочери лесника Хагерупа Педерсена, когда ей исполнится восемнадцать лет» (427)⁸. Поэтому акцент в новелле переносится на другое – не на удивление от узнавания, а на процесс свершения чуда – создания Григом музыкального шедевра и его восприятия Дагни Педерсен. Эпический сюжет оборачивается лирическим – переживанием музыки.

Новелла начинается с пейзажа: «Все леса хороши с их грибным воздухом и шелестом листьев. Но особенно хороши горные леса около моря» (425). В картине осеннего леса звучит открытое любование красотой природы, дважды повторяется слово «хороши», и далее объясняется, чем же особенно хороши горные леса: «В них слышится шум прибоя. С моря наносит туман, и от обилия влаги буינו разрастается мох. Он свешивается с веток зелеными прядями до самой земли» (425). Природа воспринимается всеми органами чувств – читателю передается характерный грибной запах, он слышит приглушенные, негромкие звуки – «шелест листьев», при помощи метафоры создается зрительный образ - мох сравнивается с прядями волос, которые свешиваются с плеч девушки. Олицетворяется эхо, оно сравнивается с «птицей пересмешником», которая «живет» в горных лесах. Эхо имеет свой характер - оно «веселое», озорное и «только и ждет, чтобы подхватить любой звук и швырнуть его через скалы» (425). Создается ощущение, что лес живой, обладает своим голосом и характером. Удивительная точность в деталях этого пейзажа свидетельствует о глубоком внимании к течению природной жизни, редком знании ее законов, повествователь видит и замечает ее тончайшие нюансы.

Восхищенное любование красотой природы звучит и в описании осени: «Стояла осень. Если бы можно было собрать все золото и медь, какие есть на земле, и выковать из них тысячи тысяч тоненьких

¹ Ю. Манн выделяет принцип «поэчности», отличительными чертами которого он называет параллелизм судеб автора и центрального персонажа, «повесть жизни» главного героя и цитатный план // Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. – М.: Аспект Пресс, 1995. – 384 с.

Н.Л. Лейдерман называет «поэчность» метажанровым принципом романтизма // Лейдерман Н.Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск: СГПУ, 1988.

² Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992. С. 63

³ Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Институт илологии СО РАН. – Новосибирск, 2006. С. 310.

⁴ Там же. С. 327.

⁵ Детали, составляющие лирический сюжет, могут быть значимы не только в пределах одного произведения, но всего творчестве писателя: «Уловив в прозаическом тексте какую-то систему повторов, можно даже из детали, если она отмечена какими-то характерными смыслами в контексте данного произведения или всего творчества писателя, развернуть не событийный, но лирический сюжет» // Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Указ. соч. С. 310.

⁶ Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Указ. соч. С. 308.

⁷ Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Указ. соч. С. 308.

⁸ Здесь и далее цитируется с указанием страниц в скобках по: Паустовский К. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. Рассказы, сказки, литературные портреты, заметки. – М., 1958.

листьев, то они составили бы ничтожную часть того осеннего наряда, что лежал на горах. К тому же кованные листья показались бы грубыми по сравнению с настоящими, особенно с листьями осины. Всем известно, что осиновые листья дрожат даже от птичьего свиста» (425). Пейзаж лиричен. В нем «природоведческая» точность соотнесена с оценочностью: удивлением перед чудом природы, которое невозможно повторить, и все драгоценности и все золото мира не могут сравниться с «осенним нарядом». Трепетная, живая природа неподдельна, о чем свидетельствует маленькая деталь – «осиновые листья дрожат даже от птичьего свиста».

В пейзаже проступают черты длинноволосой красавицы в ярком наряде, так лирически подготавливается встреча Грига с Дагни, которой он обещает сделать подарок, когда она вырастет. Красота природы и встретившаяся ему девочка вдохновляют композитора на творчество.

Во второй части новеллы изображается процесс сотворения Григом «музыки» для Дагни. Его дом напоминает «жилище дровосека». Комната композитора намеренно аскетична, убрано все, что может приглушить звук рояля. Единственное украшение и самое главное, что есть в этом жилище, – это рояль. Однако в этом пустом и неприглядном доме происходят настоящие чудеса: «Если человек был наделен воображением, то он мог услышать среди этих белых стен волшебные вещи – от рокота северного океана, что катил волны из мглы и ветра, что вывистывал над ними свою дикую сагу, до песни девочки, баюкающей тряпичную куклу» (427). Музыка может выразить и передать любые звуки, какие только есть в мире, поэтому творчество – это своего рода волшебство, недаром Дагни называет Грига «волшебником». Поэтому в новелле звучит мотив сказки, который впервые явно проступает в сравнении одиноко звучащей струны с плачущей «Золушкой, обиженной сестрами» (428). Сказочность усиливается олицетворением рояля, который может «петь обо всем» (428). Клавиши рояля не только выражают разнообразные эмоции, но и как будто сами их испытывают, они, «убегая из-под крепких пальцев Грига, тосковали, смеялись, гремели бурей и гневом и вдруг сразу смолкали» (428).

Примечательно, что в сферу олицетворения попадает все, что сопутствует написанию музыки: «туман закутал город по горло», пароходы «дремали», «посапывая паром»; снег летит, «цепляясь за верхушки деревьев» (428). В новелле прием олицетворения создает сказочный подтекст: все вокруг оживает.

Процесс сотворения музыки описан как акт творческого вдохновения, рожденного трепетным отношением Грига к Дагни, которая олицетворяет для него всю глубину и красоту мира: «Ты как солнце, – говорит ей Григ. – Как нежный ветер и раннее утро. У тебя на сердце расцвел белый цветок и наполнил все твоё существо благоуханием весны» (428). Образ Дагни рисуется природными чертами – в виде солнца, нежного ветра, раннего утра, белой ночи и блеска зари. Григ поэтизирует ее образ. Вместе с тем он вспоминает и свою жизнь, снова как будто проживает и оценивает ее: «Я старик, но я отдал молодежи жизнь, работу, талант. Отдал все без возврата. Поэтому я, может быть, даже счастливее тебя, Дагни» (428). В финале своего вдохновенного порыва,

он закликает Дагни верить, что «жизнь ... удивительна и прекрасна». Молитвенно-взволнованное обращение к девушке одновременно заключает в себе и дифирамб, и исповедь, и благословение: «Да будет благословенно все, что окружает тебя, что прикасается к тебе и к чему прикасаешься ты, что радует тебя и заставляет задуматься» (428). Все вместе это вдохновенное восхваление чуда жизни, гимн жизни.

Между вдохновением композитора и жизнью окружающей природы существует тесная связь: природа внимательный слушатель его музыки. Так, наряду с матросами и прачкой слушают музыку синицы, снег, сверчок и даже Золушка. Каждый из «слушателей» воспринимает музыку по-разному: «синицы волновались», «загулявшие матросы рассаживались на ступеньках дома и слушали, всхлипывая», прачка «разгнала спину, вытирала ладонью покрасневшие глаза и покачивала головой», а сверчок «вылезал из трещины в кафельной печке и подглядывал в щелку за Григом», снег «останавливался и повисал в воздухе, чтобы послушать звон, лившийся ручьями из дома», а Золушка «смотрела, улыбаясь, на пол. Около ее босых ног стояли хрустальные туфельки» (429). Всех их объединяет волнение, рожденное чарующими звуками. Оно смягчает, очеловечивает и преображает мир: плачут пьяные матросы, отрывается от тяжелого труда прачка, приник к шелке сверчок и даже снег медлит лечь на землю, с тем, чтобы подольше насладиться «звоном». Рожденная прекрасной музыкой атмосфера чуда подготавливает подлинно сказочное превращение: из бедной Золушки девушка становится принцессой, о чем говорит появление хрустальных туфелек.

Обращение Паустовского к этой сказке не случайно, видимо, она ему важна концептуально. Объяснение появлению этого образа можно найти в книге Паустовского «Повесть о жизни» «Я старался находить черты хорошего всюду. И часто находил их, конечно. Они могли блеснуть неожиданно, как хрустальная туфелька Золушки из-под ее серого рваного платья, как мог блеснуть где-нибудь на улице внимательный и ласковый взгляд ее глаз ... Я догадывался, что в жизни хорошее и плохое лежат рядом. Так иногда в конце ненастного дня серые тучи насквозь просветятся огнем заходящего солнца» (184). Паустовскому свойственно особое видение мира – умение находить прекрасное там, где, казалось бы, его нет. История Золушки хорошо иллюстрирует эту мысль – способность рассмотреть в бедной замарашке сказочную принцессу сродни творческому преобразению обыденного мира в атмосферу красоты и человечности: сила гениального искусства сравнима со сказочным волшебством.

Композиция новеллы зеркальна. В первой половине новеллы композитор обещает Дагни подарить «одну интересную вещь», во второй – девушка получает подарок. Автор передает состояние героини, когда она расслышала, что пьеса Эдварда Грига посвящена именно ей: «Дагни вдохнула так глубоко, что у нее заболела грудь. Она хотела сдержать этим вздохом подступающие к горлу слезы, но это не помогло. Дагни нагнулась и закрыла лицо руками» (432). Состояние героини передано жестами, отражающими глубочайшую взволнованность от сознания того, что она оказалась причастной к великому чуду творения.

Таким образом, нарративный сюжет углубляется лирическим, его составляет своеобразная «логика» эмоционально-оценочных «жестов», рожденных переживанием Дагни музыки и окружающего мира. Так, вслед за волнением к героине приходит дар слышать и видеть: «Потом она, наконец, услышала, как поет ранним утром пастуший рожок и в ответ ему сотнями голосов, чуть вздрогнув, откликается струнный оркестр» (432). Музыка рисует картины природы: «Стеклянные корабли пенили воду. Ветер трубил в их снастях. Этот звук незаметно переходил в перезвон лесных колокольчиков, в свист птиц, кувыркавшихся в воздухе, в ауканье детей, в песню о девушке – в ее окно любимый бросал на рассвете горсть песка» (433). Образы, навеваемые музыкой, пробуждают глубинное чувство родины. Это чувство передает к девушке впервые и захватывает ее. Обычная неброская жизнь, которой жила Дагни, превращена музыкой Грига в полные тепла и смысла звучащие живые картины. Пение пастушьего рожка, перезвон лесных колокольчиков, свист птиц, ауканье детей, песню девушки – все это вновь / впервые открывается и осознается ею как ее родина.

Более того, Дагни проникается григовским отождествлением музыки и природной стихии, о чем свидетельствует ряд глаголов: «Мелодия росла, подымалась, бушевала, как ветер, неслась по вершинам деревьев, срывала листья, качала траву, била в лицо прохладными брызгами. Дагни почувствовала порыв воздуха, исходивший от музыки...» (433). Этот ряд – свидетельство «однопородности» двух стихий. Но и это для музыки в восприятии девушки не предел, она творит новую картину мироздания: «От мелодических волн на облаках появилась рябь. Сквозь нее светили звезды» (433).

И только вслед за полной растворенностью Дагни в музыке Грига, к ней приходит догадка о том, кто был тот незнакомец в лесу: «Так, значит, это был он! Тот седой человек, что помог ей донести корзину с еловыми шишками. Это был Эдвард Григ, волшебник и великий музыкант! И она его укоряла, что он не умеет работать. Так вот тот подарок, что он обещал сделать ей через десять лет!» (433). А вместе с догадкой – чувство огромной благодарности к композитору: она «плакала, не скрываясь» (433).

За что же Дагни так благодарна Григу? Музыка композитора открыла ей необыкновенную красоту мира, «ту страну, где никакие горести не могли охладить любви, где никто не отнимает друг у друга счастья» (433). Музыка превратила ее из Золушки в принцессу, собирающуюся на бал, недаром дядюшка Нильс говорит о ней: «Дагни так хороша, будто идет на первое свидание» (431). Это сравнение усиливается тем, что у нее «длинные с отблеском старого золота косы» (431). Промельк «сказочности» завершает эту картину.

Некоей «фееричностью» окрашен и «диалог» девушки с умершим композитором. Она как будто слышит обращенный к ней его голос: «Ты – счастье, – говорил он. – Ты – блеск зари!» (433). «С каким стремительно бьющимся сердцем она побежала бы к нему навстречу, обняла бы его за шею, прижалась мокрой от слез щекой к его щеке и сказала бы только одно слово: "Спасибо!" – "За что?" – спросил

бы он. "Я не знаю ... – ответила бы Дагни. – За то, что вы не забыли меня. За вашу щедрость» (434).

Музыка Грига разбудила душу героини, определила новое восприятие мира. Вот какой ей видится природа: «Сумрак ночи еще лежал над городом. Но в окнах слабой позолотой уже занимался северный рассвет. Дагни вышла к морю. Оно лежало в глубоком сне, без единого всплеска» (434). Здесь природа не олицетворяется, она предстает в своей простой гармоничной красоте. Море лежит перед Дагни «без единого всплеска» (434), вся природа затихла. В этот момент девушка стоит один на один с миром, все ее существо охватывает «чувство красоты этого мира» (434). И она признается в любви к жизни, преподнесшей ей удивительный подарок: «Слушай, жизнь, – тихо сказала Дагни, – я люблю тебя» (434). Снова ее внутреннее состояние передано через жесты: «Дагни сжала руки и застонала, «засмеялась» (434).

Возможно, жизнь Дагни была бы самой обыкновенной и скучной: "Кто знает, что ждет Дагни в будущем? Может быть, честный и любящий, но скуповатый и скучный муж? Или работа в деревенской лавке? Или служба в одной из многочисленных пароходных контор в Бергене?" (429). Но подарок Грига навсегда изменит ее судьбу, недаром Нильс «бормотал о чуде, случившемся в их маленькой жизни ... Теперь он был спокоен за Дагни. Теперь он знал, что ее жизнь не пройдет даром» (434), потому что великий композитор «открыл перед ней то прекрасное, чем должен жить человек» (434).

Итак, в «Корзине с еловыми шишками» на основе нарративного сюжета: встречи композитора Грига с девочкой, которой в дальнейшем он посвящает музыку, выстраивается лирический сюжет пробуждения души Дагни. В качестве дара Григ преподносит девушке запечатленное в музыке видение мира. Знаками пробуждения души становятся жесты героини, выражающие глубочайшее волнение, прорывающийся наружу внутренний монолог. Главным же оказывается парадигма природных картин, отражающих меняющееся восприятие Дагни, процесс открытия ею себя и мира. Пейзаж неизменно выступает у Паустовского в своей концепцирующей сущности⁹.

Усиление лирического начала в произведении приводит к тому, что принцип «поэмности», являющийся конструктивным для романтических новелл Паустовского, претерпевает здесь некоторые изменения. Так, «повесть жизни» повернута не событийной стороной, а внутренними переживаниями. Основное событие происходит в душе героини, что позволяет читателю видеть не только сходство между феерией Грина «Алые паруса» и «Корзиной...» (Ассоль встречает в лесу незнакомца, который обещает ей, что когда-нибудь «в Каперне расцветет одна сказка, памятная надолго»). В жизни Дагни, как и Ассоль, расцветает сказка, но и различие: если Грин делает акцент на необычайное событие, то Паустовский на его следствие.

⁹ Г. Трефилова называет пейзаж «краеугольным камнем» поэтики Паустовского. Действительно, в творчестве писателя пейзаж занимает особое место, так как для него природа – это проявление бытия // Трефилова Г.П. Константин Паустовский – мастер прозы. – М.: Худож. лит., 1983. – 128 с. С. 67.

О.А. Скрипова, Н.О. Мамаева

ЭССЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ «ПЛЕННЫЙ ДУХ»: ФЕНОМЕН «ПРОЗЫ ПОЭТА»

Проза Марины Цветаевой – уникальное явление, достигшее своего максимума в 1930-е годы. Цветаевские эссе сложны для восприятия и анализа, ибо это особый феномен – проза поэта. Исследование прозы поэта затрудняется ее близостью с уже имеющимися в литературной иерархии жанрами, в частности, с так называемой литературой «человеческого документа»: автобиография, воспоминания, мемуары. В высшей степени непродуктивно видеть в автобиографической прозе Цветаевой реалистическое отображение жизни, ведь память у неё тождественна воображению. Как и всё творчество Цветаевой, её проза есть творение лирика-мифотворца, где происходит преобразование жизни. Эта проза, по наблюдению С. Ельницкой, обладает «всеми типичными приметам поэтического почерка Цветаевой, такими, как максимальная художественная интенсивность её текстов (т.е. сверхповышенная концентрация выразительности на единицу художественного пространства), разнообразная и изощрённая игра слов-звуков-смыслов-голоса-интонации, графики, пунктуации и т.д., то есть всех слоёв и уровней текста» [4]. Творчество для Цветаевой – способ постижения жизни, где многое раскрывается в процессе писания. Поэтическая мысль движется вглубь, не случайно Цветаева сравнивала работу над автобиографической прозой с раскопками. Такого же углублённого творчества ожидала Цветаева и от читателя, который должен докапываться до смысла, разгадывать её тайнопись, иносказание, намеренное умолчание, разбираться в логике неожиданных ассоциаций: «А что есть чтение – как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, за пределами слов... Чтение – прежде всего – со-творчество» [6]. Подобная установка объясняет трудность восприятия цветаевских текстов.

В данной статье мы остановим своё внимание на феномене «проза поэта», рассмотрим, как создаётся миф о поэте в эссе М. Цветаевой «Пленный дух».

Исследователь Л.И. Абдулина даёт нам такое определение прозы поэта: «... это синтетически сложное образование, складывающееся на границе поэзии и прозы как своеобразное совмещение, наложение одного на другое. Создание такой прозы особого смешанного типа связано с попытками художников перенести в прозаическую конструкцию элементы стиха, совмещая свободу линейного развертывания прозаической речи с многомерностью стихотворного ритма» [1].

Прозу поэта нельзя считать механическим смешением, соединением прозы и поэзии. При всех случаях соотносительности проза принципиально аль-

тернативна по отношению к поэзии. В прозе «я» автора спрятано, имплицитно, предметом изображения является объективная действительность, «внеаходимая» (М.М. Бахтин) по отношению к авторской позиции. Напротив, в поэтических жанрах на первом плане – субъективная картина мира, согласно теории М.М. Бахтина, «художественное сознание выражает себя без оговорок и дистанции», «слово довлеет самому себе» [2]. Ученый отмечает, что язык поэтических жанров часто становится «авторитарным, догматичным и консервативным». Б.Н. Эйхенбаум также считает, что стихотворная речь всегда тяготеет к образованию «искусственного, замкнутого языка» [8].

Положение «между» прозой и поэзией занимает проза поэта, которая несет в себе черты эпической достоверности и лирической насыщенности. Однако художественно-эстетические задачи прозы поэта совершенно иные: она, прежде всего, представляет читателю явление поэта, самоидентификацию его творческого «я». В фокусе художественного внимания не кто-то другой, а сам автор, он и есть «герой события», вернее, «события», каковым выступает представленный в тексте художественный мир.

В эссе «Поэт и проза» [3] И. Бродский называет «внешние» причины обращения поэта к прозе: «нужда или невежество рецензента, не говоря уже о простой почте, рано или поздно заставят его (поэта) писать в строчку, как все люди». Среди причин, по которым поэт обращается к прозе, И. Бродский называет следующие: «Поэту может просто захотеться в один прекрасный день написать что-нибудь прозой: существуют сюжеты, которые ничем, кроме прозы, не изложить: размышления на исторические темы, воспоминания детства в свою очередь выглядят естественнее в прозе». Проза для Цветаевой, по мысли Бродского, «была всего лишь продолжением поэзии; продолжая поэзию в прозу, Цветаева перемещает грань, существующую между ними в массовом сознании, – вверх. Это перемещение сообщает прозе ускорение, в результате которого меняется самое понятие инерции» [3]. Далее И. Бродский продолжает: «Проза для Цветаевой есть заводом расширенные сферы изоляции, то есть – возможности языка. Как в стихах, так и в прозе мы все время слышим монолог; но это не монолог героини, а монолог как результат отсутствия собеседника» [3].

«Проза поэта» цветаевского типа, по мнению Ю. Орлицкого, мемуарно-эссеистическая. Цветаева создает оригинальный тип прозаической структуры, казалось бы, не подходящий для объективистской стилистики мемуарно-биографических текстов. Главная особенность этого типа прозы – повышенная эмоциональность, органично сочетающаяся с

постоянно заявляемой личностью, субъективностью повествования [5]. Создать эту эмоциональность с точки зрения ритмической структуры текста, как пишет исследователь, позволяет авторское членение интонационно-синтаксического целого на небольшие фрагменты с помощью индивидуальной системы знаков препинания (обилие тире, двоеточий и скобок, служащих исключительно для обозначения пауз). При этом проза как бы лишается своей изначальной линейности и дробится поэтом на синтагмы, соотносимые со стихотворными строчками не только по размеру, но и по частому несопадению с чисто грамматическим членением текста. При этом читатель лишается возможности самостоятельно выстраивать интонацию, расставлять паузы, регулировать дыхание при чтении. Таким образом, проза Цветаевой оказывается стихоподобной структурой, в которую автор вносит один из характерных признаков стиха - обязательную паузировку [5].

Обратимся к тексту эссе «Пленный дух», которое посвящено А. Белому, и попытаемся найти переклички прозы со стихом.

Первое, что бросается в глаза, включение в эссе стихотворений, ведь в центре внимания встреча двух поэтов. Эпиграф взят из стихотворения Цветаевой «В чёрном небе – слова начертаны»:

Лёгкий огонь, над кудрями пляшущий,
Дуновение – вдохновения!

Уже здесь звучит мотив пляски, тесно связанный с образом Белого, мотив воздуха – стихии поэта, тема вдохновения как подверженности наитию стихии.

Встречаются названия сборников стихов как Цветаевой («Разлука»), так и Белого («Золото в лазури»), цитаты из стихотворений Белого.

Цветаевская проза, безусловно, насыщена элементами стиха. Отдельное слово здесь максимально акцентировано, нередко выделено курсивом: «...она его в противовес: в *противоцвет* Андрею Белому – сама сочинила». Выделенное слово – цветаевский окказионализм – уточняет общеупотребительное «противовес», обыгрывая «цветовой» псевдоним поэта, начиная тему, связанную с символикой цвета. Данный пример подтверждает наблюдение И. Бродского о том, что фразы строятся у Цветаевой «за счет собственной поэтической технологии»: «звучковой аллюзии, корневой рифмы, семантического анжабемана» [3]. Читатель имеет дело с кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли. И. Бродский отмечает предельную структурную спрессованность речи в прозе Цветаевой, языковую выразительность при минимуме типографских средств [3].

Столкновение сходно звучащих слов для Цветаевой «игра не слов, а смыслов», уточнение мысли: «Фокстрот Белого – чистейшее хлыстовство: даже не свистопляска, а (моё слово) – *христопляска*» [7, с. 508]. Окказионализмы, позволяющие наиболее точно выявить смысл, рассыпаны по всему тексту: «Ничего одиноче его вечной обступленности, обсмотренности, обслушанности я не знала», «изустный», «ничьего» (дома), «подвлиянность», «средст-

во», «выпрастывая шею», «это было растравительное», «отказ от сыновности», «безотчесть», «страшноглазый священник» и мн. др. Повышенная концентрация выразительных средств привносит в прозу поистине лирическую экспрессию. В тексте много эпитетов, нередко даже оксюморонных: «филологическая берлога», «советская присыпка пепла на лице, зола, уравнивающая пол и возраст», «мужские друзья», «соседняя бездна», «лёгкий дух», «страдальная преданность», «безмалейшая интонация», «очкастый и усатый ангел-хранитель...» Отметим особую густоту сравнений, причём люди чаще всего сравниваются с животными: волки, бегемоты, лошади, свиньи, барсы. Так, Ася Тургенева уподоблена барсу: «Зато *всё* помню про барса, этого вот барсёнка: бесёнка с собственной шкурой на плечах, зябкого, знобкого...» [7, с. 465]. Экспрессия усилена за счёт внутренней рифмы «барсёнка – бесёнка», звукового сближения парных эпитетов «зябкого, знобкого». Люди – барсы, люди – свиньи, люди – козы противопоставляются Белому, который сравнивается с птицей, серебряным голубем. Подобная система образов, построенная на контрасте, также может быть характерна для стихотворения.

Авторская пунктуация (бесконечные тире, восклицания, риторические вопросы, двоеточие и многоточие), парцеллированные конструкции, графическое выделение отдельных фраз характерны для всего произведения Цветаевой. Всё это приметы поэтического синтаксиса. Так, наиболее значимая в смысловом отношении фраза может быть вынесена в отдельный абзац:

«Андрей Белый – табу. Видеть его нельзя, только его слышать. Почему? Потому что он – знаменитый поэт, а мы средних классов гимназистки.

Русских – и детей – и поэтов – фатализм» [7, с. 457]..

Последняя фраза звучит как стихотворная строка, синтаксическая конструкция осложнена инверсиями, каждое слово выделено тире, так подчеркнута мысль о сходстве ребёнка и поэта.

«Пленный дух» разбит на две части: предшествующая легенда и встреча. В первой части повествуется о том, как Цветаева воспринимает Белого из уст других людей, что о нём говорят, как она сама его представляет, будучи незнакомой с ним. Во второй же части мы встречаемся с Белым лично. Нашему вниманию предстают встречи, диалоги Марины Цветаевой и Андрея Белого в Берлине. Исследователь А. Эткинд в своей книге «Хлыст» так истолковывает деление «Пленного духа» на части: «Пленный дух — текстологический анализ жизни Белого, которая вся рассматривается в ее отношении к Серебряному голубю. Две части, на которые симметрично разделен очерк Цветаевой, по-разному связаны с романом Белого...» [9]. Если в начале Пленного духа (где описаны годы 1910 и 1916) Андрей Белый – автор Серебряного голубя, – пишет Эткинд, то в конце этого очерка (1922 и 1934) Белый становится героем своего собственного романа. Текст отражает предшествующую его написанию часть авторской жизни и воплощается в последующей части. Первая часть жизни Белого и очерка Цветае-

вой текстостремительна, вторая часть текстобежна. В первой части Цветаева рассказывает о героях Серебряного голубя, их прототипах и оказанных на текст влияниях. Во второй части она развивает пришедшее к ней в минуту наибольшей близости с Белым озарение: «да ведь он сам был серебряный голубь, хлыстовский, грозный, но все же робкий, но все же голубь, серебряный голубь» [7, с. 483]. Таким образом, Эткинд сравнивает «Пленный дух» Цветаевой с «Серебряным голубем» Белого. Всё эссе выстроено от первого упоминания Белого в доме Цветаевых до его смерти. При этом, как первое, так и последнее упоминание вложено в уста детей. «Между этим возгласом моего восьмилетнего сына и тогдашней молитвой моей трехлетней дочери – вся моя молодость, быть может, – вся моя жизнь» [7, с. 510].

Каждая часть имеет небольшие подразделы, они никак не обозначены, но представляют либо следующую встречу – воспоминание, либо отдельный итог – размышление от встречи – воспоминания. Такая структура напоминает лирический цикл или двухчастную лирическую поэму. Дополнительными «скрепами» лирического сюжета становятся повторы, дистанцированные рифмы, звучащие как рефрены. Так, первая часть эссе заканчивается ритмизованной фразой:

«Это был мой последний московский заочный Белый, изустный Белый, как ни упрощаемый – всегда узнаваемый. Белый легенды, длившейся 1908 год – 1922 год – четырнадцать лет.

Теперь – наша встреча» [7, с. 478].

Ритм задан тире, инверсиями, нанизыванием однородных прилагательных, многочисленными повторами. Есть и внутренняя рифма, и звукопись: «упрощаемый – узнаваемый», ассонанс на «о-е-а», аллитерации «л».

Звуковой и ритмической перекличкой с данным фрагментом завершается воспоминание о личной встрече с поэтом: «Серебро, медь, лазурь – вот в каких цветах у меня остался Белый, летний Белый, берлинский Белый, Белый бедового своего тысяча девятьсот двадцать второго лета». Отметим, что рифма «Белый – бедный» становится в эссе сквозной: «Бедный, бедный, бедный Белый, из «Дворцов искусств»...» [7, с. 475]. «О Белом всегда говорили с интонацией «бедный» [7, с. 507]. С одной стороны, рифма акцентирует внимание на одиночестве поэта среди людей, его непонятости, чужести. Снисходительное отношение обывателей противопоставлено

искреннему со-чувствию лирического субъекта, заботе о поэте. С другой стороны, псевдоним мыслится как источник беды, вечной двойственности, «полной безответственности и полной беззащитности». Двойственность образа Андрея Белого вызвана не только его псевдонимом, но и его стихией – стихией воздуха, пустых пространств, он «заключён» между землёй и небом, лишён почвы, опоры: «Всякая земля под его ногою становилась теннисной площадкой: ракеткой: ладонью. Земля его как будто отдавала – туда, откуда бросили, а *то* – опять возвращало. Просто, им небо и земля играли в мяч» [7, с. 506].

Образ Белого создаётся по законам мифотворческого восприятия, во многом именно поэтически-ми средствами. Необычная по своей структуре жанровая форма помогла Цветаевой создать миф о поэте, который всегда – Пленный дух, дух одинокий, потому что заключён не только в рамки культуры, в рамки собственного образа, но и в плен земной жизни с её ограничениями, мерами, пределами, где ощущает себя как в тюрьме. При этом совмещение прозы и поэзии – это возможность для Цветаевой выйти из плена жизни, преодолеть установленные пределы, ощутить подлинную свободу. Соотнесение конкретного факта, явления, случая с вне-событийной сущностью, с Вечным, с основами бытия, с Высшим замыслом – это и есть провиденциальное постижение Истины, дарованное поэту.

Литература:

1. *Абдуллина Л.И.* Проза поэта в историко-литературном процессе XIX-XX веков. – Усть-Каменогорск: Изд-во ВКГУ им. С. Аманжолова, 2005. С. 12.
2. *Бахтин М.* Слово в поэзии и в прозе // Вопросы литературы. № 6. 1972. С. 55-85.
3. *Бродский И.А.* Проза и поэзия. - Режим доступа: <http://n-halitova.chat.ru/chart1.html>.
4. *Ельницкая С.* Сеанс словесной магии // Ельницкая С. Статьи о Марине Цветаевой. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. С. 74.
5. *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской поэзии. – М.: РГГУ, 2002. 688 с.
6. *Цветаева М.И.* Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. С. 51.
7. *Цветаева М.* Пленный дух // Цветаева М. Проза. – М.: Современник, 1989.
8. *Эйхенбаум Б.Н.* О прозе; О поэзии. – Л.: Худ. лит. Ленинградское отделение, 1986. С. 371-380.
9. *Эткинд А.* Женская проза и поэзия. Цветаева // Хлыст: Секты, литература и революция. – М.: Новое лит. обозрение, 1998. С. 556-585.

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

ЛИРИКА ТРЕТЬИХ ЛИЦ: О ПОЭЗИИ 2010 ГОДА

Поэтическое пространство 2010 г. характеризовалось двумя особенностями. Во-первых, сохранилась оппозиция «старших» и «младших» поэтов (естественно, речь идет не столько о датах рождения, сколько об авторах текстов «классических» и текстов «радикальных» по приемам поэтики). Это противостояние без острых конфликтов и бурных дискуссий, поскольку каждый ориентирован на своего читателя, но все-таки осязаемое. Лауреатами премий стали С. Гандлевский (национальная премия «Поэт»), Ю. Казарин (премия им. А. Решетова), И. Меламед (Горьковская премия). Это замечательные лирики «старшего» поколения, в их творчестве темы жизни и смерти, любви и веры выражены в строгой силлабо-тонической системе стиха, с семантически нагруженными рифмами, окрашены элегической грустью и просветленностью. Вот стихотворение из «Каменских элегий» Ю. Казарина, как всегда у него, с очень рельефными предметными метафорами, создающими философский образ мира, чуть-чуть напоминающий стоицизм Г. Иванова период книги «Розы»:

Ночью накинешь чужое пальто
и ощущаешь себя не собою,
нет, не хозяином, просто никто
сквозь отраженье в окно голубое –
сквозь отраженье лица своего –
смотрит и видит свое и чужое:
зимнее небо, его существо,
мелкоигльчатое, но большое,
от переносицы выбелит лоб
мыслью, подобной без лыжи торенью
тропки, совпавшей с морщиной, и – хлоп:
с неба разреженный реет сугроб,
как ненаписанное стихотворенье...¹

Разумеется, старшие поэты прекрасно видят, что творится вокруг, но отстраняются с мягкой иронией от «злобы дня», стремясь поставить гармонию выше хаоса. Стихотворение Игоря Меламеда так и называется – «Колыбельная»:

Усни, дитя мое! Над миром
царит покой и благодать.
Лишь призрак, созданный Шекспиром,
повелевает нам страдать.

Не плачь, мой мальчик! Успокойся!
Любовью Божий мир объят.
И лишь в воображеньи Джойса
возник нечаянный разлад.

Ну что ты?.. Зеленеет травка.
Не плачь же! Солнышко блестит.
А что выдумывает Кафка –
пустое! Бог ему простит!

Напротив, в творчестве так называемых «актуальных» поэтов по-прежнему ощущаются внутренний разлад, невозможность самоидентификации, фрагментарность лирического «я» и – как следствие – напряженное стремление к диалогу с Другим, к взаимопониманию и поддержке. Можно обозначить несколько вариантов авторских стратегий, позволяющих наладить диалог, выйти к читателю, быть услышанным и понятым.

Вера Полозкова, о которой много говорилось в истекшем году, сумела вырваться из «гетто Интернета», настойчиво заявляя о себе: в ЖЖ, в видеоклипах, интервью, многочисленных текстах, размещенных на сайтах. Успешный блоггер, она обращалась к «своим» и стала популярной, поскольку показала: будь настойчивым и последовательным, смелым и дерзким – и ты добьешься успеха, сделаешь себя «звездой» собственного изготовления. Это обнадеживающий пример для многих и многих, пишущих стихи и запускающих их в Сеть. Две изданные книги стихов, положительные рецензии критиков, глава в книге Юлии Идлис «РУНЕТ: сотворенные кумиры»², интервью, встречи с читателями... Не случайно встречается у В. Полозковой неопределенно-личное «ты» или собирательное «мы», например:

О, швыряемся так неловко мы –
– Заработаю я! Найду! –
Всеми жалкими сторублевками,
Что одолжены на еду,

¹ Казарин Ю.В. Каменские элегии: стихотворения. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 18.

² Идлис Ю. РУНЕТ: сотворенные кумиры. – М.: Альпина нон-фикшн, 2010.

Всеми крошечными зачатками,
 Что со вздохом отдал сосед –
 Потому что зачем иначе мы
 Вообще рождены на свет.

Потому что мы золоченая,
 Но трущобная молодежь.
 Потому что мы все ученые
 И большие поэты сплошь.

Пропадешь,
 Коли попадешь в нее –
 Ведь она у нас еще та –
 Наша вечная, безнадежная,
 Неизбывная нищета.³

Вера Павлова, давно признанный лидер женской поэзии, назвала свою последнюю книгу стихов «Однофамилица»⁴. Здесь предпринята попытка найти общий язык внутри семьи, с самыми близкими людьми, а также и с самой собой. Однофамилица – это дочь, в адрес которой сказано: «Мой язык литературен, / твой проколот» (с. 227), однако диалог мамы и дочери может и не требовать слов, они прекрасно понимают друг друга:

Открыть. Досаду превозмочь.
 Наполнить чайник доверху.
 Удочерить родную дочь
 труднее, чем детдомовку.
 Зачем она все время врет?
 Зачем, моя хорошая,
 всё делаешь наоборот,
 так на меня похожая? (С. 226)

Однофамилица – это и она сама, достигшая определенного возраста («набело старею»), но чувствующая себя по-прежнему молодой и желанной. Наконец, однофамилица – это и лирическая героиня, носящая фамилию автора, но все-таки, как любой художественный образ, не тождественная биографическому прототипу, для которого рановато писать эпитафию:

Лежит здесь Павлова В. А. –
 Не проходите мимо! –
 незаживающее жива,
 права непоправимо. (С. 350)

Все приведенные выше примеры можно назвать лирикой от первого лица. Однако рельефно проявлена и вторая тенденция – лирика «третьих лиц», персонажная лирика, лирика «Другого». Так называемый «лирический эпос», по мнению И. Кукулина, не вполне лирика и не вполне эпос⁵. Используется фигура так называемого «подставного автора»: Марией Степановой написаны «Проза Ивана Сидорова» и «Вторая проза»⁶; последняя книжка Линор Горалик называется «Устное народное творчество обитателей сектора М1 (составлено Сергеем Петровским; с предисловием и послесловием автора)»⁷ – жанр обозначен в аннотации как малая проза, но фольклор обитателей ада включает много стихотворных текстов. Устное народное творчество принципиально анонимно, «новый эпос» М. Степановой, Л. Горалик, Е. Фанайловой по-постмодернистски соединяет традиции фольклора, советских массовых песен, «цитаты» из киносериалов, газетных статей, выступлений политиков, патриарха, шоуменов, культовых артистов.

Активно пишутся баллады – и Борисом Херсонским⁸ (новая книга называется «Пока не стемнело»), и Андреем Родионовым («Новая драматургия»⁹), и Марией Степановой («Стихи и проза в одном томе»¹⁰, «Лирика, голос»¹¹). Субъект баллад – ролевой герой, по терминологии Б. Кормана, или транссубъективный герой, по терминологии Ю. Орлицкого. Героями баллад становятся маргиналы, сумасшедшие, алкоголики, «замкадыши» – обитатели пригородов, изображаются они и с сочувствием, и с иронией. Так, Борис Херсонский, профессиональный психиатр, спешит – «пока не стемнело», не наступила ночь «нового средневековья», пока сам в здравом уме и твердой памяти, пока еще не поздно – проговорить наиболее болезненные социальные и индивидуальные травмы, уже полученные ранее (в войнах, репрессиях, погромах), и еще только предстоящие, ибо «где недовольство низов, там неспособность верхов», озлобленность чревата новым фашизмом (см., напр., стихотворение «Власть крепнет и поднимается, народ...», с. 360-361), растущий цинизм обесценивает человеческую личность. В стихах Григория Гелюты из сборника «Третьи лица» нередко вообще отсутствует грамматически выраженный субъект («выбирай из того что есть – / хочешь – заваривай чай, / извлекай из чашки палочки, лис-

³ Полозкова В. Непознание. – М.: Liverbook, 2009. С. 79.

⁴ Павлова В. Однофамилица. – М.: АСТ: Астрель, 2011.

⁵ Кукулин И. «Создать человека, пока ты не человек...». Заметки о русской поэзии 2000-х // Новый мир. 2010. № 1.

⁶ См. рецензию М. Липовецкого «Родина-жуть» // НЛЮ. 2008. № 89.

⁷ Горалик Л. Устное народное творчество обитателей сектора М1 (составлено Сергеем Петровским; с предисловием и послесловием автора). – М.: Книжное обозрение [АРГО-РИСК], 2011.

⁸ Херсонский Б. Пока не стемнело. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

⁹ Родионов А. Новая драматургия. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

¹⁰ Степанова М. Стихи и проза в одном томе. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

¹¹ Степанова М. Лирика, голос. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

тики, ручейный сор, / большего не проси, / прочего не замечай, / не разбрасывай слов, не растрчивай сил попусту. / Что тебе до волшебных зверей, африканских озер?...»¹². «Третьи лица» – это «они» («бедные люди, / бедные – / какие ещё?»), это те, кто стоят ниже «первых» и «вторых» лиц в стране; к ним принадлежит и лирический герой, утративший самоощущенность («ты не вернешься. / вернешься не ты»). В текстах Романа Осминкина («Товарищ-вещь») появляется даже лирическое «оно»: «бойся босха бойся но / бриколлаж составляй не зевай / где оно лирическое я / вот оно лирическое оно...»¹³. Типичность героини подчеркнута названием последней книги Елены Фанайловой – «Лена и люди»¹⁴. В стихотворении «Новогоднее» героиня, наподобие президента, обращается ко всему народу: «Дорогие россияне! Дорогие друзья!», и далее на нескольких страницах перечисляются абсолютно все: московские гастарбайтеры, украинский сантехник, грузинский водитель, молдавский строитель, музыканты, писатели, чиновники, врачи, заложники, математики, продюсеры, либералы и консерваторы, олигархи и пролетарии всех стран, жители самых разных городов, вплоть до Курил, рокеры и сослуживцы (названные подлинными именами, напр., Борис Владимирович Дубин) и проч., и проч. Через перечисление создается аморфный, ризоматичный образ нации – мы все, россияне. Проблема национального единства обсуждается в стихотворении «Нация за меня...»¹⁵: что нас объединяет: великие писатели Пушкин и Лермонтов? президент Путин? популярный телеведущий? могилы предков? Вопрос остается без ответа, а так хотелось бы, чтобы нация – «баба» – родила национального героя, его сестру национальную идею, а также писателя, шахматиста-еврея, вратаря хоккея... Мария Степанова также пытается ощутить единство с народом:

Женское.
Бабское.
Из-под-сарафанное.
Рабское. Баское. Деревянное.
Ситчик-голубчик, розовый рубчик,
Дурной – да родной. Как зубная паста.
Довольно одной.
Баста.

Я общим бессознательным прикроюсь, как сознательным,
Я общим одеялом укурюсь. Как своим,
Укуроюсь, как своим –
И буду ма-лы-им?

И малым, и белым, и страшным, и дебелым.
Малявинскую бабою с чугуною губой,
Золовкой коварной, цистерною товарной,
Заслуженной коровой. Ведомой на убой.
И каждой.
И любой.

Мой компас земной.
Упорное «больно»:
Довольно одной.
Вольно.¹⁶

Дело не просто в отсутствии «задушевной» теплоты лирического героя. Поэзия стремится, как показал И. Кукулин, выполнять функции эпоса: осуществлять социально-психологический анализ, обсуждать проблемы соотношения человека и истории, личного и общественного, прорабатывать социальные травмы, ставить диагноз, предупреждать, ломать психологический комфорт. Для «нового эпоса» характерен интонационно-фразовый стих, принципиально гетероморфный, по выражению Ю. Орлицкого¹⁷. Помимо всего прочего, такой «неправильный» стих имеет еще и антигламурную направленность, противопоставит «гладкописи» и безличности массовой литературы.

Итак, в поэзию вернулись социальность и политизированность. Последние номера журнала «Новое литературное обозрение» (№№ 108, 109, 110) открываются рубрикой «Новая социальная поэзия». Крайнюю позицию контркультуры и антиэстетизма занимают авторы серии «Крафт», совместного проекта альманаха «Транслит» и Свободного марксистского издательства: Кети Чухров, Роман Осминкин, Антон Очиров¹⁸ Поворот к новой социальности – общий процесс в литературе, о чем свидетельствуют премия «НОС» («новая словесность» или «новая социальность»), книга Б. Дубина «Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре»¹⁹; автор недавно переведенной на русский язык «Теории литературы» Терри Иглтон²⁰ прямо говорит о необходимости реактуализации марксистского подхода к литературе.

¹² Гелота Г. Третьи лица. – М.: АРГО-РИСК, 2010. С. 20

¹³ Осминкин Р. Товарищ-вещь. – Крафт: Книжная серия альманаха «Транслит» и Свобмарксиздат.

¹⁴ Фанайлова Е. Лена и люди. – М.: Новое издательство, 2011.

¹⁵ Там же. С. 47-52.

¹⁶ Степанова М. Лирика, голос. – М.: Новое издательство, 2010. С. 39.

¹⁷ Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. // Дети Ра. 2008. №1 (39).

¹⁸ См. рецензию Д. Давыдова на книгу К. Чухров «Просто люди» // Новое литературное обозрение. 2011. № 107.

¹⁹ Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

²⁰ Иглтон Т. Теория литературы: Введение. / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. – М.: Издат. дом «Территория будущего», 2010. С. 231-257.

Лирика выполняет функции самоидентификации общества и отдельной личности, пытаясь разобраться, что значит: русский, советский, постсоветский, российский? что с нами происходит? почему десятилетие стабилизации развеяло многие иллюзии?

Обрисованная – очень схематично – ситуация в современной поэзии отдаленно напоминает борьбу «чистого» и «тенденциозного» искусства в середине XIX в., правда, борьбы, как таковой, нет: мультилитературность (распадение литературного поля на автономные сегменты), кризис литературоцентризма, вымывание литературы из школьной программы, монополизация издательского дела не способствуют литературным дискуссиям. Впрочем, высказанные соображения основаны на частных, достаточно случайных наблюдениях, возможно, у читателя, в руки которого попали книги других авторов, сложилась иная, но тоже неполная и субъективная картина актуальной поэзии.

*Нина Владимировна Барковская,
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой современной русской литературы УрГПУ*

ОБЗОР ДРАМАТУРГИИ – 2010

Несмотря на большой поток пьес, присылаемых на драматургические конкурсы («Евразия», «Коляда-plays», «Действующие лица», «Любимовка», «Премьера.txt», «Текстура», «Свободный театр» и т.д.), книги из всего этого «вырастают» нечасто. Среди книжных публикаций последних лет отметим серию «ЗЖЛ – Замечательная жизнь людей» издательства «Время», в которой вышли пьесы К. Драгунской и А. Слаповского, сборники пьес молодых драматургов, издаваемые Н. Колядой (в 2009 г – «Третий глаз», в 2010 – «Люби меня сильно»), выпущенные «Эксмо» несколько лет пьесы современных драматургов в серии «Иной формат». Из авторских сборников последних двух лет стоит назвать «KISLOROD» Ивана Вырыпаева (книга + фильм), куда вошли известные пьесы «Кислород», «Июль», «Танец "Дели"», а также сборник пьес «Медведь» известного писателя и публициста Д. Быкова. В периодике к журналу «Современная драматургия» подключился журнал «Урал», в котором с 2010 года введена рубрика «Пьеса номера». Минимальное количество издательских проектов, посвященных драматургии, компенсируется огромным количеством пьес в Сети – на сайтах драматургических конкурсов и театральных библиотек.

В последние годы активизировалась драматургия для детей и подростков. Мы редко о ней говорим, но в действительности драматургия для детского и подросткового театра начинает занимать все больше места. Так, на ежегодном театральном фестивале «Евразия» выбираются победители в том числе и в номинации «Пьеса для детского театра» (причем, очевидно намерение организаторов «расширить» возраст аудитории: до 2007 года номинация существовала под названием «Пьеса-сказка», подразумевающим определенные жанровые и стилистические ограничения); ежегодный драматургический проект «Премьера.txt», существовавший в течение 10 лет – с 2000 по 2010, включал и конкурс «Пьеса для детей и подростков»; кроме того, с некоторой периодичностью СТД проводятся конкурсы на лучшие пьесы (в разных жанрах) для детей и юношества. В Рязани проходит Всероссийский фестиваль спектаклей для подростков «На пороге юности». В 2010 году в рамках фестиваля обсуждались пьесы молодого уральского драматурга Я. Пулинович и уже известного мастера – К. Драгунской, которая читала свою пьесу «Истребление» (напечатана в журнале «Новый мир», 2010, № 12), посвященную, по словам самого драматурга, «весьма актуальной теме – единому государственному экзамену». В целом же это пьеса о хаосе нашей общей – в том числе и подростковой – жизни, о неспособности замечать, анализировать и тем более противостоять негативным социальным явлениям.

Пьеса Драгунской составлена из стихотворных цитат Пастернака (которые дети в ожидании страшного ЕГЭ пытаются зазубрить вместе с критикой о творчестве поэта), из переговоров ребят о страшных случаях, сопровождающих экзамен, из рассказанной истории о заговоре детей против академика, «придумавшего ЕГЭ», реплик «из зала» – от зрителей, якобы смотрящих спектакль и т.д. Сама Драгунская называет пьесу экспериментальной (и не ждет, что она будет идти где-то еще, кроме Театра.doc), называет пьесу акцией, направленной на то, чтобы привлечь к теме ЕГЭ как можно больше зрительского внимания, чтобы зритель задумался о последствиях этого эксперимента, который превращает нас в нацию «обходчиков газопроводов»:

Катя. А вот мой папа говорит, не надо бомбу бросать. И на академика нападать тоже... Говорит, скоро ЕГЭ вообще отменяют. И школы тоже. Не будет школ. Будут только курсы обходчиков газопроводов. Обязательные, для всех. Потому что у нас в стране много газа, и надо, чтобы кто-то всё время следил, а то другие украдут наш газ через дырочку... А зачем обходчику газопровода Пастернак? Или Пушкин там? Папа у меня оптимист, всегда с надеждой смотрит в будущее...

Современная школа, школьное детство и жизнь подростков все чаще становятся темами для художественного осмысления, атмосфера школы в современных пьесах реконструируется в разных ключах: от абсурдистских до мечтательно-романтических.

Драма Е.Черлака «Мир-дверь-мяч» (победитель конкурса Премьера-txt в номинации «Пьесы для подростков») построена как пьеса-заседание молодежной общественной палаты, фактически воспроизводящая уже привычную для драмы схему пьесы-дискуссии («Протокол одного заседания» А. Гельмана, «Дорогая Елена

Сергеевна» Л. Разумовской, даже – «Гараж» Э. Рязанова и Э. Брагинского). Как и в упомянутых произведениях, драматическое действие в пьесе «Мир–дверь–мяч» обнаруживает скрытые мотивы героев, невидимые ранее стороны жизни.

Первое действие предлагает незатейливый монтаж официального – обсуждение доклада-отчета о деятельности молодежной палаты («Осознавая свою ответственность за судьбы родного города, края и всей страны, мы, представители юного поколения, считаем недопустимыми следующие проявления...») и неофициального («Кохта. ...Не-е, Лёха, я теперь только у неё стричься буду. Клянусь... Алексей. Чё, класная бикса? Понравилась? Кохта. Вообще!.. Ты прикинь, Лёшкен: баллоны – во! Да ещё разрез вот до сюда...»), второе действие – спор идеологического характера: о том, кому именно предстоит «засветиться» на Велигере.

Но вопреки ожиданиям, пьеса не превращается в полноценную дискуссию о жизни, о ценностях истинных и мнимых, на что изначально настраивала избранная драматургом структура (ограниченное количество действующих лиц, разнообразие человеческих типов – героев объединяет только возраст, локальность сценического пространства – «помещение, напоминающее школьный класс», ситуация спора, от исхода которого, по мнению участников, зависит будущее). И если второе действие отчасти апеллирует к драматизму самой сюжетной ситуации «открывшейся горькой правды», то часть «Вместо эпилога» этот драматизм трактует в ином ключе: тяжело не то, что во всем есть скрытая сторона (предательство, неверность, карьеризм, насилие и проч.), что жизнь любого человека, в том числе и «положительного» школьника, обманчиво скрыта под завесой благополучия и чистоты, драматизм в бессмысленности такой жизни, в том, что все «теперь – пусто-пусто... Видите: и тут ничего, и тут тоже... Пусто-пусто...». Даже став взрослыми, люди не в состоянии понять, что же с ними произошло тогда, правда, которая раскрывается в споре или по прошествии долгой жизни, так и не обнаруживается бывшими школьниками.

Однако есть и пьесы, в которых в противовес полуабсурдистской или сатирической тональности пьес Драгунской и Черлака возникает образ совсем другого детства. Так, в серии пьес «Подростковых страданиях» А. Донатовой юность героев вовсе не омрачается всевозможными школьными бедами (издевательствами учителей, изначально низким статусом ученика), эти беды проживаются легко, быстро стираются из памяти, даже ЕГЭ поставлено здесь «на службу» детям (см. главку «ЕГЭ-гей»), тогда как «за-школьные» неурядицы (ссора с братом) помнятся долго.

Траектории современной драматургии с трудом «укладываются» в какую-то одну тенденцию. Наверное, большинство пьес объединяет то, что Н. Тмарченко назвал основным предметом драматургии – «кризисы частной жизни». Среди таких проблем с большой отчетливостью прозвучал кризис поколенческий. В конкурсе «Евразия» первую премию в номинации «Пьесы на свободную тему» получил Семен Киров (псевдоним драматурга С. Козловой) с пьесой «Папка». Это монодрама – монолог старика, вспоминающего о своем прошлом, о молодости, рождении сына – пьеса, развивающая тему отрешенности, непонятости поколений, чужести родителя и ребенка. Поэтика пьесы кажется вполне привычной (вторичной), однако ощущается нехватка пружины, подталкивающей драматическое действие.

Отношениям поколений (матери и дочери, родителей и детей) посвящена и пьеса Майи Тульчинской «Страсти по дивану» (Современная драматургия, 2010, № 2) – пьеса о женской неустроенности, проблемах, возникающих у взрослых дочерей с их матерями и переходящих из поколения в поколение. Зеркальность жизненных ситуаций разных поколений обусловила особенности построения пьесы: героини пьесы «пронумерованы» (это бабушки, мамы и дочери одной семьи), к концу произведения различия между ними окончательно стираются, потому что пьеса строится на варьировании сюжетных ситуаций и мотивов: боязни смерти старшим поколением, жажды счастья, стремлении «оторваться» от привычного уклада и жить по-своему – у поколения младшего. Тема связи поколений решается в пьесе трагически: преодолеть зависимость молодого поколения от старшего возможно, но только ценой ужасающего одиночества. В русле этой тенденции создана и пьеса молодого драматурга, ученицы Н. Коляды Евгении Киселевой «Третий глаз», напечатанная в четвертом номере журнала «Современная драматургия» за 2010 г. (до этого публиковалась в 2009 г. в журнале «Урал»).

Подобные проблемы – одна из вариаций общей линии в драматургии, анализирующей разные варианты разлада с миром, неустроенности, всеобщего неблагополучия и т.д. Вместе с тем, по замечанию П. Руднева, в последние годы маргинальная тематика стала менее привлекательной, мода на изучение всяческих «пороков и отбросов» общества стала меньше. Возможно, поэтому находим чуть больше «оптимистичных финалов», пьес в жанре комедии. Таковы пьесы «Памятник» Железцова, «Кто любит Панкратова» Д. Карапузова, «Охота на клубнику» Н. Рудковского «Доченька» Вдовиной и т.д.

За последние несколько лет больше стало пьес «политических», «социальных», так или иначе анализирующих общественную и политическую ситуацию. Как правило, такая драматургия обращается к абсурдистской оптике, гротескным сюжетобразующим ситуациям или речевому алогизму.

Так, в пьесе Д. Быкова «Медведь» в ванной комнате обычной московской квартиры, в семье обычного гражданина по имени Михаил «путем самозарождения» заводится медведь. Вся пьеса строится на разворачивании этой ситуации: к медведю приставлен караул из гастарбайтеров, квартиру растерянного и протестующего хозяина по очереди посещают спецслужбы, идеологи, служители культа, ученые, журналисты и даже биографы и т.д. Самого Мишу производят в доктора биологических наук. На волне всеобщего радостного волнения от самозарождения символа российской государственности квартиру с медведем посещает сам Бином (=тандем): «это сиамские близнецы с удивительной синхронностью движений, но большой разницей в интонациях. Бином-1 говорит сладчайшим тенором, Бином-2 – резким, отрывистым баритоном». Риторика у Бинома, хоть и

преувеличенная, но очень узнаваемая: *«БИНОМ-1. Разумеется, без правовых гарантий, без строжайшего обеспечения законности, без решительной борьбы со всем ужасным за все прекрасное мы не могли бы даже помыслить о таких высоковосхитительных результатах. БИНОМ-2. Мочить».*

Во втором действии в стране грянул кризис, «символ государственности» выглядит уже не устрашающе, а жалобно и тоскливо воет. Хозяину медведя – Мише постепенно начинают отказывать во всех привилегиях: зверя лишают питания, охраны, перестают выплачивать специальное пособие. Хозяина же понижают до кандидата филологических наук и вынуждают к убийству уменьшившегося медведя, но скромный Миша уже не согласен – ни убить, ни отдать.

«Медведь» Быкова лишен особой многослойности, он читается как иносказание, аллегория, в нем множество прозрачных намеков, делающих пьесу внятным социально-политическим высказыванием, но очень остроумным, ироничным и грустным.

В пьесе Н. Мошиной «Жара» (пьесу ставит театр «Практика») действие происходит в 2012 году. Группа террористов-революционеров захватывает один из московских офисов, добиваясь хоть какой-то реакции власти. Террористы ведут блог в Интернете, собирают тысячи комментариев пользователей, а власть так и не находит нужным вступить в переговоры с террористами, даже просто «заметить их». Террористы отпускают заложников, но взрывают здание, однако и этот «акт» остается незамеченным – СМИ говорят только о небывалой для этого времени года жаре. Как выясняется, эти умолчания оказываются беспроявленным вариантом: информационная блокада – способ не вступать в диалог с недовольными; чтобы не случилось политических катаклизмов, достаточно о них не говорить. Пьеса, по словам драматурга, показывает, «насколько огромная пропасть существует у нас между людьми и нынешней властью, а может быть, властью вообще».

В пьесе Андрея Метелькова «Порох» – абсурдистской, напоминающей ранние пьесы С. Мрожека – возникает образ предельно милитаризованного мира. Герои пьесы празднуют юбилей свадьбы мужа и жены, пытаются понять, как это, когда к тебе пришел Гость (неизвестное им явление), дедушка ведет борьбу с невидимым «уса-тоносом» – обобщенной фигурой врага. И сюжетные ходы, и речевая организация пьесы создают образ мира, полностью построенный на насилии, где убийство, оружие – норма, повседневность:

СЫН. Пап, дашь мне тридцать патронов?
МУЖ. Тридцать?! Послушай, я позавчера тебе выдал двадцать.
СЫН. Ну да.
МУЖ. А теперь значит ... «опять двадцать пять»?!
СЫН. Не двадцать пять, а тридцать.
МУЖ. Ты что думаешь, я на оружейном складе работаю? У меня у самого кот наплакал. Тебе надо, маме надо, бабушке, дедушке. А мне платят всего тысячу патронов в месяц. Я не министр обороны.
...
МУЖ. ... Я, между прочим, в твои годы ходил по улицам, собирал пустые гильзы...
СЫН. (перебивает отца) И сам делал для себя патроны.
МУЖ. Да! И сам делал для себя патроны. Работал! А ты палец о палец ударить не желаешь! Только и знаешь, дай да дай!

К теме насилия обращается в киносценарии «У нас убивают по вторникам» А. Слаповский («Новый мир», 2009, № 1, спектакль заявлен на фестиваль «Текстура»). Драматург апеллирует к жанру антиутопии: завязка истории – заседание кабинета министров, на котором решается, кого бы из министров убить (*«Надо кого-нибудь из нас убить, чтобы другим стало хоть чуть-чуть страшнее»*). Действие пьесы вращается вокруг организации убийства самого безобидного из членов правительства – «сидящего на культуре» Быстрова, который по душевной мягкости сначала согласился быть убитым, а потом взбунтовался. Киносценарий Слаповского постепенно превращается в фарс, напоминающий и о пьесе Эрдмана «Самоубийца», и о «социальном абсурде» восточноевропейских драматургов 1950–60-х гг. Однако финал пьесы превращает ее в прямое авторское «предостережение»: убийство Быстрова показано как история кинематографическая, съемки окончены, актер облегченно вздыхает – и оказывается убитым искренне недоумевающим подростком:

– Это кино, мальчик... На самом деле этой истории в жизни не было...
–Ага, рассказывай. Я лучше знаю, что в жизни было. Все убивают, а мне нельзя?

Вряд ли обращение драматургов к поэтике гротеска, фантастических допущений, абсурда можно считать новаторским, оно важно, скорее, как симптом: драматургия фиксирует социальные, политические и личностные патологии, но пока все заканчивается просто фиксацией. А. Зензинов, комментируя пьесу Н. Мошиной, говорит о том, что современная драма, отчетливо обозначает аномалии, с которой всем приходится жить, но пока у этого «протеста есть почва, но нет плодов», «у несогласия есть голос, но нет звука».

Еще одной тенденцией в драматургии становятся попытки альтернативного осмысления истории (общей или частной), создание художественных версий событий или биографий. На этом строятся пьесы В. Леванова «Кровавый барыня Дарья Салтыковой, московской столбовой дворянки, правдоподобное и елико возможно достоверное жизнеописание» (ранее им была написана пьеса «Святая Блаженная Ксения Петербургская в житии»), Е. Черлака «А прочее – при встрече» (пьеса-версия жизни Ю. Гагарина после его официальной гибели).

Постижением собственной истории становится и пьеса Н. Рудковского «Дожить до премьеры». Это пьеса о войне, история о том, как две актрисы репетируют в преддверии праздника Победы роль партизанок и пыта-

ются – по системе Станиславского – понять, что же такое война. Привычные ассоциации (война – это голод, страдания) не срабатывают, современному человеку нужна «персональная война», чтобы приблизиться к пониманию этого слова.

Из наиболее удачных пьес 2010 года, создающих более сложную картину мира, стоит назвать пьесу В. Дурненкова «Самый легкий способ бросить курить» («Урал», 2010, № 3). Автор – драматург с уже узнаваемой манерой. Творчество братьев Дурненковых проанализировала М. Мамаладзе в статье «Театр катастрофического сознания» и убедительно показала, что во всех пьесах драматургов изображено состояние культурной катастрофы: «Все времена в драматургии Дурненкова смешались в общий “суп”, в котором никто ни за что не отвечает. Все рассуждения человечества о свободе личности и силе искусства оборачиваются крушением иллюзий»¹. Пьеса «Самый легкий способ» – метафора сознания современного 30-летнего человека, катастрофа распада социокультурных связей, история незамечаемых коммуникативных провалов. Не случайно возможность настоящего общения с женой обретается героем только после того, как он ее убил.

Попытки выйти за пределы социально-бытовой драмы в метафизический план отчетливо читаются в пьесах А. Яблонской, в том числе и в опубликованной в 2010 году пьесе «Язычники», драме о попытках найти какие-то основания в вопросах веры и устройства жизни, о «крайностях в поиске индивидуального спасения» (П. Руднев).

В целом же ситуацию в драматургии последних лет характеризует опрос фестиваля «Премьера.txt» о новой драме и аристотелевском каноне, проведенный в 2011 году среди драматургов, режиссеров, критиков. В анкете был и вопрос о том, что же такое по-настоящему новая пьеса? По мнению опрошенных, новая драматургия – та, «в которой современные герои переживают современный кризис сознания», драматургия «про нас, говорящих реально и реально действующих» (А. Зензинов); которая «цементирует и цепляет современное сознание, вступает во взаимоотношение с языком: делает его афористичным, символичным, критикует его, разлагает, микширует, шинкует, смакует – но, главное, слышит...» (П. Руднев). Однако большинство «новых пьес» – это пьесы 2000-2005 года (Ю. Клавдиева, М. Курочкина, И. Вырыпаева). В последние годы значительное количество новых имен не влечет за собой какого-то художественного прорыва. В основном драма сосредоточена на развитии тех идей и приемов, которые были разработаны «новой драмой», театром.doc, вполне сформировавшимися драматургическими «школами» (как школа Н. Коляды). Вместе с тем за последние пятнадцать лет в современной драматургии появилось так много интересных авторов, что позволительно следить за их развитием, пока не ожидая очередного грандиозного драматургического всплеска.

*Ольга Юрьевна Багдасарян,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры современной русской литературы УрГПУ*

¹ Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания // Новое литературное обозрение. № 73 (3:2005). С. 301.

«НУЛЕВЫЕ» И ДАЛЕЕ...

**(XXI ВЕК. ИТОГИ ЛИТЕРАТУРНОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ: ЯЗЫК – КУЛЬТУРА – ОБЩЕСТВО.
МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. – М., 2011)**

Первое десятилетие XXI века по праву может считаться особым этапом в истории русской литературы. Получившее название «нулевые годы», это десятилетие включает в себе и тягу к обновлению художественных принципов, отразившуюся в творчестве целой плеяды талантливых прозаиков и поэтов, так и определенные кризисные элементы, выразившиеся в ощущении застоя, духовной опустошенности, ухода в сферу масскульта, доставшиеся в наследство от «лихих девяностых». Осмыслить движение художественной мысли последних лет и попытались участники конференции «XXI век. Итоги литературного десятилетия: язык – культура – общество», проходившей в Москве 21 апреля 2010 года. Организаторами конференции выступили Союз писателей России совместно с научными учреждениями и вузами Российской Федерации, стран ближнего и дальнего зарубежья.

Материалы этой конференции, действительно, несут на себе печать некой итоговости, ощущение того, что в литературе сложилось и окрепло новое направление, что появились новые писатели, чьи произведения стали событием в уходящем десятилетии. Не случайны и попытки выстроить своеобразный «топ-лист» – список главных книг, самых значительных произведений, отразивших духовную атмосферу начала века. Установка на создание подобного «топ-листа» заявлена уже в обращении организатора конференции А. Большаковой, назвавшей имена В. Распутина, В. Личутина, В. Галактионовой. В своем выступлении она очень точно обозначила суть изменений в литературной картине последнего десятилетия: «Если 90-ые дали нам торжество эстетики распада, то теперь явственен разворот к иной идейно-эстетической парадигме, примечательной поисками реального героя нашего времени. На смену «браткам», «ментам», «банкирам», не совпавшим со временем «выпи-вохам художникам» приходят Тамара Ивановна и ее сын из известной повести Валентина Распутина, Санька – из одноименного романа Захара Прилепина, автор-повествователь из рассказов Бориса Евсеева».

Более интересен вариант предложенный В. Бондаренко: «Укус ангела» П. Курсанова, «Господин гексоген» А. Проханова, «Двести лет вместе» А. Солженицына, «Священная книга оборотня» В. Пелевина, «День опричника» В. Сорокина, «Pasernak» М. Елизарова, «Санья» З. Прилепина, «Смерть» Э. Лимонова, «Асан» В. Макарина, «Река любви» В. Личутина. Свой ряд В. Бондаренко выстраивает в хронологическом порядке, и обратим внимание – первыми романами десятилетия он называет произведения постмодернистского толка (Пелевин, Курсанов), а затем, по его мысли, на авансцену литературного процесса выходят произведения явно иной художественной стратегии (Елизаров, Прилепин). Кроме того, ведущими произведениями эпохи он называет книги публицистического, и даже тенденциозного толка (Проханов, Лимонов). Но собственно такой ландшафт духовного движения 2000-ых годов и будет обоснован в сборнике «XXI век: итоги литературного десятилетия».

Собственно, произведения, называемые В. Бондаренко еще не стали общепризнанной литературной классикой. Скорее – это документы нашей эпохи, отражающие еще незавершенные искания и нерешенные проблемы наших же современников. Об этих произведениях можно спорить, можно полемизировать с их концепцией. Отсюда и вторая особенность материалов сборника: им свойственен критический, и даже публицистический пафос, идущий от чувства незавершенности, живой пульсации происходящих процессов. Это конечно же ведет, с одной стороны, к излишней категоричности оценок, но, с другой стороны, делает и эти статьи факторами того же самого движения, которое они пытаются отобразить.

Внутри сборника выстраивается ряд очень интересных дискуссионных линий, действительно актуальных для критической мысли последних лет.

Первый ряд может быть определен как своеобразная рефлексия на проблему статуса литературы в современном социокультурном пространстве. Кризис литературоцентризма действительно очень широко обсуждается на страницах печати. Критики периода 2000-ых годов пытаются дать решение этой проблемы, исходя из идеологии «неопочвенничества», нашедшей свой отклик и в творчестве писателей начала века. Авторы сборника (это и А. Байбородин, и В. Галактионова, и В. Дворцов) говорят о необходимости возродить «сакральность слова», вернуться к пониманию «творчества как творения».

Думается, что видеть в этих декларациях проявления религиозного сознания, свойственного почвеннической идеологии было бы упрощением. Пожалуй, здесь проявился поиск неких настоящих, устойчивых основ жизни, тех ценностей, которые были утрачены в эпоху 1990-х. В. Личутин так обозначил суть современной духовной ситуации: «Мы живем в мире фальшивых мифологем, в глубине которых закупорен разрушающий смысл».

Литературная мысль «нулевых», действительно, по мнению критиков, перенимает от предшествующей эпохи опущение деструктивной пустоты, тотального распада всего сущего. Так, анализируя историческую прозу десятилетия А. Лобин отмечает «разрушение, дальнейшую фрагментарность и мифологизацию общественного исторического сознания». Рассматривая художественную философию М. Елизарова, Н. Дворцова пишет о том, что в мире, творимом писателем, «media разверзают бездну в сознании человека, а на смену книжному демону приходит новое чудовище, подвергающее испытанию человеческое в человеке». Н. Цветова пишет о «вторжении в литературу персонажа, не способного переживать чужую смерть». А. Татарин вообщем называет В. Пелевина, наряду с М. Кундерой и М. Уэльбеком, «умным пустотником (подчеркнуто нами – И.П.), познавшим тщетность суеты». Примеры можно продолжать и далее, но оговоримся – по мнению авторов сборника – это наследие прошлой эпохи, эпохи постмодерна, когда, по выражению того же А. Татарина, «мир жил без идеи, радуясь тому, что героев много, а героя нет».

Именно в попытке поиска героя десятилетия и возникает – второй ведущий сюжет конференции – феномен «нового реализма». Об этом феномене сейчас много спорят, и характерно, что в сборнике материалов конференции представлены разные точки зрения на его эстетическую природу и художественные возможности. По мнению А. Ганиевой, возникновение «нового реализма» связано с творчеством молодых писателей (Р. Сенчин, З. Прилепин), которые осмыслиют «литературную ситуацию с поколенческих позиций». Они вошли и в жизнь, в литературу в период духовного кризиса: «они надломлены перестройкой и не принимают современных реалий. Характерная черта их прозы – протестность». Об этом же пишет и А. Рудалев в своем «Катехизисе нового реализма», отмечая такую ведущую черту современной прозы как социальность: «Писатель должен быть включен в современность, чувствовать ее токи, чтобы транслировать ее в вечность». В концепции А. Рудалева «новый реализм» достаточно близок «неопочвенничеству», которое отмечается и другими авторами сборника: «Новый реализм» – это русский реализм, проявление русской цивилизации. Это русские люди за длинным столом, где стол – объединяющее русское начало, которое принимают совершенно разные люди, ассимилируются, входят в эту культурную традицию». Но у явления нового реализма есть и свои критики. Не случайно в сборник включена статья С. Белякова «Истоки и смысл «нового реализма»: к литературной ситуации нулевых», в которой отмечается намеренная антихудожественность этого течения. По мнению критика, это фантом, «самообман, вызванный стремлением выйти из тупика.... Желание вернуть литературе общественную значимость и любовь читателя». Солидарны с С. Беляковым А. Салуцкий и М. Бойко, для которых оказывается сомнительной сама категория новизны, на которую претендуют писатели поколения «нулевых».

Третья проблема, по которой ведутся дискуссии в сборнике – это отношения современности и классического наследия. Открывает этот раздел статья М. Голубкова, в которой говорится о культурном вакууме современного общественного сознания. Утрачена некая глобальная идея, которая смогла бы объединить нацию, и, по мысли автора, ее место могла бы занять русская классика: «Именно от Льва Толстого и по Толстому мы знаем о войне 1812 года, от Грибоедова – о мироощущении декабриста накануне его выхода на сенатскую площадь, от

Алексея Толстого – о Петровских образованиях, от Достоевского – о том, как чувствует себя человек ускоренного капитализма». Причем подчеркнуто отвергается игровая деконструкция классических текстов, свойственная постмодерну. В литературе «нулевых» все оказывается принципиально серьезным. Как пишет М. Загидулина о романах В. Пелевина «t» и Б. Акунина «ФМ» перед нами не ремейки и не «интертекстуалы», а концептуальные произведения, задача которых осмыслить место литературы в жизни, ее роль и возможности в социализации нового поколения». В обращении с классикой взят «курс на сакрализацию», что опять-таки соответствует главной тенденции десятилетия – поиск устойчивых основ в мире тотального хаоса.

Отметим, что сборник представляет собой интерес и с методологической точки зрения, поскольку внутри него предлагаются принципиально разные подходы к исследованию эстетической природы современной прозы. Важна в этом плане статья Н. Ковтун, посвященная анализу повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» с точки зрения мифопоэтической образности. Центральным объектом анализа в статье становится «генекратический миф», проецирующийся на современную ситуацию. Н. Ковтун убедительно доказывает, что в повести В. Распутина многие аспекты этого мифа обретают вторую жизнь. Здесь и «софийная символика», и «архетип женского богатрства», и андрогинные мотивы. По мнению автора статьи, художественный мир повести базируется на архаической образности, уходящей корнями еще в традицию старообрядчества (отсюда и особенности субъектной организации).

Завершают сборник разделы «Русская литература глазами славистов» и «Литературные журналы в первом десятилетии». Последний раздел особенно важен так как в нем дается хроника жизни российских провинциальных журналов с 2000 по 2010 год – материал очень важный для понимания истории русской литературы этого периода

*Илья Вадимович Петров,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры современной русской литературы УрГПУ*

ПСИХОЛИНГВИСТИКА В ОБРАЗОВАНИИ

В данном выпуске журнала мы открываем новую рубрику «Психолингвистика в образовании», которая, хочется надеяться, станет продуктивным диалогом преподавателей вузов и школьных учителей-словесников.

Актуальность введения новой рубрики связана с необходимостью решения вопросов, связанных как с особенностями нового содержания обучения в филологическом образовании, так и с выбором технологий обучения в зависимости от возрастных возможностей учащихся, их индивидуально-психологических особенностей и личностных достижений. Кроме того, современному учителю необходимо реагировать на современные социокультурные условия осуществления образовательной деятельности, ср., например, сложившуюся в последние годы ситуацию обучения в полиэтнической и поликультурной среде, когда в одном классе оказываются дети, для которых русский язык является родным, и инофоны, в разной степени владеющие языком обучения.

Н.И. Коновалова

КАК СДЕЛАТЬ ОБУЧЕНИЕ РУССКОМУ ЯЗЫКУ УСПЕШНЫМ: ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ КОНСУЛЬТАЦИИ

Чем психолингвистика может помочь современному учителю? Психолингвистика, в отличие от традиционной лингвистики, обращена не к системе языка (ее устройству и функционированию), а к человеку, пользующемуся (с разной степенью успешности) этой системой. Одним из приоритетов психолингвистики является обнаружение скрытых от непосредственного наблюдения условий, определяющих успешность речевой деятельности. Психолингвистика позволяет ответить на многие волнующие нас вопросы:

➤ как осуществляется восприятие и порождение, обработка, хранение и извлечение информации?

➤ почему не «работают» (или недостаточно эффективны) некоторые традиционные школьные методики?

➤ как сделать обучение русскому языку интересным и успешным? Эти и многие другие проблемы мы предлагаем обсудить на страницах нашего журнала и приглашаем всех, кому это небезразлично, включиться в разговор по следующим направлениям:

МОДУЛЬ 1.

Методологические основы изучения речевой деятельности.

Речевая деятельность как совокупность реальных процессов говорения и понимания, как реализация языка конкретными его носителями, т.е. язык как система, отраженная в сознании личности. Факторы «человека», «ситуации» и «эксперимента» как основные составляющие психолингвистического подхода к изучению речевой деятельности. Изучение механизмов (моделей) порождения и понимания речи, структуры языковой способности с учетом разных факторов развития языковой личности: онтогенетических, социокультурных, национально-этнических, психологических.

Языковая и речевая способность. Понятие о речевой активности. Коммуникативная компетенция языковой личности. Структура языковой личности. Критерии креативности языковой личности. Онтогенез речевой способности. Коммуникативная компетенция языковой личности как способность к эффективной реализации целей общения. Речевая активность как интенция говорящих

к реализации (проявлению) лингвистической компетенции (в том числе интенции к речетворчеству). Структура языковой способности в соотношении с уровневой организацией языковой системы. Содержание понятия «языковая личность»

Критерии креативности языковой личности, способность к осознанному нарушению прогноза. Способность говорящих к осознанной языковой игре. Онтогенез языковой/речевой способности: детская речь как сфера появления языковых потенций. Основные особенности усвоения языка ребенком.

Проблемы восприятия и понимания речи. Особенности интерпретации речевого сообщения. Активный характер восприятия речи, интерпретационная природа данного процесса. Зависимость восприятия речи от факторов «ситуация речи», «компетенция адресанта и адресата речи», «вероятностный прогноз, обусловленный спецификой языковой системы», «креативные способности коммуникантов», «этнокультурная специфика сообщения», «форма речи (устная или письменная)», «контакт между коммуникантами» и т.п.

МОДУЛЬ 2.

Экспериментальные методы психолингвистических исследований.

Эксперимент как исследовательская процедура. Преимущества эксперимента в сравнении с методом непосредственного наблюдения. Методика постановки эксперимента. Виды экспериментальных методик: методика опознания, методика идентификации, методика заполнения пустых клеток (вероятностное прогнозирование) и др. Основные экспериментальные методы психолингвистических исследований: метод свободного и направленного ассоциативного эксперимента, метод измерения семантического дифференциала, метод кластерного анализа, метод индексации текста (методика выявления ключевых слов текста с целью установления характера его содержательной интерпретации испытуемыми), методика свертывания и развертывания исходного текста в условиях полноты или дефицита информации о его содержании. Обоснование экспериментальной гипотезы и методика постановки психолингвистического эксперимента в применении к конкретному языковому материалу.

МОДУЛЬ 3.

Психолингвистические основы методики обучения русскому языку.

Условия методической успешности психолингвиста. Особенности содержания обучения в филологическом образовании. Стратегии традиционного и инновационного обучения. Психолингвистические основы технологий обучения и их выбора в системе филологического образования. **Технологии и методики построения урока, ориентированного на развитие ключевых компетенций.** Процедуры конструирования психолингвистических сценариев учебных ситуаций разных типов. Виды интеллектуальной деятельности школьников в процессе изучения русского языка: ассоциативная, простая формальная, сложная формальная, неформальная. Типы задач и программ на каждый вид интеллектуальной деятельности. Познавательные установки в соотношении с дидактическими принципами обучения русскому языку, аспекты познавательных установок: содержательный (что изучать), операциональный (как изучать), целеполагающий (зачем изучать).

Психолингвистические основы обучения орфографии. Аспекты усвоения орфографии: нейропсихологический, социально-педагогический, психологический. Диагностика уровня сформированности основных когнитивных процессов по характеру ошибок в письменной речи школьников. Пути овладения орфографией: соотнесение звучащих единиц речи и графических единиц письма, звуков и букв (звуковой анализ и синтез), запоминание графического состава слова, его «образа», решение орфографических задач (или применение правил), алгоритмизация решения орфографических задач и др. Специфика усвоения орфографии детьми с учетом межполушарной асимметрии головного мозга.

Психолингвистические основы обучения фонетике и графике. Психологические механизмы усвоения фонетики и графики. «Отказ от заучивания» физиолого-акустических характеристик звуков, опора на наблюдения за собственным артикуляционным аппаратом. Наблюдения над закономерностями функционирования языковых единиц в речи и их отражением на письме (в аспекте различения единиц языка и речи).

Психолингвистические основы обучения лексике и фразеологии. Психолингвистическая модель лексического значения слова как реализация деятельностного подхода к его интерпретации. Упражнения на выявление лексических функций и валентностей слов. Значение и смысл, трансформация фразеологизма как ведущий когнитивный прием усвоения его значения. Задания на соединение формы, значения и образа слова и фразеологизма.

Психолингвистические основы обучения морфемике и словообразованию. Психолингвистический подход к изучению механизмов словообразования. Мотивационное значение слова как результат процессов апперцепции. Особенности воплощения знания об обозначаемом через внутреннюю форму слова. Психологическая природа восприятия мотивированного слова; вариативность ин-

терпретации мотивационного значения; прогностический характер мотивационных моделей. Ассоциативный потенциал словообразовательно мотивированного слова. Использование механизмов словообразовательной мотивации в речевой деятельности для реализации целей общения в ситуации непонимания, незнания общеупотребительного слова или наличия языковой лакуны. Словотворчество как проявление креативных способностей личности. Словообразовательная деятельность в онтогенезе. Креативные техники создания и тиражирования словообразовательных инноваций.

Психолингвистические основы обучения морфологии. Грамматические категории с точки зрения психологической реальности их восприятия. Грамматическая семантика слова в аспекте восприятия: проблема разграничения слова и словоформы. Психологическая реальность восприятия грамматических категорий рода, числа, лица, времени и др. (например, семантическое обоснование родовой принадлежности неодушевленных существительных). Психологическая реальность грамматических значений слов как частей речи. Процессы классификации и обобщения как ведущие когнитивные механизмы усвоения морфологии русского языка. «Трудные» вопросы морфологии и их психолингвистическое объяснение. Коммуникативная направленность современных уроков по изучению морфологии.

Психолингвистические основы обучения синтаксису. Условия понимания и порождения словосочетаний, предложений, фраз. Трудные случаи восприятия значений фраз: нарушение порядка слов в предложении, многозначные фразы, предложения со сложной системой управлений, флексивные конструкции, предложения с двойным и более отрицанием и т.п. Методики трансформации грамматических структур, использования внешних маркеров, перефразирования и др. как основные при формировании и развитии навыка создания и понимания синтаксических единиц. Соотношение психологической и формальной (синтаксической) структуры высказывания.

Психолингвистические основы обучения пунктуации. Анализ и синтез как основные мыслительные операции при пунктуационном анализе предложения. Психологические механизмы усвоения русской пунктуации. Приемы «разборки» и «сборки» предложений по заданным схемам (в абстрагировании от лексической семантики). Технологии обучения пунктуации в зависимости от индивидуально-психологических особенностей учащихся. Виды заданий и упражнений, направленных на автоматизацию пунктуационных навыков.

Психолингвистические основы работы по развитию устной речи. Синтаксическая и семантическая структура фразы. Сложные формы речевого высказывания. Развернутое речевое сообщение и его порождение. Специфика работы по развитию устной речи детей с разными ведущими каналами восприятия информации. Создание высказывания по заданной теме, по зрительным сигналам, по ощущениям (аудиальным, тактильным), по воображаемому стимулу и т.п. Методика обучения пониманию глу-

бинного смысла на основе последовательного, регрессивного и вертикального декодирования компонентов речевого высказывания.

Психолингвистические основы работы по развитию письменной речи. Психолингвистические основы обучения стилистике русского языка. Формы письменной монологической речи, психолингвистические основы обучения созданию письменных текстов разных форм: доклад, письменное повествование, письменное выражение мысли или рассуждения и т.д. Психологические отличия письменной речи от устной монологической и устной диалогической. Обучение процессам понимания и порождения письменной речи. Методики «перепутанные инструкции», авто- и взаимокоррекция, редактирование и стилистическая правка текста как операциональные механизмы формирования и развития навыков создания письменных текстов.

МОДУЛЬ 4.

Речевая психодиагностика

как область прикладной психолингвистики.

Сущность речевой диагностики. Принципы организации работы по речевой психодиагностике. Направления работы по речевой психодиагностике: структурное (формирование разных структурных уровней системы языка), функциональное (формирование навыков владения языком в его коммуникативной функции), когнитивное (формирование способности к элементарному осознанию языковых и речевых явлений). Задачи диагностики речевого развития. Этапы диагностического процесса.

Принципы построения системы диагностики речевого развития. Взаимосвязь разных речевых задач как ведущий принцип построения системы диагностики речевого развития; преемственность в решении речевых задач. Проблема определения приоритетных линий изменения содержания и структуры каждой речевой задачи на разных возрастных этапах.

Диагностика лексикона: цель, этапы, технологии обследования. Выявление количественного и качественного состава словаря, понимания значения слова, степени его обобщенности, умения пользоваться выразительными средствами языка в связной речи. Типы заданий в зависимости от возрастных и индивидуально-психологических особенностей испытуемых.

Диагностика грамматического строя речи. Задания на выявление понимания грамматических конструкций, на составление предложений разных типов, на дополнение сложносочиненных, сложноподчиненных, бессоюзных предложений. Диагностика сформированности умения классифицировать слова на основе грамматических значений (при абстрагировании от лексической семантики); задания на образование различных грамматических форм, на

необходимость анализа их контекстуального окружения, на выявление валентностей слов разных частей речи и т.п.

Диагностика степени развития связной речи. Выявление степени развития связной речи на основе пересказов предложенных текстов и самостоятельного рассказывания. НЛП-стратегии литературного творчества как средство активизации мыслительной деятельности, стандарт и креативность в построении текста по данной технологии (скрепы, связки, композиция, «многоканальное» обдумывание, выбор начального предложения, построение «запроса» по ключевым словам и т.д.).

Исследование речевой способности в структуре других психических образований. Интеллектуально-речевые умения и умения специального характера, выявляющие уровень языковой компетенции. Определение структуры речевых способностей и их взаимосвязи с другими психическими образованиями: интеллектом, эмоциональными особенностями, мотивационной сферой, моторикой и т.д. Тесты речевого развития как средство выявления степени овладения системой языковых правил, правил коммуникации в данном социуме, способности к различным речевым актам. Приемы адаптации тестового материала для разных возрастных групп испытуемых.

Методики диагностики осознанности речепорождения и речевосприятия. Создание стимульного материала, апробация и модификация тестовых батарей, выявляющих степень осознанности испытуемыми порождаемых и воспринимаемых речевых произведений. Задачи, инструкции, этапы проведения речевой психодиагностики, критерии интерпретации полученных результатов, алгоритмы разработки рекомендаций для дальнейшей работы учителя и ученика.

Методики определения ведущего канала восприятия информации. Сенсорные каналы (модальности), определяющие стратегии восприятия и обработки информации, коммуникативные тактики. Методики невербальной диагностики аудиалов, визуалов, кинестетов; вербальная диагностика ведущей модальности по базовым предикатам речевых произведений (устных и письменных). Разработка заданий, актуализирующих использование базовых предикатов сенсорного восприятия.

Особенности диагностики речевой способности детей-билингвов и инофонов. Социолингвистические листы-опросники, диагностика сформированности основных речевых умений (спонтанное речевое поведение, использование речевых клише и разговорного синтаксиса, применение правил синтактики, понимание идиоматичности языковых единиц и т.д.).

«ДРАМА ВЕЛИКОЙ И ПРОСТОЙ ЖИЗНИ»: ПАМЯТИ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Н.М. Малыгина

ОБРАЗ ОТЦА В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Об отношении Платонова к отцу свидетельствуют его поступки. Во-первых, о глубоком уважении к отцу говорит тот факт, что будущий писатель образовал свой литературный псевдоним от его имени: Платон. О.Г. Ласунский высказал предположение, что литературный псевдоним писателя мог родиться случайно – из-за привычки подписываться «старинным и простонародным способом – Андрей Платонов (вместо „Платонович“) Климентов: «...это произошло, надо полагать, полуавтоматически: в ранних деловых бумагах будущий сочинитель, привыкший к подобному начертанию отчества, ... в дальнейшем просто отринул родовую фамилию – так возник знаменитый псевдоним» [3, с. 22]. В честь отца он назвал своего единственного сына Платона (1922–1943). Отец писателя – слесарь воронежских паровозоремонтных мастерских Платон Фирсович Климентов (1870–1952) был не просто рабочим, он был мастером, т.е. принадлежал к редкой и малочисленной категории мастеровых, которых высоко ценил его сын-писатель. Незадолго до смерти, в 1949 году Платон Фирсович в письме сыну Петру (младшему брату Андрея) сообщал о своей родословной: «Я родился в городе Задонске, мещанин, в 1870 году. <...> Мать твоя родилась в 1875 году <...> в городе Задонске. Крещение наше было – ее и мое – тоже в Задонске, в Успенском соборе» [15].

Отец Платона Фирсовича работал землекопом на шахте и погиб при аварии. Мать была домашней хозяйкой. В Задонске Платон Климентов закончил приходское училище, с двенадцати лет начал работать. С 1891 года Платон Климентов служил в царской армии. Он выделялся приятной внешностью, ростом, был принят в лейб-гвардии кавалерийский полк. Прослужил пять лет в Петербурге, получил звание старшего унтер-офицера, вернулся в Воронеж и устроился в воронежские железнодорожные мастерские. Сведения об отце Платонова сохранил очерк «О товарище Климентове» (1931), напечатанный в журнале «Подъем» [5]. Ценно то, что воронежский журналист и прозаик Борис Песков написал очерк со слов самого старого мастера. В 1931 году передовой рабочий П.Ф. Климентов был представлен к ордену Ленина. Его успели публично поздравить, но награды он не дождался.

Ценные сведения о судьбе отца Платонова собрали В.А. Свительский и О.Г. Ласунский. Однако, осталось незамеченным, какое место занял образ отца в творчестве Платонова. Впервые образ отца появляется в рассказе Платонова «Волчок», увидевшем свет в газете «Красная деревня» 8 октября 1920 года [13, с. 254–257]. Рассказ был дорог автору: в семейном архиве писателя в память о его единст-

венной прижизненной публикации сохранилась вырезка из газеты с авторской правкой. В рассказе сделан лишь набросок фигуры старого рабочего, но в нем уже угадываются главные черты оригинального типа платоновских персонажей. Подросток из рассказа пытается найти у отца ответы на мучающие его вопросы о сущности бытия: «... не знает ли он чего, чего еще никто не знает и про что и в книгах не написано» [13, с. 255]. Такая постановка вопроса генетически связана с традициями русской житийной литературы. В «Житии Сергия Радонежского» приметой избранничества отрока Варфоломея становится то, что ему никак не давалась грамота, т.к. нужно было, чтобы он от Бога, а не от людей получил знания. Платоновский герой-рассказчик надеется у отца выяснить нечто такое, что невозможно узнать от людей или из книг. Но отец не знает истины, насущно необходимой его сыну. Изношенный тяжелым трудом рабочий, открывает сыну горькую правду: «Я всю жизнь ... работал, кормил вас и одевал, не мог никогда думать, а теперь отвык. Теперь жизнь другая и я все растерял, <...> я утомился и сидя сплю» (Курсив мой – Н.М.) [13, с. 256]. Здесь определена ключевая ситуация платоновского мира: человек растратил все силы на тяжелый физический труд, потерял способность к созерцанию и размышлению. Его жизнь ограничивается заботой о биологическом выживании семьи. В то же время, в рассказе «Волчок» есть строки, подтверждающие, что у отца сохранялась потребность в духовной жизни: «...я все думаю про Бога, но его тоже не могу узнать» [13, с. 256]. Надежду на лучшую жизнь отец оставляет сыну. В наказе отца: «Но я люблю тебя, и ты, может, выйдешь на большую дорогу, тогда делай, что хочешь...», – сын ясно улавливает завещание найти истину, которая неизвестна отцу. Наставление отца в рассказе «Волчок» – предначертание той платоновской формулы, которую автор вкладывает в уста Захара Павловича и адресует Александру Дванову: «...ты сирота, тебе жизнь досталась задаром. Не жалей ее, живи главной жизнью» [14].

Образ отца в рассказе «Волчок» содержит в свернутом виде черты героя повести «Ямская слобода». Платонов совершил художественное открытие драмы рабочего человека, лишенного сил на осознание своей жизни и высказывание мысли. В образе старого рабочего Платонов выявил страстный порыв к преодолению безъязычия взрастившей его среды. Юродивый, причудливый язык Платонова родился из стихии растительного существования, где люди обречены на безмолвие, придавленные к земле безжалостной эксплуатацией.

Через месяц после рассказа «Волчок» Платонов опубликовал очерк «Герои труда. Кузнец, слесарь и

литейщик», который был напечатан 7 ноября 1920 года в праздничном номере газеты «Воронежская коммуна», выпущенном к третьей годовщине революции. Платон Фирсович стал одним из героев очерка, т.к. ему впервые было присвоено звание «Героя труда» [6]. Первое награждение героев труда в Воронеже состоялось 13 декабря 1920 года. Об этом событии сообщала «Воронежская коммуна» в рубрике: «К чествованию героев труда» [9].

В очерке «Герои труда Кузнец, слесарь и литейщик» Платонов писал: «Те люди, о которых я буду говорить, люди старые, даже религиозные, глубоко привязанные к семье, к старым пережиткам, почти темные, но с прекрасными дальновзоркими глазами, светлыми головами и сердцами революционеров ... одарены твердой, неутомляющейся любовью... ко всему и к каждому... эта любовь держит их у станков голодными и раздетыми и все-таки, сквозь шепот и ненависть, заставляет надеяться на успех нашей революции и работать на нее день за днем» [6]. С болью рассказывал Платонов о судьбах старых мастеров: «Вот среди нас жили десятки лет великие герои, мученики и гении терпения и труда, а о них никто не знал, их держали, как зверей, на окраинах города в черноте тела, в темном безумии полусонной, сжатой жизни, их томили в тисках нищеты и безнадежности» [6].

Платонов писал об отце: «Платон Фирсович Климентов, или просто Фирсыч, Фирсаных, слесарь гидравлического пресса колесного цеха» воронежских железнодорожных мастерских. Проработал 25 лет, получил грыжу, потерял зрение и почти ослых» [6]. Отец Платонова – талантливый механик, изобретатель, был личностью незаурядной. Платонов высоко ценил технический талант и мастерство отца: «Климентов с товарищем по работе Терентьевым (теперь уже умершим человеком) изобрели особый прибор для определения угла опережения при насадке паровозных кривошипов. Он страшно облегчил и ускорил им работу. А главное, увеличил точность ее и сберег от преждевременной порчи не одну паровозную машину. Раньше же этот угол определяли линейкой и угольником, и до желаемой точности надо было каждый раз домучиваться, т.к. точность очень велика, кажется, 1-2 миллиметра. Линейке и угольнику до нее далеко» [6].

Имелось ввиду изобретение «Прибора для проверки взаимного положения контр-кривошипов ведущей оси паровозов любой серии», за которое П.Ф. Климентов получил официально оформленное авторское свидетельство [2]. Об изобретениях отца Платонов писал в статьях 1921 года «Два изобретения» и «Слесарь Климентов – изобретатель», опубликованных в воронежских газетах [7; 11]. Строки очерка: «... их держали, как зверей, на окраинах города в черноте тела, в темном безумии полусонной, сжатой жизни, их томили в тисках нищеты и безнадежности» [6], – продолжают мотив, намеченный в рассказе «Волчок», где проведена параллель между образом отца и самого близкого друга автобиографического героя – собаки Волчок.

В имени собаки не случайно обозначено ее волчье происхождение. Этот мотив получит разви-

тие в повести «Рассказ о многих интересных вещах», где отец автобиографического главного героя – мифический персонаж: «В волчьей тоске зачал Ивана волк – Яким, человек почти не существующий» [10]. Кровное родство героя повести с волками позволяет ему приручать волков и указывает на его связь с фольклорным образом Егория [4].

В 1940-м году Платонов, работая над рассказом «Старый механик», вернулся к ключевым образам и мотивам своего очерка «Герои труда»¹ [12; 8, с. 170-176]. В герое рассказа «Старый механик» Петре Савельиче можно заметить черты его реального прототипа. Из очерка об отце в рассказ «Старый механик» перемещается знаковая деталь – «паровозный палец», а также – ключевой фрагмент текста, посвященный его описанию. Платонов писал в очерке: «Его работа еще более высшее мастерство ... Она требует внимания, сосредоточенности и аккуратности. Заключается она в насадке и выдавливании под прессом паровозных пальцев, кривошипов и осей. Малейшая неточность – и вещь испорчена. Требуется математический расчет и миллиметровая тщательность» [6].

Платонов со знанием дела употребляет технические термины: «Палец» – «валик или стержень округлой формы, укрепляемый на конце одной из движущихся частей механизма и служащий осью вращения для другой соединенной с ним части»; «Кривошип» – «звено кривошипного механизма, которое может совершать полный оборот вокруг неподвижной оси». «Паровозные пальцы срабатываются. Климентов их выдавливает и вставляет новые, и ни разу не было, чтобы они преждевременно ослабли, были не так вставлены, а на новых паровозах (т.е. еще не отремонтированных, заводских) такие штуки бывают часто» (курсив мой – Н.М.) [6]. Платон Фирсович переживал, что «паровозные пальцы срабатываются», а Петр Савельич беспокоится, что у его паровоза «палец греется»: «Всю поездку мучился, боялся, что в кривошипе получилась слабизна и палец проворачивается на ходу. Мало ли что может быть!» [8, с. 170] Его заботу разделяет жена Анна Гавриловна: «А этак-то куда ж оно годится, ты мне всю машину искалечишь, а чего тогда с тебя взять? <...>

– А палец-то ведь греется! – упрекнула Анна Гавриловна. – Глядишь, он погрееется, погрееется, а потом и отвалится, вот и станет машина калекой!» [8, с. 170].

Из очерка об отце в рассказ переносится забота героя о тех самых паровозных пальцах, которые 25 лет выдавливал под гидравлическим прессом слесарь воронежских железнодорожных мастерских Климентов. В рассказе обозначен мотив метели и пурги, напоминающий о метели революции из повести «Сокровенный человек» и о работе на снегоочистителе отца писателя и героя повести Фомы Пухова. «Слесарь Климентов ездил несколько самых суровых снежных зим, год-два назад, со снегоочистителем. Эта работа требует героизма и терпе-

¹ Рассказ впервые увидел свет в журнале «Тридцать дней» в 1940 году.

ния в огромных размерах и сопряжена с прямой смертельной опасностью. Особый вагон, снабженный аппаратом для очистки рельсов от снега, цепляется к паровозу, и тот развивает огромную скорость, так как очистка при этом совершенней. Вагон врывается в сугробы и сбрасывает их крыльями далеко в стороны. При сравнительной легкости вагона опасность схода с рельсов на полном ходу очень велика.

Сама работа в мороз и вьюгу и бесконечность ее во времени, ибо при сильных заносах снегоочиститель работает непрерывно, пока не очистит своего участка. Необходимо уметь не спать и напряженно без понижения работать, так как переезды вагон проскакивает без работы и надо вовремя, по команде, поднимать ножи, иначе можно наткнуться на переезд и быть сброшенным под откос» [6].

О.Г. Ласунский обнаружил личное дело П.Ф. Климентова, хранящееся в фонде Управления ЮВЖД, где есть удостоверение от 15 ноября 1919 года. Документ подтверждает, что слесарь Воронежской дистанции П.Ф. Климентов был командирован в Козлов (ныне – Мичуринск) для сопровождения оттуда трех снегоочистителей в Отрожку на ремонт, и зимой 1919–1920 гг. должен был обслуживать их на Воронежской, Лискинской и Анненской ветках [1; 3, с. 19]. «В этой борьбе за чистый путь были удивительные случаи рабочей выдержки и упорства ... И это слесарь Климентов в зимние вьюги пробивал сугробы своей машиной, чтобы пускать за собою вслед воинские эшелоны на Деникина. По десяти суток он не выходил из машины и почти не спал, не раз насккакивал на неодолимые снежные горы и их заносило до крыши» [6].

Установлено, что отец Платонова участвовал в боевых действиях Красной Армии на Южном и Юго-Восточном фронтах зимой 1919–1920 годов против Добровольческой армии Деникина. В рассказе Петр Савельич возвратился домой из поездки, которую провел «в пурге и на морозе, почти сутки, но усталости не чувствовал, потому что всю жизнь привык работать» [8, с. 170]. В очерке Платонова об отце была фраза, ставшая печальным пророчеством: «...тянется его жизнь, как не распутанная нить, и живет он, как чужой. Никому до него нет дела, только ему есть до всех» [6]. В последние годы своей долгой жизни, пережив старшего сына, Платон Фирсович ослеп и остался в одиночестве, беспомощный и никому не нужный. Из этих размышлений Платонова несколько десятилетий спустя в рассказе «Старый механик» рождается одна из самых известных платоновских формул бытия: «А без меня народ неполный» [8, с. 173]. Из уст старого мастера звучат слова, которые чаще всего вспоминают, когда заходит речь о Платонове. Опасения старого механика и его жены сбываются: по вине молодого помощника машиниста Кондрата сломался паровоз, к которому герои Платонова относились как к члену семьи:

«– Как же ты пальца-то не услышал! – угрожающе сказал Кондрату Петр Савельич – Ведь он стонал и кричал перед тем, как ему повернуться в гнезде!» [8, с. 176].

Петр Савельич решает усыновить своего молодого помощника сироту Кондрата в сыновья, потому что они с женой много лет назад потеряли единственного сына того же возраста.

Старый механик понимает, что только сила любви способна вырастить из Кондрата настоящего мастера: «...я его усыновлю и воспитаю, чтоб из него большого механик вышел...». Жена старого мастера поняла своего мужа [8, с. 176].

В рассказе «Фро» черты реального прототипа просвечивают в образе отца Ефросиньи Нефедовой. Платонов пишет о старом машинисте с необычайной теплотой, любовью и сочувствием. Этот скромный персонаж дорог автору ничуть не меньше героини рассказа. В 1938 году в рецензии на роман А. Савчука «Так начиналась жизнь». Платонов выделил образ отца героя: «...пожилого высококвалифицированного рабочего» [16]. Старый мастер напомнил ему отца.

Литература:

1. ГАВО, ф. И-33, оп. 52, д. 2093, л. 15.
2. Комментарии // Платонов А. Сочинения: Научное издание. Т. 1. Кн. 2. Статьи. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 351.
3. Ласунский О.Г. Житель родного города. Воронежские годы Андрея Платонова. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1999.
4. Малыгина Н.М. Комментарии. Рассказ о многих интересных вещах // Платонов А. Усомнившийся Макар. Рассказы 1920-х годов. Стихотворения. Собрание сочинений / Под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. С. 617.
5. Песков Б. О товарище Климентове // Подъем. 1931. № 6-7. С. 58-61.
6. Платонов А. Герои труда. Кузнец, слесарь и литейщик // Воронежская коммуна. 1920. 7 ноября. С. 1.
7. Платонов А. Два изобретения // Трудовой клич. 1921. 7 апр. № 25. С. 2.
8. Платонов А. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. – М.: Худ. лит., 1978.
9. Платонов А. О них // Воронежская коммуна. 1920. 12 декабря. С. 1.
10. Платонов А. Рассказ о многих интересных вещах // Платонов А. Усомнившийся Макар. Рассказы 1920-х годов. Стихотворения. Собрание сочинений / Под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. С. 348.
11. Платонов А. Слесарь Климентов – изобретатель // Наша газета. 1921. 28 окт. № 23. С. 3.
12. Платонов А. Старый механик // Тридцать дней. 1940. № 11-12.
13. Платонов А. Усомнившийся Макар. Рассказы 1920-х годов. Стихотворения. Собрание сочинений / Под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009.
14. Платонов А. Чевенгур. Котлован. Собрание сочинений. – М.: Время, 2009. С. 66.
15. Свительский В.А. Андрей Платонов вчера и сегодня: Статьи о писателе. – Воронеж, 1998. С. 138.
16. Человеков Ф. Так начиналась жизнь // Литературное обозрение. 1938. № 16.

Е.Н. Проскурина

**ПЕРСОНАЖИ А. ПЛАТОНОВА
В СВЕТЕ КОНЦЕПЦИИ «НОВОГО ЧЕЛОВЕКА»**

При выявлении разлитого в платоновском тексте «идейного материала», кроме уже описанных контекстов – богдановского, гастевского, федоровского и др. [4], трудно обойти вниманием небольшую брошюру А.В. Луначарского «Основы позитивной эстетики» (1903 г.), где впервые в рамках революционной печати возникла речь о свойствах «нового человека». Вряд ли писатель создавал свою художественную вселенную, в том числе мир персонажей, с прямой оглядкой на этот ранний труд будущего наркома просвещения, однако нельзя упускать из виду, что это была знаковая для предреволюционного времени работа, претендовавшая на статус целостной системы и предлагавшая новую гуманистическую концепцию, ориентированную на создание нового социального строя и новых межчеловеческих отношений: «...мы предлагаем абрис целого эстетического мирозерцания ... и просим видеть в нем проспект “системы позитивной эстетики”» [3, с. 33], – отмечал Луначарский. И хотя работа не вызвала широкого общественного резонанса, а Лениным даже была воспринята, по словам современного критика А. Гангнуса, как «легкомысленные фантазии артистического марксистствующего эстета» [1], именно в ней оказались заложены те ведущие принципы, которые вскоре легли в основу так называемого «социалистического гуманизма», утвердившего нормы нравственности и морали на весь период советской истории.

Несмотря на отсутствие прямых свидетельств знакомства Платонова с «Основами позитивной эстетики» (далее ОПЭ), из статей писателя, в частности, «Пушкин – наш товарищ», следует, что он неплохо знал работы Луначарского. Некоторые же фрагменты его произведений звучат перифразой ключевых положений ОПЭ, что будет показано нами ниже. Кроме того, Е. Толстая-Сегал в статье «Идеологические контексты Платонова» указывает на обыгрывание писателем термина «жизнеразность», часто встречаемого в работах А. Богданова, которые, по ее убедительному доказательству, входят в рецептивный план платоновских текстов. Однако данный термин – один из самых часто употребляемых в ОПЭ, причем, воспринят он Луначарским из труда Авенариуса «Критика чистого опыта», на который он часто ссылается при своей аргументации «биологической» природы нового гуманизма. Е. Толстая-Сегал в случае с работами Богданова отмечает – без аргументации – «восхождение» в них термина «жизнеразность» к трудам Маха. Однако имена Маха и Авенариуса стоят рядом в философском учении эмпириокритицизма. И здесь возникает вполне возможная версия, что указанный термин мог возникнуть в сознании Платонова через восприятие как работ Богданова, так и ОПЭ.

В приведенной цепи взаимосвязей с большой долей вероятности можно предположить, что образ

«общепролетарского дома» в «Котловане», помимо множества философско-художественных утопических контекстов, резонирует и с «величественным храмом жизни», являющимся в ОПЭ тем идеалом, ради которого должна идти неустанная борьба поколений всего человечества – во имя «интересов вида» [3, с. 54], как уточняет Луначарский. «Вид» – ключевая категория в его теоретических изысканиях, воспринятая из биологии через указанное сочинение Авенариуса и исключая понятие личности. В дальнейших разработках революционными идеологами представлений о новой морали биологическая модель преобразится в классовую, однако и в том, и в другом случае место личности останется вакантным.

Такое зияние отзовется горькой иронией в платоновской поэтике персонажа. Ключевой в этом отношении является сцена объединения в колхоз в повести «Котлован», где перед вступлением в «будущую жизнь» люди прощаются друг с другом, как перед смертью:

– Прощай, Егор Семеныч!
– Не в чем, Никанор Петрович: ты меня тоже прости.
<...>
– Прощай, тетка Дарья, не обижайся. Что я твою ригу сжег.
– Бог простит, Алеша, теперь рига все одно не моя.
<...>
– Прощай, Егор, жили мы люто, а кончаемся по совести [5, с. 198].

В данном эпизоде обращает на себя внимание то, что все персонажи называют друг друга по имени, т.е. это личностное общение, однако после вступления в колхоз они себя таковыми осознавать перестают:

После целования люди поклонились в землю – каждый всем, и встали на ноги, свободные и пустые сердцем.
– Теперь мы, товарищ актив, готовы, пиши нас всех в одну графу, а кулаков мы сами тебе покажем [5, с. 198].

В этом фрагменте Платонову удалось показать не только «классовый» сдвиг, словно по мановению ока произошедший в сознании персонажей и сделавший их готовыми предать своих односельчан, воспринимаемых теперь как врагов, но и их «видовую», говоря языком Луначарского, мутацию, что выражено в общей готовности записаться «в одну графу», т.е. перестать быть личностями. В художественно-философской концепции писателя подобная инверсия соотносится с духовной смертью:

– Хорошо вам теперь, товарищи? – спросил Чиклин.
– Хорошо, – сказали со всего Оргдвора. – Мы ничего теперь не чуем, в нас один прах остался [5, с. 198].

Любопытна в этом отношении этимология фамилии одного из героев повести, Прушевского, вы-

явленная А. Харитоновым. Составленная по модели польских фамилий, своим корнем она имеет слово «прах» (от польского глагола *proszyc* – порошок, пылить и существительного *proszyna* – пылинки, позволяющих выстроить цепочку русских слов *poroша, порох, прах*) [10, с. 163]. И действительно, этот, пожалуй, самый интеллигентный и рефлектирующий герой по ходу сюжета все больше заражается вирусом духовной смерти и все серьезнее задумывается о самоубийстве.

Кроме сказанного, личностная неопределенность выражается у Платонова отсутствием имен у его героев: большинство из них имеют только фамилию, причем, неясной семантики. Таковы Жеев, Луй в «Чевенгуре», Жачев, Чиклин, Воцев в «Котловане» и др. Исследователи творчества Платонова не раз пытались выявить этимологию подобных номинаций: Жеев – от *жечь*, Жачев – от *жать*, Воцев – от *воск* и т.д. [10]. Однако это не исключает некой искусственности именования, за которой кроется авторская мысль о разрыве традиции, родственных связей (ср. традиционные русские фамилии Иванов, Петров, Семенов и пр., отражающие родственную преемственность). Это одна из наиболее болезненных утрат для Платонова, о чем свидетельствуют не только его зрелые произведения большой формы, но и ранние рассказы и повести, в которых главными чертами персонажей являются одиночество и неприютность. Таковы Вогулов, герой рассказов 1920-х гг. «Сатана мысли» и «Потомки солнца», Крейцкопф и Скорб в «Лунной бомбе», Фаддей Попов, Михаил Кирпичников и Матиссен в «Эфирном тракте» и др. (отметим попутно, что в прозе 1920-х гг. многие персонажи Платонова еще не утратили своих личных имен. Эта тенденция начнет нарастать с «Чевенгура», но в большей мере проявит себя в «Котловане» и «Счастливой Москве»). Таковы практически все герои «Чевенгура», «Котлована», «Счастливой Москвы». Более того, в процессе работы над произведениями писатель старательно убирает те эпизоды, в которых в ранних редакциях пропisyвал истории своих героев.

Так, например, три наброска к незавершенной повести о детстве «Дар жизни» («Первый день на свете (как я родился жить на свете)», «Малолетний» и «Воцев»), над которой Платонов работал на рубеже 1920 – 30-х гг., связаны с творческой историей «Котлована», писавшегося в это же время, и воспринимаются как черновые зарисовки к линии жизни главного героя Воцева: первый отражает младенческий период, второй – отроческий, третий – вступления в самостоятельную жизнь [2]. В последнем, имеющем знаковое название для проведения параллелей с «Котлованом», у Воцева есть работа, дом, любимая жена, отвечающая герою взаимностью. Автор описывает такие детали, как внешность героини, встречающей Воцева «как девушка юношу, наряженная в тесное платье, с вымытыми руками, в убранный квартире» [2, с. 122]. Далее изображается их мирный обед, во время которого, однако, героя не покидает тревога, что «жена упразднит его из своего сердца и тогда он останется среди чужих людей, с которыми связан профсоюзом – это будут

наиболее близкие ему» [2, с. 122]. В итоговом же варианте «Котлована» Воцев предстает бездомным и одиноким тридцатилетним человеком. Можно предположить, что опасения героя сбылись, однако в повести его прошлое остается тайной для читателя. Ни темы детства, ни темы семьи в ней не возникает. Заменой им служит образ «общепролетарского дома», так и остающийся к финалу в сфере мнимой реальности.

Есть, однако, в «Котловане» персонаж, полное имя которого указывает на разрыв как с исторической, так и с культурной традициями. Это Лев Ильич Пашкин – главная, пожалуй, ироническая мишень автора. О семантике сочетания данного имени-отчества подробно и убедительно пишет А. Харитонов, отмечая совпадение имени Лев с именем Троцкого, а отчества Ильич – с именем Ленина, что становится маркером «признания роли этих деятелей как основателей этого строя и этого государства» [10, с. 161] (Курсив мой – Е.П.). Вспомним, что после революции 1917 г. была сделана попытка нового летоисчисления, символизирующего начало нового исторического эона. Фамилия же Пашкин, производная, по мысли Харитонова, от еврейских женских имен (ср.: Райкин, Ривкин, Миркин и др.) и намекающая на типическое явление в «партийно-советской бюрократии» [10, с. 162], содержит, на наш взгляд, еще один важный смысловой обертоны. При смене гласной *a* на *y* в слове Пашкин возникает слово Пушкин. Звуки *a* и *y*, противоположные друг другу по произнесению и звучанию, превращаются в сигналы антиподства: бюрократ новой формации Пашкин, таким образом, – это противоположность Пушкину, своего рода анти-Пушкин. Вспомним словосочетание «присутствовал в театре», которым писатель иронически характеризует культурный облик персонажа. Думается, не последнюю роль в маркировке Пашкина как анти-Пушкина играет имя его жены – Ольга, которым автор «Евгения Онегина» называет свою нелюбимую героиню. Таким образом, полное имя героя в своем подтексте содержит авторский духовный приговор новому строю, а вместе с ним – и его идеологам.

Вернемся, однако, к мотиву мнимой реальности, возникающему в связи с образом общепролетарского дома. В нем заключено важнейшее положение в представлениях о светлом будущем, земном рае, также нашедшем отражение в ОПЭ, провозгласивших идею неустанной борьбы за *недостижимый* идеал: «... не может быть и речи о достижении идеала ... в пределах единичной жизни и путем единичных усилий, – писал Луначарский, – ... достигнутая [индивидом] степень познания, силы, расцвета является жалкой по сравнению с тем, что может быть достигнутой общими усилиями в *многовековом* процессе борьбы человечества с природой» [3, с. 54] (Курсив мой – Е.П.). Именно недостижимость цели должна, по мысли Луначарского, а вслед за ним и ведущих идеологов социализма, подогреть энтузиазм масс в строительстве чаемого нового мира.

Мотив строительной жертвы, жизни «ради энтузиазма» – один из ведущих в «Котловане» и имеет

объединяющее значение для всех персонажей повести, включая и маленькую Настю. Вот лишь несколько показательных фрагментов:

Вошев снова стал рыть одинаковую глину и видел, что ... еще долго надо иметь жизнь, чтобы превозмочь забвением и трудом этот залегший мир [5, с. 134];

– До вечера далеко, – сообщил Сафронов, – чего жизни зря пропадать ... Мы ведь не животные, мы можем жить ради энтузиазма [5, с. 136];

Чиклин спешно ломал вековой грунт, обращая всю жизнь своего тела в удары по мертвым местам [5, с. 133];

Истомленный Козлов ... работал, не помня времени и места, спуская остатки своей теплой силы в камень ... Он мог бы так весь незаметно скончаться [5, с. 137] и пр.

Здесь возникает ассоциация с еще одной из ключевых идей ОПЭ: неустанная борьба за идеал – это одновременно борьба человека с природой, в результате которой должен появиться некий «законченный организм, в котором жизнь и разум отпразднуют победу над стихиями» [3, с. 99]. Не только «Котлован», но все творчество Платонова, особенно его научно-фантастические произведения раннего периода, можно назвать художественной проверкой данной умозрительной концепции. Так, например, уже в «Сатане мысли» (1922 г.), открывающем цикл произведений, в которых сюжетным центром является «восстание на Вселенную» [10; 8; 9], писатель повествует о попытке героя-изобретателя «сделать невозможное возможным», а именно победить смерть. Однако в процессе взросления его герой, наделенный нежным сердцем, но растущий «в великую эпоху электричества и перестройки земного шара» [7, с. 32], превращается в «седого согнутого человека с блестящими ненавидящими глазами» [7, с. 32]. Именно ненависть начинает доминировать в характере Вогулова к тому моменту, когда он приступает к перестройке земли. Интуитивно или осознанно, но в своем фантастическом цикле Платонов словно критически вторит мысли Луначарского о том, что в борьбе с природой «о мирной солидарной работе всечеловечества ... не могло быть и речи» [3, с. 33]. Даже самый страстный поклонник будущего счастья должен обладать такими качествами, как твердость, жестокость, ненависть, избираемыми в качестве орудий прогресса. И если этим прогрессом, по логике автора ОПЭ, «покупается высшее счастье вида», то тем самым искупается его антигуманная природа. Именно этот факт искупления дает ей право на статус «нового» гуманизма.

Показательно, что в гуманистической концепции Луначарского антиэстетичным становится все, что «противоположно формальной красоте ... связано со страданиями, болезнью и слабостью» [3, с. 99]. Не здесь ли истоки жизненной позиции платоновского калеки Жачева, убежденного в том, что в коммунизм – «детское дело» и там нет места таким «обрубкам», как он. Но схожие настроения и у других персонажей повести, истомленных и ослабленных тяжким трудом и представляющих себя не полноправными насельниками строящегося ими нового мироздания, а отработанным инвентарем.

Такое отношение к себе могло сформироваться только в атмосфере, «упразднившей», говоря языком Платонова, духовно-сердечный ограничитель и расценивающей «горе будничных людей» как признак «серой, дряблой, ... неподвижной жизни» [3, с. 72]. Но лишь подобным образом может быть осуществлен эксперимент рождения «чистой» человеческой мысли гениального масштаба – по Платонову, мысли, не ограниченной совестью. В своих фантастических произведениях писатель как будто бы художественно обыгрывает одну из центральных идей ОПЭ – формирование «гена вида», проявляющего свою природу «не в любви ко всякому ближнему, а в стойкой и неуклонной борьбе за интересы вида» [3, с. 33], что Луначарский считал «истинным альтруизмом». В данном случае мы оставляем за скобками нищезанскую подоплеку этого пассажи. Нам важно показать, как он «отзвучивает» в текстах Платонова в их сюжетной перспективе. Именно таким бессердечным гением становится Вогулов в «Потомках солнца», продолжающих сюжетную линию «Сатаны мысли». Его размышления о прошлом звучат перифразой мысли автора ОПЭ:

Все-таки мне смешно глядеть на прошлые века: как они были сердечны, сентиментальны, литературны и неужестивенны [6, с. 402].

На тот же статус сверхчеловека претендует и Матиссен, один из центральных персонажей «Эфирного тракта», так объясняющий суть своего научного метода простецу Петропавлушкину:

Чтоб мою науку проверить, нужен целый мир замуцить. Вот где злая сила знания ... Я весь мир могу запугать, а потом завладею им и воссяду всемирным императором! А не то – всех перекрошу и пушу газом! [7, с. 192]

Платонов уже изначально провидит сатанинскую основу идеи «чистого знания», о чем свидетельствует метафорическое название его раннего рассказа. Однако если в «Сатане мысли», как и в других ранних платоновских произведениях, в образах героев-преобразователей еще можно различить некий романтический флер, то в изображении Матиссена он уже полностью отсутствует. Здесь примеряемый героем на себя образ «всемирного императора» прозрачно соотносится с библейским образом Князя мира сего.

Симптоматично, что в произведениях Платонова практически нет любви: она либо обрывается катастрофой (смерть, разрыв), либо попросту оказывается неуместной в сюжете его произведений, так или иначе связанных с революционными событиями, претендующими на начало мирового передела. Вот характерный фрагмент из «Потомков солнца», где автор развивает поток мыслей Вогулова, выступающего в роли летописца:

Люди любили, потели, размножались, и каждый десятый из них был поэт. У нас теперь – ни одного поэта, ни одного любовника и ни одного непонимающего – в этом величии нашей эпохи. <...> любовь ведет к падению, и сознание при любви мутится ... Время наше раздавило

любовь и не велит родиться ей впредь никогда. Это хорошо... [6, с. 402].

Однако конец раздумий героя опровергает их изначально позитивный пафос:

...мы живем в важном и строгом месте и делаем трудное дело. Нам некогда улыбаться и касаться друг друга, у нас еле хватает силы видеть, сознавать и переделывать не нами и не для нас сделанный мир [6, с. 402].

При анализе творчества Платонова в целом не вызывает сомнения тот факт, что в первый период молодой еще писатель сам был всерьез увлечен новыми преобразовательными идеями, что на персонажном уровне его произведений отразилось в обилии героев-рационалистов. Хотя уже корпусе ранних произведений внутренняя природа главных персонажей осложняется сочетанием двух тенденций: крайнего рационализма и интуитивизма [4, с. 293]. И чем дальше продвигаются его герои-преобразователи в реализации своих идей, тем больше ощущают тупиковость выбранной стратегии. Так, например, в финале «Потомков солнца» самоуверенная интонация Вогулова-летописца неожиданно меняется на рефлектирующую:

Чем мы будем? Не знаю. Безымянная сила растет в нас. Томит и мучается и взрывается то любовью, то сознанием, то воем черного хаоса и истребления, и страшно, и душно мне, я чувствую в силах тесноту [6, с. 404].

Это уже не голос героя, а, скорее, голос автора, сознание которого мечется между уверенностью и сомнением в истинности новой идеологии, реализуемой без учета частных человеческих интересов. И чем дальше, тем все более Платонов будет осознавать и показывать ее ущербность и неполноту, что

проявится в трагедийности судеб практически всех его главных героев.

Литература:

1. *Гангнус А.* На руинах позитивной эстетики // Новый мир. 1988. № 9. С. 149.
2. *Корниенко Н.В.* История текста и биография А.П. Платонова (1926-1946). – М., 1993.
3. *Луначарский А.В.* Основы позитивной эстетики // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. – М., 1967.
4. *Толстая-Сегал Е.* Идеологические контексты Платонова // Мирпослеконца. Работы о русской литературе XX века. – М., 2002. С. 289-323.
5. *Платонов А.* Котлован // Платонов А. Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма. – Минск, 1990.
6. *Платонов А.* Потомки солнца // Платонов А. Чевенгур. – М., 1991.
7. *Платонов А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. – М., 1984.
8. *Проскурина Е.Н., Хрящева Н.П.* Рецептивный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную». Ч. 1 // Интерпретация художественного произведения. Сюжет и мотив: Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. – Новосибирск, 2004. С. 209-229.
9. *Проскурина Е.Н., Хрящева Н.П.* Рецептивный план сюжета А. Платонова «восстание на вселенную». Ч. 2 // Тема, сюжет, мотив в лирике и эпосе: Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. – Новосибирск, 2006. С. 236-265.
10. *Харитонов А.* Система имен персонажей в поэтике повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. По материалам второй Международной научной конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова. 17-19 октября. 1994 года. Москва. – М., 1995. С. 163.
11. *Хрящева Н.П.* «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова (Динамика образотворчества и миропостижения в сочинениях 20-х годов). – Екатеринбург – Стерлитамак, 1998. С. 66-125.

А.А. Дырдин, А.О. Куранов

**ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА В МИРОВОЗЗРЕНИИ А. П. ПЛАТОНОВА:
СФЕРА ДУШИ, ЭФИРНОЕ ПРОСТРАНСТВО И ЮРОДСТВО В ТЕКСТАХ ПИСАТЕЛЯ**

*Все бывает на свете и возвращается вновь, –
одно лишь время безвозвратно.*
А. Платонов. Записные книжки.

На страницах своих произведений А.П. Платонов создал пространство образной мысли, с большим трудом поддающееся интерпретации. Уникальные лексические и синтаксические конструкции выступают здесь в качестве основ художественного мира-лабиринта. Герои Платонова пытаются обрести себя в нём, найти выход из круга «ветхого» существования. Миропроекция, в которую помещены сюжеты платоновских произведений, настолько многогранна, что практически невозможно раскрыть её структуру, используя только известные методы филологического анализа.

Ключевая проблема платоноведения — это выявление несущей конструкции авторского образа

мира, генетического кода всей художественной системы писателя. Платоновская эстетика не вписывается в классические каноны. На протяжении десятилетий российские и зарубежные исследователи называли разные причины выпадения писателя из реалистической парадигмы (равно как и из всех других): «вывернутый язык», аномальная стилистика, неясная идеология, юродивая литературная позиция. Как правило, использовались традиционные подходы и объяснительные модели, которые не всегда были соотносимы с платоновским творчеством. Чтобы раскрыть особенности метапоэтики Платонова, своеобразие его образно-символической мысли, необходимо вырабатывать новые методы истолко-

вания текста, созданного на пересечении культурных, народно-религиозных и естественнонаучных координат. Такая исследовательская стратегия, на наш взгляд, должна выстраиваться на возвращении к эстетическому опыту, синтезирующему традиции национального самосознания.

В философии Платонова человек из народа является начальной, и одновременно конечной идеологической единицей, используемой писателем для строительства сложной художественно-смысловой системы. Произведения Платонова телеологичны: каждое содержит в себе множество идей, но все покрываются главной идеей – отражением исторической жизни страны в её подъемах и срывах, раскрытием её трагизма.

В предлагаемой трактовке сознания Платонова как писателя-философа главное можно свести к следующим позициям – вещество, душа, чувство, сердце, эфир и юродство. Выявить доминанту среди перечисленных концептов очень сложно. Каждый из них является составной частью метасюжета, развёрнутого в платоновских текстах и, вместе с тем, неразрывно связан с другими категориями релятивной эстетики писателя. Любой из этих компонентов не может существовать отдельно, поскольку во взаимосвязи с другими образует динамическую систему. Каркасом этой системы является ментальность русского человека, которая выступает точкой преломления между миром вещественным и миром духовным. Всенародное «чутье жизни» (А. Платонов) претворяется в живое слово платоновских героев-философов. На границах внутренней речи и внешнего существования происходит столкновение слова с дословным («немолчающим») сознанием.

Нормативная эстетика всегда стремилась к централизации (в центре произведения стоит доминанта, вокруг которой выстраивается сюжет всего произведения), в релятивной эстетике происходит децентрализация и рассеивание доминант, которые нелегко собрать воедино. Предлагаемая здесь интерпретация платоновских текстов сводится к предположению, что их конструкция (как и мир Платонова в целом) образована по принципу обратной перспективы.

Идейно-образный мир Платонова сориентирован на различные традиции русской мысли. Писателю близка заинтересованность отечественных мыслителей социально-исторической, нравственной проблематикой и вопросами смысла жизни, места человека во вселенной.

После 1917 года одним из ведущих направлений в познании мироздания в русской философии и литературе стал космизм. Происходит обращение к текстам Н.Ф. Фёдорова, в частности, к его мировоззренческому итогу – философии «общего дела». Главная тема Фёдорова – это воскрешение умерших (выход за пределы земного бытия, обращение природы вспять). Отголоски идей Фёдорова будут встречаться в работах В.И. Вернадского и книгах В.В. Розанова, в художественных произведениях Платонова. Для него связь между понятиями науки, религиозной философии и установками народного сознания была самоочевидной. Платонова интересо-

вали источники мироздания и «механизм» его работы. Наиболее точно, мировоззренческие искания писателя можно выразить цитатой из работы В.И. Вернадского: «в науке мы можем знать только, как произошло что-нибудь, а не почему»¹. Русскую художественно-философскую мысль 20-х – 30-х годов XX века интересовал ответ на вопрос почему, и на это имелась масса причин.

П.А. Флоренский воспринимал приход советской власти как апокалипсис. Многие деятели русской культуры придерживались подобного мнения. Было полное понимание того, что новая власть безжалостно уничтожала в русском народе то, что формировало его как нацию – духовную традицию. В советской стране происходило не столько идеологическое перевоспитание масс, сколько постепенное вытеснение из памяти культурно-исторических основ жизни, и, прежде всего – православного мироздания.

Для Флоренского всё сотворённое, все явления мира – святы, религиозно значимы. Такое мировоззрение «видит в мире другой мир» (П.А. Флоренский), символически связывая бытие тварное и бытие высшее. Однако, по Флоренскому, повседневная жизнь, – необходимое преодоление зла. Такое метафизически напряжённое сознание мы находим и у Платонова, воспринимающего потаённые пласты народного мироощущения в его онтологической значимости. В одной из своих ранних статей Платонов скажет: «<...> коммунизм в сердце человека посеять сможет только великая беда, ибо, когда я счастлив, мне не нужен никто, когда несчастлив и близок к смерти, мне нужны все»². Отсюда – представление о трагизме человеческой судьбы, которое пронизывает все его произведения.

М.Ю. Михеев, комментируя сходство и различие взглядов Вернадского, Фёдорова, Флоренского и Платонова, отметил близость проекта перерождения душ у Платонова идее одушевления материи в русской религиозной философии и христианстве³. Писатель стремился отразить в своих текстах собственное видение структуры мира, обозначить новые ориентиры духовного развития человека. Платонов принимает позицию открытости миру, соединяя в художественном пространстве несовместимые идеологемы. Игра смыслами и контекстами выражала твёрдое убеждение писателя в духовной истине, которую он объяснял не словами-«терниями» науки и политики, а выражал с помощью образов-символов народного просторазычия. Платоновская картина мира предстаёт в отражённом свете мировоззрения народа. В повести «Впрок» (1929-1930) центральная идея эстетики Платонова передается так: «На самом-же деле литература должна проис-

¹ Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера. – М.: Наука, 1989. С. 149.

² Платонов А. Сочинения. Научное издание. Т. I. Кн. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 193.

³ См.: Михеев М.Ю. В мир Платонова – через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки. – М.: Изд-во МГУ, 2003. С. 193-196. По Михееву, в платоновских произведениях синтезируются научные и политические мифологемы, традиции старообрядческой мысли.

ходить из чувства коллектива и представлять из себя не букет индивидуальных ощущений, а – хлеб наш насущный»⁴.

Сложность интерпретации картины бытия в текстах Платонова обуславливается отсутствием постоянной архитектуры вселенной. Исследователь творческого наследия писателя имеет дело с повторяющимися явлениями (герои, сюжеты, мыслеобразы), которые Платонов перемещает из одного произведения в другое. Герою, воплощающему естественнонаучную точку зрения, Платонов противопоставляет странника и юродивого – «человека обратной перспективы»⁵, наделённого способностью созерцать «энергию других миров»⁶. В поисках соотносимой с этими персонажами перспективности, Платонов начинает изображать сразу несколько пространств: «В существе вещей Чепцов предполагал лежащим пространство, – читаем мы в рассказе «Немые тайны морских глубин» (1923), – то есть даль, море, путешествие, пешеходство с седым и мудрым странником»⁷.

Наиболее сложным для анализа являются константы авторского сознания, составляющие своеобразный мировоззренческий код Платонова. Смысловая многозначность слов-сигналов (сердце, свет, вещество), взаимопроращение их значений формируют изменчивое представление о мире. Материальный и духовный, отвлеченный (философский) и буквальный слой семантики соотносятся между собой. Так, известная платоновская метафора «душа мира» служит понятием для целого ряда представлений. Это и символ женского начала, и обозначение духовной функции природы, и идея вечности вселенной.

Обратимся к трём образам-концептам Платонова: душа, эфир⁸ и юродство. Герои его ранних произведений, наделённые автобиографическими чертами, стремятся раскрыть природу микроорганизма (электрона) на уровне атома, являющегося неделимой строительной единицей организации жизни на Земле. Размышления писателя о перво-

⁴ Платонов А. Сочинения. Научное издание. Т. I. Кн. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 86.

⁵ Ростова Н.Н. Человек обратной перспективы (Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради). – М.: МГИУ, 2010. – 140 с. Н. Ростова истолковывает феномен юродивого, опираясь на термины иконописи, используемые П. Флоренским в работе «Обратная перспектива». По её определению, юродивый воплощает обратную перспективу взгляда на мироздание.

⁶ Комментируя юродство как черту, характерную для русского человека, П.А. Флоренский замечает: «юродство есть некоторая недостача по миру; это именно рыхлость, хлопьевидность волевой и интеллектуальной организации, не дающей <...> поспевать за миром, хотя и покрываемая с избытком эмоциональными красотами и сочащейся сквозь рыхлую личность энергией других миров» (Флоренский П.А., св. Сочинения: В 4 т. Т. 3(2). – М.: Мысль, 2000. С. 302).

⁷ Платонов А.П. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения / Вступ. ст. А. Битова / Под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. С. 229.

⁸ Пионерами теории эфира можно назвать Х. Гюйгенса (Христиан Гюйгенс ван Зейлихем. Трактат о свете (Treatise on Light) и М. Фарадея (Майкл Фарадей. О магнетизации света и об освещении магнитных силовых линий. Избранные работы по электричеству). Обзор представлений об эфире см. в кн.: Эфирный ветер. Сб ст. – М.: Энергоатомиздат, 1993. – 288 с.

причинах бытия строятся на основе естественнонаучных знаний («Жажда нищего» – 1920, «Сатана мысли» – 1921, «Потомки солнца» – 1922, «Лунные изыскания» – 1926 и др.). В этом ряду – рассказ «Невозможное» (1921), где картина мироздания наполняется световой символикой⁹. Образ света становится одним из главных символических понятий в мировоззрении Платонова. Свет есть «электромагнитное переменное поле»¹⁰, определяемое как «свет-пространство»¹¹, как «купель жизни; из света делается жизнь на каждой планете, и светом она питается и возобновляется»¹². Какой свет мог созерцать Платонов – электрический или духовный? Ответ на это вопрос скрыт за многозначностью авторской мысли, амбивалентностью платоновского языка. Сложившаяся неопределённость частично преодолевается значением слов «простота», «по-евангельски» в авторской реплике: «я не доклад собираюсь читать, а просто, с возможной краткостью и простотой, по-евангельски, расскажу вам про жизнь одного человека»¹³.

Свет есть душа – душа есть свет – вместе они образуют жизнь, распадающуюся на *тут* («Нет, тут ничего невозможно»¹⁴) и *там* (где гипотетически это возможно). Платонов размышляет о свете-душе. Ему интересны не столько формы проявления этого концепта (которые детально проанализировал М.Ю. Михеев), сколько техническое устройство этой сущности: «для этого надо подойти к вопросу <...> технически»¹⁵. Именно душа позволяет человеку чувствовать мир, познать его многогранность и красоту. Видеть мир можно «только через другую душу, <...> а не через одну свою»¹⁶. Душевная эйфория наступает тогда, когда «человек с человеком сливаются в одно своими сокровенными душами, и тогда бывает экстаз»¹⁷. Это явление Платонов называет *поцелуем души* («я хочу поцеловать её душу...»¹⁸). Свет и душу не следует рассматривать отдельно: вместе они есть единосущное начало, вырабатывающее вещество в результате взаимодействия с миром. Вещество питает сердце (важнейшая категория в мировоззрении Платонова и в новоза-

⁹ Ср.: «<...> товарищ мой <...> светился. Светился всем телом; свет шел из него; не тот воображаемый глупый поэтический свет, а свет настоящий, какой зажигают в комнатах по вечерам. Такой материальный свет и есть самый чудесный и единственный свет. Сам сын света, весь сотворенный из света, как и каждый из нас, он отдавал теперь свою душу другому человеку, в него входило что-то другое и вытесняло старую душу-свет. Это все покажется сказкой, а я это видел, и это научно верно. Действительность смешнее и фантастичнее фантазии. Человек, думающий, что он знает настоящий мир, глуп: он знает кусок действительности, обрубленный так, чтобы было покойно жить. Дурак он» (Платонов А.П. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения / Вступ. ст. А. Битова / Под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. С. 299).

¹⁰ Платонов А.П. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения / Вступ. ст. А. Битова / Под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. С. 293.

¹¹ Там же. С. 293.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 290.

¹⁴ Там же. С. 300.

¹⁵ Там же. С. 301.

¹⁶ Там же. С. 299.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 300.

ветных текстах). Сознание русского человека всегда обращено к сердцу, являющемуся критерием истины. Вне души и сердца человек относится к окружающему миру безучастно, нарушая принцип, на котором основано существование платоновских персонажей: надо «жить всесторонне» – сказано у Платонова в незавершённом романе «Счастливая Москва» (1932-1936).

Идея двоимирия в рассказе «Невозможное» созвучна учению В.И. Вернадского о ноосфере. Платонов разделяет область жизни на физическое пространство (реальный мир) и эфирное пространство. Здесь его мысль пересекается с гипотезой П.А. Флоренского о пневмосфере (духовной оболочке Земли). Эфир, по мысли писателя, может находиться в обоих пространствах, но в разной форме проявления. Согласно Платонову, именно в эфирном пространстве душа может полностью реализовать себя, в отличие от мира физического, где она имеет ограничения.

В повести «Эфирный тракт» (1926-1927) изложены научные взгляды на структуру эфира, сложившиеся в начале XX века¹⁹. Мы предполагаем, что идеи двух представителей русского космизма не только были восприняты Платоновым, но и повлияли на его мировидческую позицию (об источниках этой связи писали Э.А. Бальбуров²⁰, К.А. Баршт,²¹ Н.М. Малыгина²²).

Помимо самого строения эфира, Платонов искал точки вхождения (перехода) в эфирное пространство: «Как технически создать эфирный тракт – дорогу эфиру?...»²³. По Платонову, дорогой к эфиру может стать «электромагнитное русло», но реализация такого проекта возможна только в научной фантастике. Поэтому писатель смещает область поиска в реальную жизнь. Внимание Платонова останавливается на одном из самых ярких феноменов русской православной культуры – юродстве Христа

¹⁹ «<...> эфир (то, что я назвал выше “генеральным телом”) есть кладбище электронов. Эфир есть механическая масса умерших или умерших электронов. Эфир – это крошево трупов микробов – электронов. С другой стороны, эфир не только кладбище электронов, но также мать их жизни, так как мертвые электроны служат единственной пищей электронам живым. Электроны едят трупы своих предков. <...> Эфир, как установлено наукой, необычайно инертная, не реагирующая, лишенная основных свойств материи сфера. <...> эфир «лишен» свойств материи, ибо между человеком и живым микробом – электроном – с одной стороны, и эфиром – с другой, есть принципиальное различие. Первые – живы, второй – мертв. Я хочу сказать, что “непознаваемость” эфира скорее психологическая, чем физическая задача» [3, 492-493].

²⁰ См.: Бальбуров Э.А. Художественная гносеология Андрея Платонова в свете философских исканий русских космистов // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 1999. № 4.

²¹ См.: Баршт К.А. Онтологические ресурсы вещества (Н.Ф. Федоров, В.И. Вернадский, А.П. Платонов). 2004.

²² Н.М. Малыгина, рассматривая источники «Рассказа о многих интересных вещах» (1923), который она обнаружила в воронежской «Нашей газете» и атрибутировала Платонову, отметила перекличку идей Платонова и Флоренского и предположила, что Платонов был знаком с содержанием книги священника-философа «Столп и утверждение истины» См.: Малыгина Н.М. Андрей Платонов: поэтика возвращения. – М., 2005. С. 223.

²³ Платонов А.П. Котлован. Ювенильное море: повести. – М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2011. С. 494.

ради, нашедшем свое отражение в русской художественной литературе (Блаженный Иван Яковлевич у Ф.М. Достоевского, Богодул у В.Г. Распутина и мн. др.). Житие юродивого созвучно платоновскому коду «и так и обратно», в силу того, что юрод живёт *и так* (днем похабник) *и обратно* (проводит ночь в молитвах). Все главные герои платоновских произведений – несут в себе черты юродства²⁴. Можно предположить, что Платонов воспринимал состояние юродивого как возможную форму выхода в духовное измерение бытия – эфирное пространство (в пневмосферу П.А. Флоренского).

Изображая в «Чевенгуре» юродствующего крестьянина, который считал себя богом, писатель завершает эпизод встречи с ним репликой: «Дванов заключил, что этот бог умён, только живёт наоборот; но русский – это человек двустороннего действия: он может жить и так и обратно и в обоих случаях остаётся цел»²⁵. В данном случае открывается внутренний ход авторской мысли. Тема юродства получает особую экспликацию.

Характерная особенность юродивого – одновременное созерцание мира реального и мира духовного²⁶. Приведем пример из повести «Котлован», где главный герой (Воцев) вместе со всеми строит «будущее общепролетарское жилище» (работает над «веществом существования», пребывая в реальной обстановке пореволюционной эпохи) и, вместе с тем, видит происходящее в других мирах: «<...> устало длилось терпение на свете, точно все живущее находилось где-то посередине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось лишь направление во все стороны»²⁷. И тут же: «...события же на поверхности земли его не прельщали»²⁸, «<...> тайная надежда мысли обещала ему далёкое спасение от безвестности всеобщего существования»²⁹. Двухнаправленность восприятия мира определяется тем, что многое уже приоткрыто героям Платонова. Писатель как бы подсказывает читателю правильное толкование текста, замечая, что Воцев «<...> желал хотя бы наблюдать его (смысл жизни, – А.Д., А.К.) в веществе тела другого, ближнего человека»³⁰.

Вернемся к приведенному выше отрывку из «Чевенгура», отсылающему нас к онтологическому смыслу слов о двухнаправленной природе национального характера. В повести «Строители страны», которая является претекстом романа, за основной частью фразы следует дополнение: «Геннадий на-

²⁴ См. об этом, например: Дырдин А.А., Куранов А.О. Феномен юродства в творчестве Андрея Платонова // *Dynamika naukowych badań*. – 2011. Vol. 12. Filologiczne nauki. — Przemysł: Nauka i studia. 2011. S. 88-91.

²⁵ Платонов А.П. Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть // Под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. С. 92.

²⁶ См.: Житие святого Андрея, Христа ради юродивого // Жития святых в изложении свт. Димитрия Ростовского. – М., 1904.

²⁷ Платонов А.П. Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть // Под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. С. 467.

²⁸ Там же. С. 466.

²⁹ Там же. С. 481.

³⁰ Там же. С. 422.

мекал на революцию: ею русский народ запущен наоборот, против жизни, и ничего – действует»³¹. Таким образом, принцип жизни в двух измерениях стал в идейном пространстве Платонова существенной составляющей национальной картины мира. На Руси, человек всегда смотрит на мир через своё сердце и душу, что созвучно новозаветной идее, в отличие от западноевропейского человека, который пытается познавать мир через логику собственного сознания.

Формула Платонова «и так и обратно» отражает исторически сложившуюся психологию поведения нации. Сегодня, народ идёт против Бога³², завтра – он стоит на коленях и молит Бога (о помощи, прощении, спасении), но самое удивительное то, что он «остаётся цел»³³, потому, что будет прощён. Такой исход можно объяснить присутствием в авторском мире христианских представлений. Посредством этих «неотмирных», сверхрациональных идей возмещается «тяжесть горюющей души»³⁴ всего русского народа.

³¹ Повесть Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения. Публ. В. Ю. Вьюгина // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. – А. Платонов. – Л. Леонов. – СПб., 1995. С. 346.

³² «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» (А.С. Пушкин).

³³ Платонов А.П. Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть / Под. ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. С. 91.

³⁴ Там же. С. 83.

Свет-душа, эфир и юродство у Платонова могут быть истолкованы как образно-символические точки воссоздания жизни. Они входят в сознание писателя как эмоционально заряженные, осердеченные понятия. Смысловое содержание этих концептов раскрывается в связи платоновского мышления о человеке и мире с принципом обратной перспективы.

Литература:

1. Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера. – М.: Наука, 1989. – 261 с.
2. Платонов А.П. Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть / Под. ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. – 608 с.
3. Платонов А.П. Избранные произведения: Рассказы. Повести. – М.: Мысль, 1983. – 912 с.
4. Платонов А.П. Котлован. Ювенильное море: повесть. – М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2011. – 473, [7] с.
5. Платонов А.П. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения / Вступ. ст. А. Битова / Под ред. Н.М. Малыгиной. – М.: Время, 2009. – 656 с.
6. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины: В 2 т. Т. 1. – М.: Правда, 1990. – 491 с.
7. Платонов А. Сочинения. Научное издание. Т. I. Кн. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 511 с.
8. Цит. по: Архив А.П. Платонова. Кн. 1. Научное издание. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – 696 с.
9. Повесть Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения. Публ. В.Ю. Вьюгина // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. – А. Платонов. – Л. Леонов. – СПб., 1995. – 501 с.

Н.П. Хрящева, К.С. Когут

МОТИВНАЯ СТРУКТУРА ПЬЕСЫ А.П. ПЛАТОНОВА «ГОЛОС ОТЦА»

Пьеса Андрея Платонова «Голос отца»¹ таит в себе немало полемических аспектов, которые связаны, прежде всего, с определением даты ее написания². Приблизительной датой следует считать 1938 год, что приоткрывает социальные, автобиографические и философские предпосылки, отразившиеся в окончательной редакции пьесы. Попытаемся проанализировать мотивную структуру, что позволит приблизиться к пониманию ее жанрово-родовой специфики, а также мироощущения художника на изломе трагичности его собственной судьбы.

Пьеса открывается объемной ремаркой: «Кладбище. Железная низкая решетка. За решет-

кой – у изголовья могилы – вертикально поставленный тесаный камень, с надписью: „Александр Спиридонович Титов. Инженер. Продолжатель дел Уатта и Дизеля. Скончался в 1925 году, жития его было 38 лет и 3 месяца. Мир праху твоему, великий труженик для облегчения участи людей“. ...Появляется Яков, юноша лет девятнадцати-двадцати. Он входит за решетку на могилу отца. Молчание. В дальнейшем идет диалог между сыном, Яковом и отцом его, говорящим через сердце Якова, – голосом, однако, того же сына...» (205)³. Уже в ремарке угадываются черты автопортрета А. Платонова⁴. Отец Якова во многом являет собою alter ego самого автора: он – «продолжатель дел Уатта и Дизеля... великий труженик...» (205). Перед нами мастер, опытный инженер и изобретатель, который отдал свою жизнь «для облегчения участи людей». «Скончался в 1925 году...». В примечаниях

¹ Первоначально пьеса была названа «Молчание», однако такое название не устраивало автора. Подробно история замысла и написания пьесы прослежена А. Харитоновым: Харитонов А.А. Пьеса А.П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста – история замысла // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. – СПб.: «Наука», 1995. С. 391-425. Оpubл. впервые: Звезда Востока. – Ташкент, 1967. № 3.

² Датируется условно: не ранее 1938 года, возможно, окончательная редакция – 1940 год. Корниенко Н.В. Комментарии // Платонов А.П. Дураки на периферии: Пьесы, сценарии / Сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко. – М.: Время, 2011. С. 709.

³ Платонов А.П. Дураки на периферии: Пьесы, сценарии / Сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко. – М.: Время, 2011. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁴ Харитонов А.А. Пьеса А.П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста – история замысла // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. – СПб.: «Наука», 1995. С. 393.

к пьесе Н.М. Малыгина отмечает: «С 1923 по 1925 год Платонов проводил мелиоративные работы в Воронежской губернии. Возможно, называя дату смерти героя, он помнил об этом драматическом периоде своей жизни. В письме в Наркомат земледелия ... 3 апреля 1925 года он сообщал о неизбежном крахе успешно начатого ... дела из-за отсутствия средств: «...Необходимо, чтобы начавшаяся героическая эпоха мелиораций не прекратилась жалким образом. Тогда хоть самоубийством кончай („Страна философов“ А. Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. – М., 1999. С. 503-504)»⁵. В указанном на могильном камне жизненном сроке: «жития его было 38 лет и 3 месяца», А. Харитонов усматривает «не очень сложно зашифрованное указание на самого автора»⁶; Платонов родился 28 августа 1899 года.

Примечательно также, что данная ремарка отмечена соприсутствием в ней эпического, лирического и драматического контекстов, которые определяют пьесу в целом. Во-первых, перед нами драма, «вырастающая» из эпоса: на могильном камне запечатлена повесть жизни отца, представленная ее основными этапами: профессия, род деятельности, дата смерти, точный возраст. Во-вторых, из данной ремарки мы узнаем о том, что главный герой пьесы – отец – мертв. Смерть героя делает событием пьесы не действие, что отвечает драматическому роду, а размышление, осознание, оценку, свойственные лирике. Оценочный «срез» сознания проявлен монологом сына. Но этот монолог развернут драматургически – двумя голосами – не только сына, но и отца, что и составляет коллизийное движение пьесы. Лирическое начало поддерживается и местом действия, так как хронотоп кладбища в русской литературной традиции связан с жанром элегии⁷. А поскольку данный хронотоп – место крайнего онтологического напряжения, то попытаемся сопоставить два кладбищенских топоса, разделенные десятью годами творчества, что позволит увидеть движение художественной мысли.

«Чевенгур»: «Кладбище было укрыто умершими листьями, по их покою всякие ноги сразу заходили и ступали мирно. Всюду стояли крестьянские кресты, многие без имени и без памяти о покойном»⁸.

«Голос отца»: «У могилы – старое дерево. На могиле несколько жалких жестяных цветов, издавна оставленных здесь. На втором плане видны такие же надмогильные камни и деревья. Вечернее время. Кладбище пусто» (205).

Элегическая интонация в описании чевенгурского кладбища создает семантической аурой эпитета «*умершими* (*листьями*)» вместо *опавшими*. Эта поэтическая замена сразу повышает статус «листьев» в мироздании: у них появляется судьба, которая уравнивает их с судьбой умерших и похо-

роненных в землю людей. Образ строится на скрытом параллелизме: «*кладбище... укрыто умершими листьями*» как умершие люди укрыты землей. Суть этого параллелизма в очевидности оформленной «крестами» памяти / беспамятности как доминантного свойства кладбища, что подчеркнуто аттракцией: «*то их (листьев) покою*» и «*крестьянские кресты... без памяти о покойном*». Элегическая нота звучит и в описании кладбища в пьесе «Голос отца». Она создается образным рядом, связанным с заброшенностью и пустынностью: «на могиле несколько жалких жестяных цветов, издавна оставленных здесь», «старое дерево», «кладбище пусто».

Однако если в романе эта интонация «воспроизведена» лишь затем, чтобы отчетливее обозначить разрыв с ней, то в пьесе ситуация несколько иная. В самом деле «кладбищенский» топос в «Чевенгуре» – не столько констатация смерти как неизбежной участи живущих, сколько место ее преодоления. Так диалог рыбацкого мальчика-сироты, с умершим отцом, связанный с внезапно истончившейся возможностью «уцелеть» в бытии, вызван тем, что отец для него является единственной защитой. Потребность вновь соединиться с ним выливается в его (отца) одушевление. «Саша ... шел медленно и уже устало, зато радовался, что у него скоро будет свой дом и свой отец; пусть отец лежит мертвый и ничего не говорит, но он всегда будет лежать близко, на нем рубашка в теплом поту, у него руки, обнимавшие Сашу в их сне вдвоем на берегу озера; пусть отец мертвый, но он целый, одинаковый и такой же»⁹. Повествование в этом фрагменте переходит в будущее время, а будущее в свою очередь – в настоящее, где нынешнее состояние отца преодолевается; он обретает черты живого: «на нем рубашка в теплом поту», «у него руки, обнимавшие Сашу», «он целый, одинаковый и такой же». Более того, Саша испытывает радость от возможности нового будущего в настоящем: «зато радовался, что...». Таким образом, эмпирический факт круглого сиротства, толкающий сына в отцовскую могилу, перерастает под пером Платонова в метафизический акт ее преодоления, что совершается прежде всего за счет густоты тропов, а также смены временных модусов: прошедшее и давно прошедшее сменяется будущим в значении настоящего.

Однако в пьесе налицо очевидность смыслового поворота. Она подчеркнута голосом самого отца: «*Меня здесь нет, дорогой мой. Могила под тобой пуста*» (206). В платоноведении высказывалась мысль о том, что пьеса проявила сомнение автора в философии «общего дела» Н. Федорова: «Диалог Якова с голосом его покойного отца изобилует уверениями в вечной сыновней верности и невозможности предательства, но тем не менее, пьеса служит знаком того, что воскресение умерших родителей уже не нужно <...> «Голос отца» изменяет философскому наставнику юности Платонова»¹⁰. На наш

⁵ Платонов А.П. Ноев ковчег: пьесы / Прим. Н.М. Малыгиной. – М., 2006. С. 447.

⁶ Харитонов А.А. Указ. работа.

⁷ Мы имеем ввиду «кладбищенские» элегии В. Жуковского, А. Пушкина и др.

⁸ Платонов А.П. Чевенгур. – М., 1991. С. 42.

⁹ Там же. С. 42.

¹⁰ Андрей Платонов между двух утопий // Russian Studies – Etudes Russes – Russische Forschungen. Ежеквартальник русской филологии и культуры. – СПб., 1994. № 1. С. 142.

взгляд, в «Голосе отца» А. Платонов дает несколько иное понимание родства, связывающего отца с сыном. Продолжим цитату: «В могиле никого нет – в ней земля, и что в нее входит – тоже становится землей. Но земля обращается в цветы и в деревья – и уходит через них на свет из темноты могил» (206), – говорит отец Якову. Перед нами естественный круговорот «вещества» данный как «очевидное» состояние мира. Но с порядком, заведенным природой, спорит другой, основанный человеком, который выдвинул особую ценность – память¹¹. «Я в твоём сердце и в твоём воспоминании, – больше меня нигде нет. И ты – моя жизнь и надежда, а без тебя я ничтожней того праха, который лежит под этим могильным камнем, без тебя я мертв навсегда и не помню, что был живым» (206). Отец продолжает жить в сыне до тех пор, пока тот его помнит. Настоящая же смерть («я мертв навсегда и не помню, что был живым») может прийти тогда, когда сын его забудет.

Таким образом, основной в творчестве художника мотив жизни / смерти – предстает в пьесе в иной ипостаси – как мотив памяти / беспамятности. Этот мотив и организует ее коллизийную основу. В свою очередь он семантически «подсвечивается» несколькими синонимичными мотивами. Один из них – мотив заполненного памятью сердца / «пустого сердца». «Я в твоём сердце», – говорит отец Якову. А тот ему отвечает: «Но я часто забываю тебя, отец, и мое сердце бывает пустым...» (206).

Какова же субстанция памяти? Отец говорит сыну о своем желании: «Но я хочу остаться в тебе ... слабым теплом»; «...я лишь слабый свет в тебе»; И Яков ощущает в себе присутствие этого таинственного «света»: «...я знаю этот далекий смутный свет...». «Слабое тепло», «слабый свет» едва ли не главные образы-понятия в художественной вселенной Платонова. Их смысл точно подмечен С.Г. Бочаровым: «платоновский образ – слабая сила <...> Это мелодия жизни платоновских персонажей. <...> Эти тихие силы – сочувствие, утешение, надежда, терпение – хранят и поддерживают жизнь, они и есть ее „вещество“. <...> В памяти собирается эта не могущая совершенно исчезнуть энергия жизни исчезнувшего человека. <...> Но эта мягкая сокровенная сила – слабая сила»¹².

Эта особая «сила-энергия» и есть присутствие отца в сыне как единственно возможный способ его бытия. Чем же она важна для обоих? Отец пытается объяснить сыну смысл своей «новой жизни»: «Но я

хочу, чтобы ты... утешался, когда тебе бывает трудно ... Но я хочу сберечь тебя... от всех бедствий жизни ... Поэтому я живу тебе на помощь» (206). Эта мысль отца немало удивила сына: «Ты живешь не сам для себя, ты из-за меня?...» (206). Удивление сына определяется изменением его сознания, отдаленно напоминающим процесс инициации. Знаковым в этом плане является могила отца как место «перехода» Якова из юношеского состояния во взрослое. В качестве испытания на взрослость выступает способность / неспособность Якова продолжить дело ушедшего отца и его поколения. Естественная робость сына ощутить связь с отцом как реально действенную вызывает тревогу отца, толкающую его на исповедь. Каковы же ее ведущие мотивы?

Основной мотив исповеди – мотив веры в лучшего человека / измены этой вере. «Голос отца. Я ради тебя томлюсь, чтобы ты не изменил мне» (207). И вновь сын недоумевает: как он, живой, может изменить умершему отцу. Но отец настаивает: «Нет, можешь». Исповедь отца, горящего от лица всего поколения, разясняет смысл этой настойчивости. Несмотря на то, что оно не успело познать «ни счастья, ни истины, ни простого удовлетворения от своей работы...», оно верило «в прекрасную душу человека», «в лучшего человека», «в будущего человека». Именно эта вера заставляла поколение отцов «спешить работать», а точнее, подменить жизнь каторжным, мученическим трудом, превратив ее тем самым в одно болезненно-сновидческое мгновение: «Мы жили на свете как больные, как в бреду». И еще: «Жили мы или нет. ... Все прошло слишком быстро» (207). И никакое «мучение» труда не способно было погасить в отцах эту веру / надежду. Именно она суть «сделанного» ушедшим поколением. Ее и стремится пробудить отец в сыне и передать в качестве путеводного вектора к «истинной жизни».

Но суть исповеди отца не сводится только к пробуждению веры. Главное в ней связано с попыткой передать сыну те знания о мире, которые собирались по крупинкам несколькими поколениями: если дед Якова хотел видеть своего сына «добрым и терпеливым», а отец своего сына – «знающим и смелым», то прожитая отцом жизнь заставляет его изменить взгляд на «должное» в сыне: «Ты должен теперь стать мудрым и счастливым» (213). Что же заставило отца подвергнуть сомнению важность знания и смелости? Иными словами, каковы составляющие платоновской формулы счастья?

Яков предполагает, что успешная «работа по экономии топлива в машинах», сберегшая «миллионы тонн мазута», т. е. по разгадыванию тайн природы, хоть и была очень трудной, но все же очень нужной и важной, способной сделать отца счастливым. Но голос отца возражает сыну, говоря о том, что это заблуждение, которому и сам он отдал дань: «Я был идеалистом. Я думал, что людям будет легче, если на одну лошадиную силу в час потребуется всего полтора грамма мазута ... я знаю, что я думал неправильно, я ошибался» (208). Это размышление отца «близко платоновскому – о собственной

¹¹ Онтологическая суть памяти как формы существования материи отрефлектирована в современной Платонову философии. Н. Бердяев пишет: «Память и есть таинственно раскрывающаяся внутренняя связь истории моего духа с историей мира» // Бердяев Н. Философия свободного духа.

¹² Бочаров С.Г. «Вещество существования» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М.: Сов. Россия, 1985. С. 259, 260. Память обладает статусом такой плотности, которая позволяет говорить о мертвом как о живом: «„Трепет этой жизни бедной“ сохраняет материя платоновской прозы. Одна из таких потаенных энергий – память. Забвение и беспамятство – рассеяние, исчезновение, „энтропия“ самого жизненного вещества. От этого платоновского убеждения, основанное, по-видимому, на глубокой действительной вере, что „мертвые тоже люди“, что „мертвые матери тоже любят нас“» // Там же.

инженерной и изобретательской работе, которая оказалась ненужной»¹³. Но почему же так произошло, почему инженерно-технические знания и смелость их внедрения оказались бесполезным багажом? Потому что, по мнению отца, «не природа враг человека». Ее разгадать нетрудно. Трудно другое – реально облегчить «участь людей», доказать, где их «выгода». Это признание отца озадачило сына, рождая очередной вопрос:

Яков. Кто же враг человеку?

Голос отца. Другой человек.

Яков. А кто друг?

Голос отца. Тоже человек. Вот в чем тягость и печаль жизни (208).

Итогом подвижнической деятельности отца стало горькое понимание этой непростой «диалектики». На пути ее «усвоения» поколение отцов мало продвинулось, потому что данная «диалектика» отражает саму суть существования человеческого сообщества, увязывая в единое целое Природу и наступающую на Нее Технику. Эту реальную сложность взаимоотношения природы (в том числе природы человека) и техники и пытается передать отец сыну:

Голос отца. ... В руках зверя и негодяя самая высокая техника будет лишь оружием против человека.

Яков. (в волнении) Ты прав, отец! ... самая лучшая техника – это высший человек... (208).

Смысл этого центрального положения отцовской исповеди открывается в полной мере с учетом сыновнего славословия в адрес Сталина: «Я научился этому у Сталина»; «Сталин учит всех людей быть верными детьми своих отцов...»; «Он (Сталин – Н.Х., К.К.) сам ученик Маркса и Ленина» и т. д.» (208, 209). Это славословие, выполненное по всем правилам общепринятой риторики 1930-х годов, являлось, возможно, той ниточкой, за которую хватался Платонов, пытаясь спасти сына¹⁴, лишь прикрывает напряженность полемического слоя пьесы, мерцающего в диалоге отца с сыном. Отец убежден, что Техника, даже самая совершенная, не только ничего не решает, а напротив, может быть

направленной против Человека, если окажется в руках «зверя и негодяя». Таким образом, все зависит не от качеств «технического оборудования» мира, а от нравственных достоинств «бытийствующего» в нем человека. Якова приводит в волнение именно эта мысль отца – мысль о человеке, как «самой лучшей технике». Комментарием к этому фрагменту исповеди отца служит статья Платонова «О первой социалистической трагедии» (1934)¹⁵, являющаяся «своеобразным философским и культурным метатекстом» (Н. Корниенко) творчества Платонова 1930-х годов. Во-первых, в ней писатель вступает в полемику со Сталиным относительно двух брошенных им лозунгов 30-х годов: «техника решает все» и «инженеры человеческих душ», прогнозируя их последствия для развития общества в ближайшем будущем: «В чем же истина современной нам исторической картины? Истина, по-моему, в том, что «техника ... решает все»¹⁶. Техника – это и есть сюжет современной исторической трагедии, понимаемая под техникой не один только комплекс искусственных орудий производства... а и самого техника – человека, чтобы не получилось чуждого понимания вопроса»¹⁷. Включив в понимание техники главный фактор – человека, Платонов переходит к изъяснению «диалектики» между ней и природой: «Она (природа – Н.Х., К.К.) не велика и не обильна... Между техникой и природой трагическая ситуация. Цель техники – «дайте мне точку опоры, я переверну мир». А конструкция природы такова, что она не любит, когда ее обыгрывают»¹⁸. Потому, во-вторых, для Платонова «в формуле об инженерах душ скрыта тема первой чисто социалистической драмы. Через несколько лет эта проблема станет важнее металлургий; вся наука, техника и металлургия – все оружие власти над природой – будут ни к чему, если они достанутся в наследство недостойному существу»¹⁹.

Таким образом, платоновская формула счастья предполагает трансформацию мотива преобразования страны в мотив преображения человека и мужество действовать сообразно этому преобразению вопреки всем препятствиям. Отец предупреждает сына, что это «крестный путь», на котором его ждет гибель. Сын соглашается «вытерпеть смерть», т. е. повторить путь погибшего отца: «*Но ведь ты тоже погиб!.. Что тут страшного – умереть?*» (209). И наконец последним аккордом этого «древнего диалога» является ободряющее благословление отца: «*Умереть не страшно. Ты не бойся смерти: это не больно*» (209). Бесстрашие сына

¹³ Платонов А.П. Ноев ковчег: пьесы / Прим. Н.М. Малыгиной. – М., 2006. С. 447.

¹⁴ «Два года (1938-1940) писатель мужественно сражался с чиновниками НКВД, чтобы выволить сына сначала из тюремных застенков, а затем из трудовых лагерей <...> Платона арестовали 28 апреля 1938 г. „Мой сын был задержан при неизвестных для меня обстоятельствах“, — свидетельствует Платонов в своем заявлении в НКВД от 4 мая 1938 г. <...>

Сохранилось письмо Платонова И. Сацу, относящееся к 1938 г. (30 авг.) и характеризующее отношение писателя к случившемуся в семье несчастью: «Больше всего я занят тем, что думаю – как бы помочь ему (сыну) чем-нибудь, но не знаю чем. Сначала придумано, вижу, что – хорошо, а потом передумаю и вижу, что я придумал глупость. И не знаю, что же делать дальше. Главное в том, что я знаю именно теперь, мне надо помочь Тошке (некому ему помочь кроме меня), как ты знаешь, и не знаю, чем же помочь реально – не для успокоения себя, а для него. Он болен уже пятый месяц и болен смертельно <...> (ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 3, ед. хр. 41, л. 1, 2 об.)». Суrowова Л. Семейная трагедия Андрея Платонова (к истории следствия по делу Платона Платонова) // Архив А.П. Платонова. Книга 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 620.

¹⁵ Платонов А. <О первой социалистической трагедии> // Платонов А. Воспоминания современников. – М.: Современный писатель, 1994. С. 320-324. Переключку диалога с осмыслением сталинских формул в данной статье отметила Н.М. Малыгина. – См. примечания к пьесе «Голос отца» // Платонов А.П. Ноев ковчег: пьесы. – М., 2006. С. 447.

¹⁶ Эта формула из речи Сталина на первой Всесоюзной конференции работников социалистической промышленности 4 февраля 1931 года.

¹⁷ Платонов А. <О первой социалистической трагедии>. С. 320.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

перед лицом Голгофы как высшая верность отцу и обеспечивает последнему «вечную жизнь»²⁰.

Архетипическое звучание данного фрагмента диалога мотивировано многими обстоятельствами и, прежде всего, реалиями платоновской автобиографии. Время написания пьесы совпало с временем ареста Платона – сына писателя.

Несчастье семьи Платоновых слилось с общенародной трагедией: 1938 год – время, когда прозвучит сталинское «сын за отца не отвечает», предлагающее новому поколению отречься от своих отцов или отправиться за ними в лагерь. Не имея возможности намекнуть на сталинские репрессии прямо, Платонов переводит их из сферы документально-криминальной в духовную, проявленную мотивом сыновней верности. При этом он находит редкий по сценической выразительности прием умолчания, выраженный ремарками и многоточиями.

Яков. Отец, зачем ты умер?.. Зачем ты лежишь здесь один в могиле?.. Все равно ведь я люблю тебя!

Краткое молчание.

<...>

Яков. А где же ты? — Я к тебе пришел...

<...>

Голос отца. Я живу тогда в твоём забвении и ожидаю твоего воспоминания обо мне.

Краткое молчание.

Яков. Раз ты умер, больше тебе ничего не надо...

<...>

Голос отца. Мне ничего не надо...

<...>

Яков. Ты живешь не сам для себя, ты из-за меня?..

<...>

Яков. Я чувствую тебя, я знаю этот далекий смутный свет, когда думаю и тоскую о тебе...

<...>

Яков. Я все знаю это, папа...

<...>

Голос отца. Он (Сталин) сам ученик Маркса и Ленина.

Краткое молчание.

<...>

Голос отца. Ты прав, мой сын. Я люблю тебя сейчас еще больше...

Каков же смысл этих пауз? Яков не способен вербально выразить ту духовную связь с отцом, которую не разорвала сама смерть, а потому единственно возможным языком для сына остается язык умолчания. По схожему принципу многоточие «обрывает» другие реплики («тоскую о тебе...», «был ли я счастливым...», «забыл и простил...»), которые оказываются более насыщенными смыслом, чем то, что было произнесено.

²⁰ Трудно уйти от ассоциаций, возникающих со стихами Б. Пастернака, написанными гораздо позже, но содержащими ту же «сему» в диалоге о истинной / вечной жизни между отцом / сыном, учеником / учителем: «Но книга жизни подошла к странице // которая дороже всех святынь // Сейчас должно написанное сбиться // Пускай же сбудется оно. Аминь // Ты видишь ход веков подобен притче // И может загореться на ходу // Во имя страшного ее величия // Я в добровольных муках в гроб сойду».

Иную функцию приобретают знаки молчания. По продолжительности такие паузы длятся дольше, чем многоточия. Молчание позволяет расширить смысловую наполненность пьесы, ограниченную цензурой времени²¹.

Развивая мотив предчувствия смерти, А. Платонов дает его визуальное воплощение: вторая часть пьесы обозначена появлением служащего: «*В это время на соседней могиле появляется человек – бывший служащий стройразбортреста*» (209). Статус служащего обозначает разные действия: «строить» – «разбирать», что отражает его назначение, которое он формулирует сам: «*Так велели. Камень и железо в утиль, дерева на корчевку, могилы сровнять в ничто, а сверху потом парк устроят – карусели, фруктовая вода, на баянах заиграют, девки придут и лодыри с ними – на отдых, и ты приходи тогда, – чего на могиле торчишь? – а сейчас ступай отсюда прочь, дай нам управиться!*» (210). Автор находит редкий по удаче драматический ход: он показывает приближение смерти не дублируя образ кладбища, а используя тот комплекс деяний сталинской власти, «надлежащих мероприятий», которые ведут к духовному вакууму, обращенному к смерти во всей ее безысходности и неизбежности. Чем же страшен платоновский служащий?

Ведь мотив уничтожения могил звучал и у отца, но какая колоссальная разница, заключенная в самой форме слов: Голос отца. «*А если вы нам измените, тогда сравняйте наши могилы*» (207); Служащий. «*Могилы сровнять²² в ничто*» (210). Если отец говорит о равенстве, неразличении могил всех похороненных людей в случае измены сынов, то служащий хочет уничтожить, разорить их, сделать вровень с землей, превратить в ничто. Формой осквернения праха является государственная программа по сбору утильсырья, которая была повсеместно развернута в 1930-е годы²³. Эту программу и транслирует служащий. В утиль попадают могильные атрибуты, а вместе с ними и мертвые, и память о них.

²¹ Такая ремарка охарактеризована Н.И. Ищук-Фадеевой как «полифункциональная»: она указывает на несовпадение произнесенного и произнесенного слова; она знак того, что значение произносимых слов не равно смыслу и значению сцены как таковой». *Ищук-Фадеева Н.И.* Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы // *Опыт изучения драмы: сб. науч. трудов / сост. Н.Г. Медведева; отв. ред. Д.И. Черашняя.* – Ижевск, 2010. С. 85.

²² «Равный всегда удерживает за собою значение: одинаковый, такой же, а ровный, гладкий, однообразный». *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка.

²³ Н. Дужина отмечает, что 1930-е годы – время кампании по сбору утильсырья. «Смысл всей коллизии – в полемическом переосмыслении Платоновым популярного в это время термина „отходники“ (обозначающего крестьян, уходящих в город на заработки), который ассоциируется со словом „отходы“; стремления руководства страны изыскать сырье для развития промышленности; утилитарного и пренебрежительного отношения его к народу, и в первую очередь крестьянству, превращаемому в „сырье“ индустриализации». *Дужина Н.* «Страна философов» и проблемы научного комментирования произведений А.П. Платонова (на примере одной коллизии повести «Котлован».

Беспамятность реализуется в мотиве утиля, состав которого отражает процесс дематериализации, бесформенности, переходящей в забвенность: «...Дай кладбище уберем, и ты все позабудешь: места тогда, где сейчас стоишь, не найдешь: тут ферверок будет иль квас по кружке отпустить – от жажды... А родня покойников, которая жива еще, сама придет плясать сюда, – кому тут плакать, кого помнить!..» (210).

Вместо могил он хочет возвести парк культуры на кладбище, совмещающий два разных топоса. Перед нами смысловый ряд: смех – пляска – плач, основанные на культивировании беспамятности. Тотальность этого деяния проявлена отсутствием у служащего имени. Характер употребляемых им местоимений расширен от первого лица «я» ко второму «мы»: «Я вижу по вашим способностям...» (213) – «Мы любим строить красоту и пользу из утиля!» (212).

Служащий подменяет память каскадом еды и продуктов питания: «Мороженое, компот в чашках, двор смеха в загородке. Я в Туле бывал и все видел. И тут же силомер и труба – на звезды глядеть... <...> А дальше (служащий оставил на время работу и жестикулирует, полный воображения будущего), дальше – вон видишь где – буфет откроят: харчи, напитки, вафли, изюм, простокваша, блины, – что хочешь!» (211). Память как питание души и еда как питание тела возводятся в статус омонимии²⁴, в результате чего еда блокирует представление о полноте жизни, заменяя ее физиологическим аналогом. Заполняя качественность и полноту духовной жизни «полным аппетитом», еда уничтожает память: «Чего же еще надо? – Ничего. Достаточно» (211).

Сооружения: карусели, ферверок, пляски, силомер, труба, буфет, кузница, фабрика.

Вкусная пища: фруктовая вода, квас, компот, простокваша, напитки, мороженое, вафли, изюм, блины, конфеты, пирожок, харчи, щи.

Образ служащего изображается Платоновым с опорой на архетип бесовства, суть которого заключается в появлении ниоткуда самореализации героя-беса посредством взаимоисключающих, непоследовательных действий²⁵.

²⁴ Согласно представлениям некоторых восточных народов, обиталищем души является живот. Кроме того, некоторые эзотерические течения считают «пуп» вместилищем души. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. С. 317.

²⁵ Отметим совпадение разнонаправленных действий бесов в «Житии Феодосия Печерского»: «...как много зла причиняли ему (монаху) в келье злые бесы. Как только ложился он на своей постели, появлялось множество бесов и, схватив его за волосы, тащили и толкали, а другие, приподняв стену, кричали: „Сюда волоките, придавим его стеною!“». Феодосий просил монаха: «молись ты Богу в келье своей, и Бог, видя твоё терпение, дарует тебе над ними победу, так что не посмеют и приблизиться к тебе», «и с тех пор коварные бесы не смели больше приблизиться к тому месту, ибо были отогнаны молитвами преподобного отца нашего Феодосия и обрательсь в бегство». Бесовство в житии представлено двумя векторами: появление в пространстве из ниоткуда, крики и физические передвижения, затем – страх и, наконец, покидание пространства.

Милиционер. ... А сейчас – подымите все памятники, которые вы повалили, и оправьте могилы, которые вы топтали.

Слушащий. (с полным, мгновенным усердием) Есть, товарищ начальник.

Служащий с яростной работоспособностью принимается за восстановление повернутых им памятников.

И несмотря на то, что разрушение памяти служащий прикрывает эвфемизмом: «*Не разрушать, а постепенно, исподволь подготавливать его территорию на предмет будущей утилизации под парк культуры, искусств и отдыха, где бы люди, отдыхая, приобретали себе неутомимость...*» (212); несмотря на это милиционер, выполняющий функцию, сходную с голосом из античного хора, т. е. знающий все наперед, разгадывает в нем беса: «*Сам износится в своей суете. Чадом изойдет и исчезнет*» (213).

Таким образом, мотивы в пьесе «Голос отца» выполняют различные функции: участвуют в организации действия, выполняют функцию маркера того или иного литературного рода, служат материалом для создания образов героев и их психологических особенностей. Однако главной функцией становится функция моделирования авторской концепции действительности на уровне проблематики и поэтики.

Сквозным мотивом пьесы является антонимичный мотив памяти / беспамятности, который «подсвечивается» целой системой родственных мотивов — «полного / пустого сердца», «веры, надежды / измены», «лучшего, будущего человека / беса, зверя и негодяя».

Анализ системы мотивов выявляет обращенность автора к архетипам. Их переосмысление служит выражению авторского взгляда на современную ему картину возобладавших в обществе отношений и ценностей.

Список литературы

1. Суровова Л. Семейная трагедия Андрея Платонова (К истории следствия по делу Платона Платонова) // Архив А.П. Платонова. Книга 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 620-660.
2. Бочаров С.Г. «Вещество существования» // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 259, 260.
3. Ицук-Фадеева Н.И. Реплика как знак театральной системы. К постановке проблемы // Опыты изучения драмы: сб. науч. трудов / сост. Н.Г. Медведева; отв. ред. Д.И. Черашня. – Ижевск, 2010. С. 85-90.
4. Платонов А.П. Дураки на периферии: Пьесы, сценарии / Сост., подготовка текста, комментарии Н.В. Корниенко. – М.: Время, 2011.
5. Платонов А.П. Ноев ковчег: пьесы. Примечания Н.М. Малыгиной. – М., 2006.
6. Платонов А.П. <О первой социалистической трагедии> // Платонов А. Воспоминания современников. – М.: Современный писатель, 1994. С. 320-324.
7. Платонов А.П. Чевенгур. – М.: Высш. шк., 1991.
8. Харитонов А.А. Пьеса А.П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста — история замысла // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. – СПб.: «Наука», 1995.