

# **ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС**

Региональный научно-методический журнал  
учителей-словесников Урала

**3(33) / 2013**

Учредитель  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Уральский государственный педагогический университет»

**Главный редактор**  
***Н. И. Коновалова***

директор Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации,  
доктор филологических наук, профессор

**Заместитель главного редактора**  
***Н. П. Хрящева***

доктор филологических наук, профессор

**Редакционная коллегия**

*Т. А. Гридина* – отдел лингвистики, доктор филологических наук, профессор  
*С. И. Ермоленко* – отдел литературы, доктор филологических наук, профессор  
*Н. В. Барковская* – отдел литературы, доктор филологических наук, профессор  
*А. В. Тагильцев* – отдел литературы, кандидат филологических наук, доцент  
*Л. Д. Гутрина* – отдел методики литературы, кандидат филологических наук, доцент  
*А. И. Суетина* – технический редактор  
*К. С. Когут* – редактор-корректор

**Выпускающий редактор**  
***Т. А. Гридина***

доктор филологических наук, профессор

**Редакционный совет**

*П. А. Лекант* – доктор филологических наук, профессор (МГПУ, г. Москва),  
*М. Н. Липовецкий* – доктор филологических наук, профессор (университет штата  
Колорадо, США),  
*М. А. Литовская* – доктор филологических наук, профессор (УрФУ, г. Екатеринбург),  
*Г. Л. Нефагина* – доктор филологических наук, профессор (Поморская Академия,  
г. Слупск, Польша),  
*Б. Ю. Норман* – доктор филологических наук, профессор (БГУ, г. Минск),  
*Е. А. Подшивалова* – доктор филологических наук, профессор (УдГУ, г. Ижевск),  
*Е. Н. Проскурина* – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник  
(СО РАН, г. Новосибирск),  
*М. Э. Рут* – доктор филологических наук, профессор (УрФУ, г. Екатеринбург),  
*М. Г. Соколянский* – доктор филологических наук, профессор (г. Любек, Германия),  
*М. А. Черняк* – доктор филологических наук, профессор (РГПУ, г. Санкт-Петербург).

**Адрес редакции**

620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26  
ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»  
Редакция журнала «Филологический класс»  
телефон: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41  
электронный адрес: fileclass@yandex.ru

## ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС, № 3(33)/2013

---

### **Проекты. Программы. Гипотезы**

- Литовская М. А.* Литература в школе и российский литературоцентризм .....7  
*Мурзина И. Я.* Литературный текст в процессе конструирования культурной  
идентичности..... 11

### **Траектории современного литературного процесса**

- Ковтун Н. В.* Иконическая христианская традиция в «Матренином дворе»  
А. Солженицына и «Избе» В. Распутина: проблема авторского диалога..... 17  
*Плеханова И. И.* Внутрিলитературная полемика начала XXI века: мотивы и содержание  
(«Околоноля» Н. Дубовицкого и «S.N.U.F.F.» В. Пелевина)..... 26  
*Когут К. С., Хрящева Н. П.* Гетеротопия Чумы в романе А. В. Иванова «Комьюнити»..... 33

### **Языковая ситуация и ее отражение в словарях**

- Басовская Е. Н.* Чистота языка? Чистота словаря? (из истории «Толкового словаря  
русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова)..... 41  
*Плотникова А. М.* Семантизация слова в современных толковых словарях и словарях  
концептов: новые тенденции ..... 47

### **Педагогические технологии**

- Гончар И. А.* Аудема как единица обучения аудированию иноязычного текста ..... 51  
*Максимова И. Н.* Опыт использования интегрированного подхода в обучении русскому  
языку и литературе в старших классах..... 56

### **Психолингвистика в образовании**

- Гуляева Ю. А., Никитина Е. Б.* Влияние эмоционального выгорания на метафорическую  
репрезентацию концептом «учитель», «ученик» ..... 59  
*Лапто М. А.* Стратегии самоидентификации в дискурсе Вл. Маяковского..... 62

### **Готовимся к уроку**

- Алексеева М. А.* Психологизм романа И. А. Гончарова «Обломов»: опыт школьной  
интерпретации ..... 66  
*Гутрина Л. Д.* Читать обязательно: повесть Ариадны Борисовой «Записки для моих  
потомков» ..... 74

### **Идет урок**

- Соколова А. В.* Урок русского языка в 6 классе по теме «Фразеологизмы» ..... 78  
*Еремеева Т. М.* Выявление авторской позиции через лингвистический анализ текста  
(на примере рассказа А. П. Чехова «Душечка») ..... 82

### **Медленное чтение**

- Шер Е. Ю.* «Я сын своего века»: трагедия «героя времени» в романтическом романе  
В. К. Кюхельбекера «Последний Колонна» ..... 86  
*Михина Е. В.* Чеховская трилогия в рецепции современных прозаиков..... 90

### **С рабочего стола ученого**

- Алексеева Е. В.* Отражение процессов европеизации российской элиты в отечественной художественной литературе XIX в. .... 100
- Капинос Е. В.* Между повестью и рассказом: «Чаша жизни» И. А. Бунина ..... 105

### **Зарубежная литература**

- Сейбель Н. Э.* Мотивный репертуар современной немецкой драмы ..... 109
- Доценко Е. Г.* Беккет по-русски в «Счастливых днях» Алексея Балабанова: подводя итоги ..... 114

### **Феномен массовой литературы**

- Маркова Т. Н.* Способы коммуникации «писатель – читатель» в современном медиапространстве ..... 119
- Лобин А. М.* Великая Отечественная война как сюжет современной исторической фантастики ..... 122
- Хоруженко Т. И.* Утопический дискурс в фэнтези (к постановке проблемы) ..... 129

### **Обзоры и рецензии**

- Всероссийская научная конференция «XIV Филологические чтения: статус пограничной зоны в литературе и культуре». Новосибирск, 2013. *Обзор подготовили* *О. Ю. Багдасарян и М.Н. Хабибуллина* ..... 132
- Барковская Н. В.* Прием интригующего пересказа (Чудакова М. О. Не для взрослых. Время читать! – М., 2012) ..... 134

## PHILOLOGICAL CLASS, № 3(33)/2013

### **Projects. Programs. Hypothesis**

- Litovskaya M. A.* Literature in School and Russian 'Literaturocentrism' .....7  
*Murzina I. Ya.* The Literary Text in the Process of Construction of Cultural Identity ..... 11

### **The Trajectories of the Contemporary Literary Process**

- Kovtun N. V.* Iconic Christian Tradition in the Story "Matryona's Yard" by A. Solzhenitsyn  
and "The Hut" by V. Rasputin: the Problem of Copyright Dialogue ..... 17  
*Plehanova I. I.* Inside-the-Library Polemics at the Beginning of XXIth Century:  
Tunes and Content ("Okolonolya" by N. Dubovitsky and "S.N.U.F.F." by V. Pelevin) ..... 26  
*Kogut K. S., Hryascheva N. P.* Heterotopia of the Plague in A. V. Ivanov's Novel  
"Community" ..... 33

### **The Language Situation and its Reflection in Dictionaries**

- Basovskaya E. N.* Purity of Language? Purity of the Dictionary? (From History  
of "Explanatory Dictionary of Russian" under the Editorship of D. N. Ushakov).....41  
*Plotnikova A. M.* Semantization Word in Today's Dictionary and Concepts: New Trends..... 47

### **Educational Techniques**

- Gonchar I. A.* Audema as a Unit of Teaching Foreign Language Listening .....51  
*Makhsimova I. N.* The Experience of Using of Intergrated Approach in Teaching the Russian  
Language and Literature in Senior Classes ..... 56

### **Psycholinguistics in Education**

- Gulyaeva Y. A., Nikitina E. B.* Influence of the «Emotional Burning» of the Teachers  
on the Metaphoric Representative Concepts «Teachers», «Pupils»..... 59  
*Lappo M. A.* Self-Definitions of the Author and Names of the Lyrical Hero in the Discourse  
of V. I. Mayakovsky ..... 62

### **Getting Prepared for the Lesson**

- Alekseeva M. A.* Psychologism in the Goncharov's Novel «Oblomov»: Experience of School  
Interpretation..... 66  
*Gutrina L. D.* Read Carefully: The Story of Ariadne Borisova "Notes for my Descendants" ..... 74

### **A Lesson in Progress**

- Sokolova A. V.* The Lesson of the Russian Language in Grade 6 on the Theme «Idioms» ..... 78  
*Eremeeva T. M.* Identifying the Author's Position through a Linguistic Analysis of the Text  
(for Example, the Story of Anton Chekhov's "The Darling") ..... 82

### **Analytical Reading**

- Sher E. Yu.* «I am the Son of the Century»: the Tragedy of the «Hero of Time»  
in a Romantic Novel V. K. Kuchelbecker «Last Colonna»..... 86  
*Mihina E. V.* The Chekhovian Trilogy in Reception of Modern Prose Writers ..... 90

### **From a Scholar's Desk**

- Alekseeva E. V.* Reflection of the Processes of the Russian Elite's Westernization in the National Literature of the XIXth Century ..... 100
- Kapinos E. V.* Between a Short Novel and a Short Story: Ivan Bunin's "Chalice of Life" ..... 105

### **Foreign literature**

- Seibel N. E.* Themed Repertoire of Modern German Drama ..... 109
- Dotsenko E. G.* Beckett in Russian in Aleksey Balabanov's *Happy Days*: Summing Up ..... 114

### **Phenomenon of the Mass Literature**

- Markova T. N.* Forms of Communication "Writer – Reader" in Media ..... 119
- Lobin A. M.* The Great Patriotic War as a Source of Plots for Modern Historical Fantastic Fiction ..... 122
- Khoruzhenko T. I.* Utopian Discourse of Fantasy (to the Problem) ..... 128

### **Reviews**

- Bagdasaryan O. Y., Habibullina M. N.* The Conference Review: XIV Philological Readings "Border Zones In Literature And Culture" (Novosibirsk, 2013) ..... 132
- Barkovskaya N. V.* Reception Intriguing Retelling of (*Chudakova M. O.* Not for Adults. Time to Read! – M., 2012) ..... 134

## ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

УДК 372.882 ББК 4426.83

М. А. Литовская  
Екатеринбург, Россия

### ЛИТЕРАТУРА В ШКОЛЕ И РОССИЙСКИЙ ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМ<sup>1</sup>

**Аннотация.** В статье определена специфика развития российского проекта литературного образования в XIX–XXI веках, обозначены проблемы современного преподавания литературы в школе в условиях массового падения интереса к чтению сложных литературных текстов, сделан вывод о зависимости российского литературоцентризма в современном обществе от качества обучения чтению текстов художественной литературы.

**Ключевые слова:** социология литературы, социальный статус литературы, преподавание литературы в школе, современный литературный процесс.

M. A. Litovskaya  
Yekaterinburg, Russia

### LITERATURE IN SCHOOL AND RUSSIAN 'LITERATUROCENTRISM'

**Abstract.** The article defines the specifics of the Russian project of literary education in the XIX–XXI centuries, identifies the problems of contemporary education in the school in terms of mass loss of interest to the reading of complex literary texts, concludes that one can say about the direct dependence of Russian 'literaturocentrism' in the modern society from the quality of teaching how to read fiction texts.

**Keywords:** sociology of literature, the social status of literature, teaching of literature in schools, modern literary process.

Первую половину 2013 года российское общество энергично обсуждало преподавание литературы в школе: высказывались учителя и родители, популярные журналы, новостные программы и даже руководители государства. Список из ста книг для внеклассного чтения, новая программа по литературе, составленная под руководством Б.А. Ланина, деятельность Родительского комитета в Екатеринбурге, требующего запретить то продажу одной, то рекомендацию другой книги, – споры не достигали такого накала даже тогда, когда кардинально меняли школьную программу по литературе в начале 1990-х годов. Причина страстей, судя по всему, одна: страх перед потерей литературоцентризма, или, иными словами, признания литературы центром духовной жизни российского общества.

Ответ на вопрос, почему потенциальная утрата статуса литературы в социальной жизни воспринимается в России столь болезненно, связан с отечественной историей. Литературоцентризм считается принципиальной особенностью российской культуры, ее важнейшим структурообразующим началом. Историю особого отношения к литературе ведут с Древней Руси, отмечая значимость церковной книжности в русской культуре. При этом стоит помнить, что количество письменной грамотных среди населения было крайне мало и для подавляющей части населения вплоть до XX века основной культурной средой было устное народное творчество – фольклор. В первой трети XIX века по-прежнему немногочисленной образованной частью общества

было решено, что лучшим способом объединить общество, сформировать в нем единую систему ценностей, является слово, прежде всего художественное, а также слово об этом слове. В ситуации «запаздывающей» модернизации в России XIX века, в условиях сильной авторитарной власти в качестве выразителя общественного мнения группа российских интеллектуалов предложила художественную литературу. Во многом это было обусловлено тем, что литературный текст в отличие от музыкального, театрального, живописного и т.п. можно безболезненно тиражировать в любом количестве экземпляров. Надо было только научить как можно большее число граждан читать эти тексты.

В этом контексте разрабатывается российский вариант идеологии книги как основного средства социальной коммуникации: «настоящая» литература не развлекает, не поучает, а ставит и решает социально-философские проблемы, являясь выражением действительной жизни. Чтобы соответствующие проблемы в текстах обнаруживать, нужны специальные интерпретаторы, которые будут преобразовывать одни слова в другие, объясняя смысл написанного. Полутора веков оказалось вполне достаточно, чтобы такое положение вещей начать оценивать как естественное.

В XIX веке в российских учебных заведениях, которых становится все больше, появляется предмет литература в том виде, в каком мы его знаем сегодня: если раньше на занятиях словесностью обучали писать тексты и знать общие закономерности их построения, то в рамках новой концепции на первый план выходит обучение чтению художественных текстов, обсуждение этих текстов, выстраивание историко-литературной линии развития и т.п. Обучение литературе предполагало усвоение обучае-

<sup>1</sup> Статья написана по материалам доклада на конференции «Филология в системе школьного преподавания в свете новых ФГОС» (5–6 апреля, 2013. Екатеринбург: ИРРО) при поддержке Соглашения № 14.А18.21.0273 «Многоречие в социокультурном пространстве современной России».

мыми системы ценностей, которую литература представляет: от ценностей нормативного (образцового) литературного языка до базовых моделей поведения или оценки действительности. Тексты могут быть более или менее сложными в зависимости от подготовки и целей обучения (кто-то читает А. Пушкина и Вяч. Иванова, кто-то останавливается на «Азбуке» Л.Н. Толстого), но из них извлекаются некие сходные смыслы. Не случайно одной из важнейших форм работы с литературным текстом становится его обсуждение (ответы на систему вопросов к тексту, практика написания изложений, сочинений, в том числе сочинений на свободную тему). В итоге происходит то, что называют социализацией через литературу: усвоение норм и ценностей общества через набор литературных текстов.

Советский проект в образовательной сфере продолжил традицию дореволюционного. Безграмотность была ликвидирована, читать научились практически все жители СССР. Уже к середине 1930-х годов сформировалось первое всесоюзное поколение читателей, то есть людей, которые умели не только складывать слова, но владели навыком чтения именно художественного текста. Литературоцентризм русской и советской культур объяснял как привилегии писателей в СССР, так и внезапную, граничащую с отчаянием ярость, которую вызывали у властей заграничные публикации Б. Пастернака и А. Солженицына, или непродуктивную суету вокруг альманаха «Метрополь» или «Пушкинского дома» А. Битова. Политический вес «Доктора Живаго» или даже «Архипелага ГУЛАГ» во многом определялся неадекватной реакцией высших лиц государства.

СССР не был, как это часто утверждалось, самой читающей страной в мире ни по репертуару издаваемых книг, ни по количеству издаваемой литературы на душу населения. Однако нельзя отрицать, что он был страной, в которой чтение художественной литературы и просмотр кинофильмов объединяли значительную часть населения, что в обществе существовал императив чтения (нельзя быть культурным человеком, если ты не прочитал...; каждый интеллигентный человек обязан прочитать...). Чтение заполняло значительную часть времени советских граждан, и самому процессу чтения придавалось особенное значение.

Обучение способности понимать и пересказывать тексты художественной литературы считалось воспитанием необходимейшего социализационного навыка человека культурного. Традиционно рано родители приобщали маленького ребенка к книге, знакомство с книгами входило в программы детских садов, литература была обязательным значимым предметом в средней школе. Чтение значительного количества сложных для восприятия текстов, относящихся к национальной и мировой классике, являлось обязательной частью школьной программы, а любые попытки упростить процедуру чтения с помощью хрестоматий, печатающих тексты «в отрывках», комиксов, дайджестов и т.п. неизменно встречались советской педагогической общественностью «в штыки» и считались недостойными. Немало этому способствовала поддержанная государством

практика проверки знаний по литературе с помощью обязательных выпускных и вступительных экзаменов, включающих обязательное сочинение на литературном материале и устную проверку знаний по предмету.

Очевидно, что массовое чтение выполняло в России и особенно СССР не только обучающую, но и нормирующую функцию. Гиперопека государства, сопровождавшая школьный процесс чтения, помогала «выравниванию» сознания советского человека, более успешному манипулированию читательским сообществом и отдельными его представителями. Впрочем, развитый навык чтения приводил также к расширению кругозора, сформированным навыкам рефлексии и к другим, не предусмотренным государством последствиям, в частности, к тем, что были отмечены Бродским в Нобелевской лекции («Литература учит человека частности человеческого существования» [Бродский 2002: 7]).

Привыкнув быть читателем, во многом именно через чтение советский человек переосмыслил историю своего государства в эпоху «перестройки». «Запойное» чтение в этот период для многих было своего рода наркотической потребностью, когда подавляющее большинство читателей, привыкшее к более или менее жесткой руководящей руке, впервые столкнулось с различными вариантами толкования одних и тех же фактов, получив незнакомую доселе свободу выбора собственного мнения. На этом фоне, кстати, особенно разительным был резкий спад интереса к чтению в постсоветское время и качественное изменение структуры чтения.

Каковы были результаты полуторазекового проекта? Во-первых, было воспитано население, умеющее читать длинные и сложные тексты, рассуждать о литературе как на обыденном уровне, так более или менее профессионально, искушенный и эрудированный читатель, способный уловить и правильно понять не только поверхностный, но и глубокий смысл текста. Во-вторых, сформированы уверенность, что литература – это национальное достояние, с которым нужно быть более или менее досконально знакомым, и убежденность в том, что литература – учебник жизни, что, если хочешь вырастить полноценного гражданина, его обязательно надо учить родной литературе и непременно в социализационном ключе. Кроме того, популярными оказались идеи сплочения народа вокруг прекрасной литературы. В-третьих, сложились представления, что «стоящей» может быть только первоклассная литература, авторитетная традиция видеть в литературе средство не столько развлечения, сколько духовного развития и просвещения народа. В обществе до сих пор сильна надежда на возможность выработать некие идеальные программы, списки, учебники, которые помогут научить понимать литературу так, как надо.

Жители СССР привыкли жить в окружении литературных образов, от них требовалось владение устойчивым и хорошо сохраняющимся литературным языком. Достоинства такого окружения отметил издатель Борис Куприянов: «Это ведь хорошо, что люди жили в литературоцентричном мире. Ведь

они верили в лучшее и мечтали о совершенстве, их поступки имели метафизическое измерение. Дело в том, что жизнь на выживание неинтересна своей очевидной простотой и заданностью. Всё известно наперед: сколько ни старайся – кранты. Этот здоровый логоцентризм замешан на вере в смысл происходящего, а потому гораздо интереснее, чем жизнь на выживание!» [Куприянов 2010]. Возможно, это было немалым преимуществом России в меняющемся мире.

Тем временем в глобальном мире шла смена ценностей. Формируется общество потребления, на рубеже XX и XXI веков идет критика «больших нарративов», иными словами, нападки на последовательное, целостное и сюжетное мышление, формируемое именно литературой, причем не только художественной, но и философской, исторической и т.п. Под влиянием социально-экономической политики неоллиберализма и визуальной культуры складывается новый тип читателя, сориентированный на комфортное получение информации, прагматизм, поверхностное усвоение разнотипных идей.

Россия форсированно переживает процессы, которые в западном мире развивались десятилетиями. К тому же общемировой кризис традиционной культуры наложился на крушение советской системы, вместе с которой ушли в прошлое социальные нормы и роли, порождённые уничтоженным обществом. Начал радикально меняться язык, представления о публичной речи, возможностях и функциях художественного произведения. Произошла резкая смена идеологии: одна была отброшена за ненадобностью, новая не сформировалась. В обществе очевиден острый дефицит ценностей: прагматизм может стать привлекательной моделью поведения, но не ценностным ориентиром. [Дубин 2010: 47–65]. Все чаще звучат горькие слова о том, что идеология в мире победившего шоппинга не нуждается в классической литературе.

В обществе, где существует острое социальное расслоение, разновекторно действует множество элит, доминирует ситуация рассогласования ценностей, когда, грубо говоря, классическая литература говорит одно – медиа навязывают другое – жизнь предлагает третье, дать единственный список полноценно социализующих книг невозможно. На современном этапе школьная литература, как это ни парадоксально, пала жертвой замечательного проекта Просвещения. Что читать? зачем читать? чему может научить литература? – это все вопросы, на которые в современной России нет однозначного ответа. И тогда стихийно складывается ответ неожиданный. Раз литература непонятно чему должна учить, ее проще выдать из школы, оставив в старших классах один час в неделю, да и тот в большинстве случаев уходит на риторику или лингвистический анализ текста, которые пригодятся для сдачи ЕГЭ по русскому языку.

В этом утверждении нет преувеличения. Десять лет назад университетские преподаватели страдали, что на первый курс приходят студенты, для которых школьная история литературы заканчивается на «Василии Теркине», но сейчас мы принимаем

школьников, которые в массе своей не читали «Гранатовый браслет»: он знаком им по пересказу. И самое драматическое, что большинство из них не умеют читать «Гранатовый браслет». Это не значит, что старшеклассники не способны складывать буквы в слова – у них нет развитого навыка чтения художественной литературы, которую мы считаем классической, то есть содержащей в себе систему ценностей, которую общество считает важной для себя и с которой не готово расстаться. Результатом может стать непреодолимый коммуникативный разрыв между поколениями.

Чтобы читать современную литературу, надо иметь представление о том художественном языке, на котором она пишется. Чтобы осилить великое достижение русской литературы – «большой» русский социально-философский роман, условно говоря, «Войну и мир» и – это немаловажно – получить удовольствие от чтения, нужно уметь: а) читать быстро; б) иметь навык чтения длинных текстов, т.е. уметь «нырять» в текст и оставаться там, внутри художественного мира, довольно долго; в) знать правила организации романа, чтобы свободно в нем ориентироваться; г) иметь навык думания (и говорения) о сложных отвлеченных предметах. Иначе мы получаем эффект, подобный тому, что возникает при чтении учебного иностранного текста на полужаном языке, когда текст предстает набором грамматических конструкций и не до конца понятной лексики; в котором главное – понять фабулу и ответить на вопросы «по тексту».

Если мы исходим из того, что литературный текст одновременно представляет собой и взаимодействие языковых уровней, и вымышленный мир, и эстетический объект, и метарефлективную структуру [Каллер Дж. 2006: 35–42], то всему этому в большей или меньшей степени, но учат в современной школе. Программы составлены так, что ученик сначала должен приобрести технику чтения, потом сформировать навык обращения с художественным текстом, отработать этот навык на текстах небольшого объема, и этот объем увеличивается, чтобы в старших классах дать подростку возможность читать сложнейшие тексты – гордость отечественной культуры. В идеале из школы должен выйти читатель, который ожидает от художественного текста потенциальной сложности, готов искать в нем скрытые значения и умеет это делать. Главное его умение – получать удовольствие от чтения, значимость литературного текста для него обусловлена тем, что автор создает историю, которая ему, читателю, интересна.

Но разумная за много лет отработанная схема начинает давать сбои еще в начальной школе. Навык чтения художественного текста в идеале надо отрабатывать на интересном конкретном классе, конкретным ученикам), но современная школа заведомо задает особый тип восприятия художественной литературы как учебной. Главная задача при воспитании читателя – добиваться погружения в текст и побуждать к разговорам о нем, но школа, игнорируя современную литературную ситуацию, не только исключает значительную часть книг, интересных

современным подросткам, но и третирует их. Проблема «зачем читать?» в ситуации утраты однозначно просветительской роли литературы встает перед учеником с неизбежностью.

Вопрос о будущем чтения напрямую связывается с вопросом о будущем общества. В современном социуме есть зрелая литературная среда, озабоченная собственным статусом, значительный слой читателей, готовых воспринимать «высокую» литературу, медленно, но формируются медиаканалы, распространяющие информацию о художественной литературе. Проблема в одном: все меньше читателей умеют читать сложные книги.

Н.Д. Солженицына удачно сформулировала вопрос о том, имеем ли мы право лишать наших детей лучшего, что создала российская цивилизация? [Солженицына 2012]. Как ни крути, учителя –

едва ли не единственные, кто может это право детям обеспечить.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / под общ. ред. Я. Гордина. – СПб.: Издательство Пушкинского фонда, 2001. Т. 1. С. 7–16.

*Дубин Б.* Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 345 с.

*Каллер Дж.* Теория литературы. Краткое введение. – М.: Астрель: АСТ, 2006. – 158 с.

*Куприянов Б.* Жители России устали жить, как свиньи: Интервью И. Козлова // Соль (Пермь). 2010. 2 сентября.

*Солженицына Н.* Без литературы школьники не научатся жизни // [http://www.solzhenitsyn.ru/interview/index.php?ELEMENT\\_ID=1500](http://www.solzhenitsyn.ru/interview/index.php?ELEMENT_ID=1500).

#### Данные об авторе:

Литовская Мария Аркадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620083, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, ИГНИ УрФУ.

E-mail: marialiter@gmail.com

#### About the author:

Litovskaya Maria Arkadievna is a Doctor of Philology, Professor of Russian Literature XX–XXI century Department of Ural Federal University of first Russian President B.N. Elcin (Yekaterinburg).

И. Я. Мурзина  
Екатеринбург, Россия

## ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ В ПРОЦЕССЕ КОНСТРУИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ<sup>1</sup>

**Аннотация.** Статья посвящена процессу конструирования культурной идентичности. В качестве предмета анализа избрано казачья культура, находящаяся в настоящее время в состоянии становления. Статья представляет собой опыт культурологической рефлексии над работой автора по созданию книги для чтения для учащихся казачьих классов.

**Ключевые слова:** культурная идентичность, мифотворчество, казачья культура, литературный текст.

I. Ya. Murzina  
Yekaterinburg, Russia

## THE LITERARY TEXT IN THE PROCESS OF CONSTRUCTION OF CULTURAL IDENTITY

**Abstract.** The article is devoted to the process of constructing cultural identity. As the subject of analysis elected Cossack culture, which is currently in a state of becoming. Article represents the experience of cultural reflection over the work of the author on the book for reading to students Cossack classes.

**Keywords:** cultural identity, myth-making, the Cossack culture, literary text.

В ходе инкультурации происходит освоение норм и ценностей культуры, превращение внешних по отношению к индивиду и/или группе социально-культурных требований во внутренне мотивированные, определяющие индивидуальные и групповые формы поведения, стереотипы восприятия, миропонимание. Инкультурация и социализация как механизмы вхождения/освоения/присвоения культуры позволяют индивиду сформировать собственный мир на основе переживания социального опыта и интериоризации принятых общественных представлений. Эмоционально-чувственное и интеллектуальное восприятие окружающей реальности требует не просто выработки к ней собственного отношения, но формирования устойчивых и воспроизводимых реакций на вызовы внешней среды. Результатом инкультурации и социализации выступает процесс формирования культурной идентичности.

Собственно термин «идентичность» первоначально использовался в эго-психологии (Э. Эриксон) как характеристика самоидентичности, основанная на восприятии себя в неразрывном единстве с социально-культурным целым. Исследования идентичности в отечественной и зарубежной науке обнаружили многослойность самого понятия, увязывая его не только с психологическим состоянием субъекта, но и с проблемами личностного роста, с его социальными ролями. Среди необходимых социально-психологических характеристик идентичности называются самоосуществленность личности, ее жизненная реализованность и пр. Идентичность рассматривается и как понятие, характеризующие уникальную природу человека, и как антропологический контекст человеческой сущности, и как результат реализации внутренней сущности во внеш-

них условиях. В современных исследованиях можно найти рассуждения об этнической, региональной, религиозной, гражданской идентичностях, свидетельствующие не столько о многомерности понятия, сколько о его востребованности для описания социально-культурных реалий.

Множественность идентичностей, характеризующая личность эпохи модернити, вызывает ассоциации со шкафом, в котором на каждый случай есть новая одежда. Весь вопрос – каков этот «шкаф»: где он стоит, как выглядит, кем и когда он «заполнялся». По сути, мы обнаруживаем, что сколько бы ни был разнообразен репертуар идентичностей, он интегрирован культурой, в которой происходил процесс взросления человека.

Вопрос о культурной идентичности воспринимается как актуальный в образовании – целенаправленном процессе формирования целостной личности, способного к творчески-активной преобразующей деятельности. Образ культуры, ее ценностно-нормативное ядро в процессе жизни человека осваиваются во многом стихийно, в то время, как в ходе обучения и воспитания это становится основой образовательных стратегий и практик. Можно сказать, что процесс формирования культурной идентичности в образовании – это целенаправленная деятельность по ее [идентичности] конструированию.

Разговор о социальном конструировании, благодаря работе П. Бергера и Т. Лукмана [Бергер, Лукман 1995] стал сегодня чрезвычайно популярным. В проекции педагогики он приобретает разговор о проектировании и конструирования педагогических систем, воспитательных и образовательных программ. Мы хотим обозначить еще одну плоскость социального конструирования – формирование культурной идентичности в процессе образования человека. Образовательные технологии нацелены не только на усвоение определенного объема информации об окружающем мире, но и на форми-

<sup>1</sup> Статья подготовлена в рамках проекта № 12-13-66007 «Региональное культурно-образовательное пространство: структурно-функциональная модель, социокультурный потенциал» при поддержке РГНФ и Правительства Свердловской области.

рование у человека устойчивых качеств, с помощью которых он позиционирует себя в этом мире, осознанно выбирая формы и способы взаимодействия с другими людьми в соответствии с освоенными культурными образцами.

Ключевое слово – «осознанно». Оставим за скобками размышления о том, ставится ли в отечественной педагогике таким образом сформулированная задача. Отметим лишь, что вольно или невольно педагоги, преподающие гуманитарные дисциплины, пытаются этим заниматься, вводя в учебные курсы историко-культурное, краеведческое, этнокультурное содержание с целью «приобщения к ценностям родной культуры».

В настоящее время появился новый тип образовательных учреждений, для которых вопросы конструирования культурной идентичности выходят на первый план. Мы ведем речь о так называемых кадетских казачьих классах – составном компоненте восстанавливающейся на наших глазах культуры казачества. Согласно оценкам экспертов, в России около семи миллионов человек причисляют себя к казакам. Общая численность войсковых казачьих обществ – более 700 тысяч человек. В разных частях страны созданы и действуют 24 казачьих кадетских корпуса, более тысячи казачьих классов, в которых учатся более 40 тысяч воспитанников.

Ситуация сложная: произошедшее в течение XX века в советском государстве «расказачивание» (термин, который историки уже давно употребляют без кавычек как обозначение политики массового террора и репрессий против казачества как сословно-социальной общности) привело к почти полной утрате казачьей культуры. Обратный процесс, начатый в последние десятилетия, поддержка казаческих сообществ на государственном уровне вызвали неоднозначную реакцию в обществе: позиционирование себя как казака одними и неприятие этого процесса другими. Можно констатировать, что поляризация мнений о роли казачества в прошлом и настоящем, попытки «новых казаков» найти основания для собственного существования и остальных в этих основаниях усомниться привели в массовом сознании к появлению новой мифологии о казачестве.

Мифологизация, как правило, опирается на реальность, абсолютизируя отдельные исторические факты и предлагая их интерпретацию в заданном направлении. И в этом контексте разговор о содержании образования в казачьих классах приобретает особый смысл: каким образом представлять историю казачества в России, какие события акцентировать, биографии каких людей изучать в качестве образцов для подражания, иначе говоря, на основе чего формировать культурную идентичность. Можно сказать, что перед педагогами стоит задача конструирования позитивной идентичности подростков, обучающихся в казачьих классах.

Идентичность строится на формировании целостного образа-представления в сознании человека. По сути – мифа с его пониманием-переживанием реальности в их нерасторжимом единстве. Оставим в стороне эмоционально окрашенные суждения об

отношении к мифу и примем за данность тот факт, что мифотворчество является особой формой бытия человека в культуре. В таком случае конструирование социальной реальности в целом и идентичности как ее частного случая и приобретает характер мифотворчества. Весь вопрос – какие мифы мы творим, на каких основаниях они зиждутся, и насколько этот процесс может быть зафиксирован.

В этом смысле вопрос о культуре казачества чрезвычайно интересен. В массовом сознании само понятие «казачество» зачастую не дифференцировано. Конечно, никто не отрицает исторический факт существования до революции в России 11 казачьих войск – Амурское, Астраханское, Донское, Забайкальское, Кубанское, Оренбургское, Семиреченское, Сибирское, Терское, Уральское и Уссурийское. И сегодня казачьи общества различаются по принадлежности к тому или иному войску. Но как только начинается разговор о культуре казачества, все сводится к донцам – Донскому казачьему войску. Во многом это связано с художественной традицией – песенной, литературной, кинематографической, в которой особый мир казачества как органичный и обладающий ушедшими, но значимыми для культуры смыслами, противопоставлен идеологизированному советскому и меркантильному постсоветскому существованию. Более того в исторических и культурологических исследованиях именно за культурой Дона закрепляется понимание региональной культуры Юга России.

Однако в настоящее время во многом благодаря работам историков активизировался интерес к Оренбургскому, Сибирскому, Забайкальскому казачеству. И встает вопрос о рассмотрении культуры казаков, связанных с иными, чем донцы, локусами. Мы считаем, что, несмотря на широкий круг исторических исследований, вопросы культуры остаются на периферии научного интереса. Их рассматривают скорее как духовный опыт прошлого, нежели как основу существования человека и результат его творчески активной деятельности. Более того, можно сказать, что сегодня мы являемся свидетелями попытки восстановить «времен связующую нить» между ушедшей культурой дореволюционного казачества и нашими современниками. Насильственно прерванный исторический путь невозможно восстановить в том виде, как он существовал, но можно попытаться использовать опыт культуры прошлого, чтобы обрести настоящее и очертить контуры будущего. Мы являемся свидетелями по-своему уникального процесса – созидания культуры. В силу того, что он носит незавершенный характер, можно увидеть, в каком направлении идет конструирование и конституирование казачьей культуры. И образование играет здесь одну из ведущих ролей.

Можно с некоторой степенью допущения сказать, что сегодняшняя образовательная ситуация провоцирует мифотворчество. В педагогике не используется такой термин как «мифодизайн» (термин введены в научный оборот А. В. Ульяновским) – специфическая культурная практика, актуализирующая социальные мифы. В то время как в маркетинге и рекламе – это способ взаимодействия производителя

и потребителя товаров и услуг. Понимая всю опасность такой экстраполяции, отметим, что принципы конструирования идентичности в ситуации, когда процесс становления культуры находится в незавершенном состоянии, типологически подобны мифодизайну в условиях рыночных отношений. В связи с этим возникает вопрос, какие именно компоненты включаются в миф и способствуют ли они решению задачи конструирования культурной идентичности. В рамках одной статьи невозможно раскрыть все возможные варианты решения поставленной задачи. Мы ограничимся только литературным текстом, который в нашем случае наиболее полно отвечает заявленной потребности. Под литературным мы будем понимать любой письменный текст, при этом за границами нашего разговора мы оставляем такой важный маркер культурной идентификации, как язык. Причиной является, с одной стороны, доминирование норм литературного языка, с другой, то, что диалектные слова, используемые в речи современными казаками, находясь в плоскости языковой игры.

Как отмечает культуролог Д. Соболев, литературный текст сохраняет и воспроизводит образ культуры – весь «спектр культурных процессов и структур», который «простирается от интенциональных форм и таксономических категорий, от базисных поведенческих сценариев и процессов архетипизации символов до общих отношений смысла и власти» [Соболев 2012]. Процесс реконструкции культуры может, таким образом, быть рассмотрен сквозь призму литературных текстов.

В качестве примера обратимся к казачьей культуре Оренбургского войска и представим тот небольшой опыт создания книги для чтения для учащихся казачьих классов, который есть у автора этой статьи.

Для процесса формирования культурной идентичности важно эмоционально окрашенное переживание. Еще Аристотель отмечал, что «поэзия философичнее и серьезнее истории» [Аристотель 1985: 655], а значит, необходимо сформировать такой корпус текстов, который создаст необходимый настрой. Оказалось, что эта задача достаточно сложно решается. Во многом это связано с качеством поэтических текстов, многие из которых остаются на уровне самодеятельных и любительских. Нам показалось логичным использовать с этой целью тексты классических стихотворений (М. Ю. Лермонтова, К. Р. [Константина Романова]), некоторых казаков-эмигрантов (М. Волковой, А. Ачаира), записи казачьих песен, сделанные в конце XIX в. А. И. Мякутиным (оренбургские казачьи песни) и Н. Г. Мякутиным (песни уральских казаков), стихотворения уральского поэта Бориса Ручьева, сына этнографа и фольклориста А. И. Кривошекова. Эту же задачу помогают решать прямые обращения к потомкам (фрагмент из исторического очерка Н. К. Бухарина «Хивинка», текст «Боевые заветы казаков», созданный А. И. Мякутиным в годы Первой мировой войны).

Так, в стихотворении Марии Волковой «Казак» (1933) афористически обозначены черты, характери-

зующие казака как защитника родной земли, которым может гордиться Отчизна, смелого, мужественного воина, и в трудную минуту не забывающего своего долга:

Кто там, на вышке сторожевой  
Стоит, глаза вперив во мрак?  
Это – защитник земли родной,  
Это – казак!

.....  
В душе – отвага. В очах – огонь.  
Подруга – шашка. При ней – темляк.  
Седло с набором. Горячий конь.  
Удал казак!

В веселье дома он знает толк:  
Кто лучше спляшет лихой гопак?  
Спокойна совесть: исполнен долг.  
Пляши, казак!

Придет ли в гости тоска-змея,  
Подаст ли тихо тревожный знак, –  
Спой песню дедов: в ней и твоя  
Душа, казак!

И если б даже пришлось тебе  
Надолго кинуть родной очаг. –  
Будь бодр, и верен, и тверд в борьбе –  
Терпи, казак!

Пусть сердцу больно – не говори!  
Ведь ты в походе! – Разбей бивак  
И в горе Бога благодари,  
Что ты – казак!

В стихотворениях же Б. Ручьева раскрывается глубоко спрятанная тоска и боль о жизни, которой уже нет:

Не до смеха, не до запевок,  
бродит горечью суховой.  
Сено справа и сено слева,  
под рубашкой, на голове.  
Запеклись сухолистьем губы,  
пот соленый чернит загар,  
только копны идут на убыль,  
только песней растут стога.  
Только мускулы жмет работа,  
копны режем под корешок,  
только после любого взмета  
выдох падает – хо-ро-шо!..

Эта ностальгия отмечается только в воспоминаниях детства:

О Карпатах поются песни,  
о казачьих гнедых конях,  
по озерам, по густолесью  
за тобою ведут меня.  
И десятую часть столетия  
я знавал в жару и в мороз,  
как охотился лютый ветер  
за папахой твоих волос;  
как ты пахнешь смолою бора,  
кровью волка и косача,  
всеми водами и простором  
оренбургского казачья...

Особую трудность представляет воспроизведение фольклорных текстов. Надо сказать, что у нас нет переизданных сборников казачьих песен. Более того, репертуар современных казачьих хоров и ансамблей лишь в небольшой степени содержит «региональную привязку», что, безусловно, мотивировано существующим сегодня образом казака как некой «культурной универсалии». Нам же хотелось некоторой исторической достоверности. Для этого мы попытались воссоздать мир казаков Оренбурга через песни, которые в большинстве своем не исполняются, но могут свидетельствовать о прошлом. Мы использовали не только оренбургские казачьи песни, но и близки им песни казаков Уральского войска.

В казачьих песнях хранились предания о богатырях-защитниках Отчизны, об исторических событиях, в которых участвовали казачьи полки, о проходах на службу и о возвращении с нее, рассказывалось об отношении к службе, царю, начальству. Повседневные заботы запечатлелись в семейно-бытовых песнях. Любовные и колыбельные, застольные и вечерочные – песни сопровождали человека всю жизнь.

Начинаем мы разговор с образов былинных богатырей Ильи Муромца и Добрыни Никитича. Илью Муромца называют в былинах «старым казаком». Его образ был дорог оренбуржцам: он был подлинным защитником родной земли, а, собираясь в поход, он ведет себя так же, как и любой из казаков – седлает коня, проверяет подпругу.

Ты, старинушка, старой казак.  
Старой казак, Илья Муромец,  
Илья Муромец, сын Иванович.  
У старинушки бородушка седым-то седа,  
У старинушки бородушка вся белым-то бела;  
На старинушке шубёночка все худым-то худа,  
Одна пола во пятьсот рублей,  
Другая-то пола во тысячу,  
А всей шубеночке и цены-то нет.  
Пошел Илья на конюшеньку,  
Седлал-то Илья добра коня,  
Он накидывал седелечко черкесское,  
Он затягивал, Илья, двенадцать подпруг  
шелковых,  
Не для красоты Илья затягивал – для крепости.  
[Мякутин 1905: 9]

Богатырская сила и удаль привлекали в былинных героях. Вот только силу должно использовать с умом, не обижать людей, а защищать их. В былине о Добрыне Никитиче осуждаются «шуточки» богатыря как неприемлемые:

Стал Добрыня на улице ходить, хороводы заводить.  
В хороводушках Добрынюшка стал он шуточки  
шутить;  
Его шуточки были не сносливы и не примчивы:  
Кого за ногу возьмет – ногу выдернет,  
Кого за руку возьмет – руку прочь он оторвет,  
Кого в шеенку толкнет – голова с плеч долой.  
И стали на Добрынюшку много жаловаться  
Ко тому ли ко князю ко Владимиру,  
Да выслал его князь из города долой.  
[Мякутин 1905: 12]

И совсем иначе говорится о Добрыне, когда он отправляется на ратный подвиг: с пониманием, как важно для воина благословение матери, с сочувствием к оставляемой молодой жене, с уважением к его воинскому долгу.

Как не стук стучит во тереме, не гром гремит,  
Что не сырой дуб ко могучей земле клонится,  
Не лавровые листочки расстилаются –  
Как раскланялся Добрыня своей материя,  
Пречестной вдове Ефимии Александровне:  
«Уж ты гой еси, моя родная матушка,  
Пречестная вдова Ефимия Александровна!  
Я не злата у тебя прошу, не серебра,  
Я прошу у тебя велико благословеньице  
От ретивого твоего сердечушка».  
[Мякутин 1905: 14-15]

Богатырь-защитник, готовый сражаться с врагом-супостатом за родную землю, был образцом для подражания: он не стерпит ни насмешки, ни угрозы, ни набега – накажет врага. В популярной среди казаков былине «Молодой донской казак и турчанин» рассказывается о том, как турок ищет, кого бы ему вызвать на поединок среди донских казаков. Достойный противник вскоре находится:

Выезжал из Донска войска молодой казак,  
Молодой казак лет семнадцати.  
Выезжает он на высок курган,  
На высоком на кургане Богу молится,  
Богу молится, низко кланяется, –  
Он с Донским войском прощается:  
«Ты прости-ка, прощай, войско донское;  
Благослови меня, отец с матерью».  
[Мякутин 1905: 17]

В исторических песнях, бытовавших в Оренбургском казачьем войске, важное место занимали воспоминания о реальных событиях русской истории: о Степане Разине («Во Кремле, Кремле, славном было городе»), о походах атаманов Нечая и Шамая на Хиву («Грянем грудью на неверных»), о частых взаимных набегах киргиз-кайсаков и казаков в приграничных районах зауральских степей («Как за реченькой за Утвой», «Пыль клубится по дорожке», «Погоня хорунжего Алемасова за киргизами, взявшими в плен казака Губерлинского поселка Зеленина в 1818 году»), о войнах с турками, с Пруссией, с Наполеоном. Важное место занимали истории о заселении казаками земель: «Волнение на Дону и переселение в 1796 году донцов на Оренбургскую и Кавказскую линии (Указ Императрицы Екатерины II 12 июля 1759 г.)», «Заселение красноуфимскими казаками Новоилецкой линии в 20-х годах XIX столетия».

Прощай, Томский и Тобольский  
Красноуфимский городок!  
Все сударушки прощайте,  
Нам теперь не до вас!  
Нам приходит горький час:  
Во солдаты везут нас,  
Во солдаты, во рекруты,  
Во чисто поле гулять.  
[Мякутин 1905: 104]

В песнях хранились имена реальных участников былых событий – «Песня про генерала Василия Авраамовича Лопухина», «Песня про старшину Донского войска Федора Ивановича Краснощекова». Бытовали песни, посвященные Кутузову, атаману Матвею Платову, Михаилу Скобелеву.

Постепенно на смену историческим песням приходили военно-походные. Они тоже связаны с историческими событиями, но в большей степени повествовали о перипетиях опасной и трудной военной жизни.

Вспомним, братцы, оренбурцы,  
Как стояли под Тикой:  
Вы разбили басурмана  
Ружьем, шашкой и копьём.  
[Мякушин 1890: 254]

Темами военно-походных песен были расставание с родным домом, тоска казака по родной стороне, по близким, раздумья раненого казака перед смертью, обращение к коню, чтобы он передал родным отцу-матери привет. В песнях точно передается психологическое состояние героев: жена провожает мужа на службу, печально смотрит ему вслед – и вдруг понимает, что уже не вернется ее суженый назад; мать просыпается среди ночи от дурного предчувствия и молится о сыне, еще не зная, что он погиб. Есть песни, в которых описывается походный быт, рассказывается о случайностях, подстерегающих казака на каждом шагу нелегкой службы.

Трагические мотивы не исчерпывают всего разнообразия содержания казачьих песен. В песнях запечатлены мужество и доблесть, готовность защищать Отчизну, гордость за принадлежность к казачьему сословию. Собираясь в дальний поход, казак обращается к жене с такими словами:

Ты прощай, не жди меня:  
Выезжаю на коне,  
Сабля острая при мне;  
Я за мать, за Русь свою  
Переведаюсь в бою!  
Подрастает у нас дочь,  
Выдавай за казака,  
Пусть для батюшки Царя  
Родит в свет богатыря!  
А подымется наш сын,  
Справится и сам один;  
Будет он казак лихой,  
И, как я пойдет на бой!  
[Мякутин 1905: 114]

В бою казак надеется на свое умение воина, на поддержку товарищей да на доброго коня.

Вообще, образ коня – один из ведущих в казачьих песнях. В народной памяти хранилась и передавалась из поколения в поколение старинная песня-былина о споре коня с соколом. По сюжету в чистом поле

...На сыром дубу, на верхушке сидел млад ясен сокол.  
Под сырым дубом было стойлице кониное,  
А во стойлице – сивый резвый конь.  
[Мякутин 1905: 5]

Поспорили сокол и конь, кто из них быстрее.  
Каждый из спорщиков по-своему прекрасен:

Конь бежит – вся земля дрожит.  
Сокол летит, как колокол звенит.

Но победа в споре достается коню: сокол прилетел к «урочному месту» значительно позже.

Поэтический образ коня обусловлен тем значением, которое он имел и в хозяйственной, и в военной жизни. Только на коня мог уповать казак в далеком походе, с ним он разделял тяготы службы («товарищ у молодца – его добрый конь»). К коню обращается мать, провожающая сына в поход («Не покинь ты млада-вбюноша, Сына мово милова» [Мякушин 1890: 184]), умирающий казак с последним словом:

Уж ты конь, ты, мой конь, конь, товарищ мой!  
Побегай-ка ты, конь, во Россиюшку,  
Не давайся ты, конь, неприятелю,  
Только дайся ты, конь брату родному;  
Да скажи-ка, скажи отцу с матерью,  
Поклонись, поклонись до сырой земли;  
Молодой же жене – челобитье  
И скажи-ка ей, что усватал я  
Всё невестушку – свинцову пулю,  
Обвенчала меня сабля вострыя!  
[Мякушин 1890: 111]

Чувства человека, его переживания и надежды, радость и печаль составляют содержание лирических песен. Они были любовными и плясовыми, шуточными или сатирическими. Песни попадали на Урал разными путями: одни из них хранились и передавались из поколения в поколение переселенцами из различных областей, другие привозили казаки, возвращаясь домой из далеких походов, – все они получали местную окраску и выражение. Лирический герой песен – казак или казачка. Песни рассказывают об их взаимоотношениях, о любви, о семье, о быте, подчеркивая, какое значение они имеют для человека.

Песенный строй и ритм связывались с условиями исполнения: строевые пехотные пелись «под шаг», кавалерийские – под ход коня, лирические – в хороводе. Общим было то, что казачьи песни экспрессивны и эмоциональны, выражали чувства и чаяния людей, воссоздавали их мир.

Конечно, песенный материал, представленный в виде текстов, выглядит довольно спорным. Песня должна звучать. Но, решая задачу конструирования культурной идентичности, мы в большей степени обращали внимание на ценности, которые транслирует литературный источник: мужество, верность, готовность исполнить воинский долг, ответственность, вера в Бога (отметим, что в песенной традиции преимущественно речь ведется о Православии, но и такой важный факт, как большое количество мусульман в Оренбургском войске не был обойден вниманием: мы приводим фрагмент башкирской песни о Караван-сараяе).

Идея «песня сопровождала человека на протяжении всей жизни» легла в основу описания различных сторон повседневной жизни казаков, высту-

пая определенным камертоном повествования. Нами сделана попытка последовательно представить исторические факты становления войска и систему верований, обучение казачат и воинские ритуалы, бытовые подробности и обрядовые практики. В связи с этим практически в каждом фрагменте книги для чтения присутствует фольклорный текст как репрезентация традиционной культуры казаков и поэтический – как эмоциональный отклик на события прошлого.

Одним поэтическим текстом мы не могли ограничиться. Во многом это обусловлено задачей описать образ жизни оренбургских казаков «в старину». Для этого мы обратились к этнографическим исследованиям, проведенным в конце XIX – начале XX в. Ф. М. Стариковым, Д. К. Зелениным, А. И. Кривошековым, В. М. Черемшанским. Исторический материал насыщен не только фактами, но, что для нас было особенно значимо, попыткой воспроизвести уклад жизни, воссоздать особый тип сознания оренбургских казаков через описание воинского и крестьянского труда. В конструировании идентичности именно ценность трудолюбия выступала в качестве ведущей.

Для создания целостного образа культуры особую значимость приобретают мемуары, которые рассматривались нами не только как исторические источники, но и как опыт эмоционально окрашенного переживания прошедших событий. Ограниченность объема книги для чтения не позволяет представить воспоминания в большом количестве. Мы ограничились несколькими сюжетами: о пребывании цесаревича Александра Николаевича в Оренбурге (смотр войск), о том, как проходила зимняя путина – «багрень» – у уральских казаков (воспоминания военного инженера генерал-лейтенанта И. Ф. Бларамберга). В воспоминаниях нам было важно подчеркнуть восторженное отношение к событиям, свидетелями которых были мемуаристы.

#### **Данные об авторе:**

Мурзина Ирина Яковлевна – доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой культурологии института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: ekb-ural@yandex.ru

#### **About the author:**

Murzina Irina Yakovlevna is a Doctor of Culturology, Professor, Head of the Department of Culturology Institute of Philology, Cultural Studies and Intercultural Communication, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Без сомнения, у литературного текста гораздо больше возможностей для формирования культурной идентичности, чем мы обозначили в данной статье. Степень его воздействия многократно увеличивается в сочетании с визуальным материалом (рисунками, историческими и современными фотографиями, копиями документов). В то же время подчеркнем, что описанный нами опыт создания книги для чтения отчасти был для авторов и опытом мифотворчества. Отбирая определенные тексты, мы одновременно пытались воссоздать реальный опыт культуры и представить идеальный образ ее носителя. Насколько это будет способствовать конструированию культурной идентичности, покажет время.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

*Аристотель.* Поэтика // Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1983. Т. 4.

*Бергер П., Лукман Т.* Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. – М.: Медиум, 1995.

*Волкова М.В.* Казак. URL: <http://www.siberia-cossack.org/?pid=537>

*Зеленин Д.К.* У оренбургских казаков // Этнографическое обозрение. 1905. № 4. С. 54–78.

*Кривошеков А.И.* Обряды и обычаи оренбургских казаков // Вестник Оренбургского учебного округа. Уфа. 1915. № 1–7.

*Кривошеков А.И.* Поверья и предрассудки у оренбургских казаков // Вестник Оренбургского учебного округа. Уфа. 1913. № 1. С. 16–27; № 2. С. 40–52.

Песни оренбургских казаков: собрал А.И. Мякутин; Издание Оренбургского казачьего войска. Т. 2. Песни былевья. – Оренбург: Типо-литография Б. Бреслина, 1905.

Сборник уральских казачьих песен: собрал и издал Н.Г. Мякушин. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1890.

*Соболев Д.* Литературный текст и проблема исторической памяти // Международный журнал исследований культуры. URL: <http://www.culturalresearch.ru/art/78-sob-lit-mem#footnote-987-11-backlink>.

## ТРАЕКТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

УДК 821.161.1-31 ББК Ш33(2Рос=Рус)64-3

Н. В. Ковтун  
Красноярск, Россия

### ИКОНИЧЕСКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ В «МАТРЕНИНОМ ДВОРЕ» А. СОЛЖЕНИЦЫНА И «ИЗБЕ» В. РАСПУТИНА: ПРОБЛЕМА АВТОРСКОГО ДИАЛОГА<sup>1</sup>

**Аннотация.** В статье представлен сравнительный анализ рассказов «Матренин двор» А. Солженицына и «Изба» В. Распутина. Первый текст положил начало «деревенской прозе», здесь возрождаются национальные архетипы, ценности, которые и подвергаются проверке в позднем творчестве Распутина. Рассказ «Изба» итожит судьбы героев ритуального сознания. В образах знаменитых старух усиливаются мотивы потерянности, одиночества, молчания, на смену традиционным праведникам, страстотерпцам приходят бабы-богатырки, отстаивающие не столько веру, сколько свое право на жизнь.

**Ключевые слова:** Солженицын, «Матренин двор», Распутин, «Изба», праведники, бабы-богатырки.

N. V. Kovtun  
Krasnoyarsk, Russia

### ICONIC CHRISTIAN TRADITION IN THE STORY “MATRYONA'S YARD” BY A. SOLZHENITSYN AND “THE HUT” BY V. RASPUTIN: THE PROBLEM OF COPYRIGHT DIALOGUE

**Abstract.** This article presents a comparative analysis of short stories: “Matryona's yard” by A. Solzhenitsyn and the “The Hut” by V. Rasputin. The first text marked as the beginning of the “village prose”. In this text the national archetypes, values are reviving, which are being tested in the later works of Rasputin. The story “The Hut” sums up the destinies of the heroes of ritual consciousness. In the famous old women's characters the motives of helplessness, loneliness, and quiet are amplified. The women-bogatyrs are replacing the traditional righteous, Martyrs. They defend not so much faith as the right to life.

**Keywords:** Solzhenitsyn, “Matryona's yard”, “The Hut”, Rasputin, the righteous, women-bogatyrs.

Самобытные отношения иконописи и русской словесности уже не раз отмечались исследователями, утверждающими особую визуальную доминанту русской культуры в целом [Лехахин 2002; Есаулов 2004]. Предметом пристального интереса специалистов русская иконопись стала относительно недавно, с эпохи модерна. Огромное значение культуры иконописи для древнерусской словесности признается априори, значительно реже в этом контексте рассматривается литература XX столетия. Между тем проблема национальной идентичности, призвания, миссии России, составившая центр русской религиозно-философской мысли рубежа XIX–XX вв., актуализируется в культуре «долгих 70-х», обратившейся к традиционным ценностям, сакрализующей идеи наследия, культурной памяти. Либерализм, радикализм, заинтересованное отношение к западной культуре, отличающие эпоху «оттепели», уже к концу 1960-х отходят на второй план. В литературе определяющую роль играет направление «деревенщиков»<sup>2</sup>, объединяющее наиболее значительных художников своего времени: ранних А. Солженицына и В. Шукшина, В. Белова, Ф. Абрамова, Б. Можаяева, В. Распутина, В. Астафьева. Именно в их творчестве воскресают средневековые

модели мироздания, патриархальная крестьянская культура, наделенная чертами идеального как Другого по отношению к жесткой реальности, представлена незаслуженно отвергнутой, но тем более желанной, хранящей сокровенное знание, которого лишена современность. Миссию пророка/ведуна в «светлое прошлое» и выполняют авторы-традиционалисты.

Ранние тексты А. Солженицына имеют особое значение для развития «деревенской прозы» в целом, здесь намечены основные идеи, образы, определившие ее нравственное, эстетическое своеобразие, сам язык. Средневековые для художника – эпоха исключительной по интенсивности духовной жизни, его сокровенные герои подсвечены образами, символами того времени (от элементов древней иконографии в эпических рассказах до образа «Замка святого Грааля» в романе «В круге первом» (1955–1958) и прямых высказываний профессора Андозерской в «Августе Четырнадцатого» (1993) о непреходящей значимости идей средневековья). Знаковый рассказ «Матренин двор» (1959) (первоначальное название «Не стоит село без праведника»), осознанный критикой, рядом авторов как стоящий у истоков традиционализма, на уровне поэтики угадывается во многих произведениях направления: от романа «Дом» Ф. Абрамова (1973–1978), новеллы Б. Екимова «Холощино подворье» (1979) до текстов В. Распутина [Ковтун 2009: 387–474].

В самом названии рассказа «Матренин двор» содержится указание на стержневой образ русской

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках Интеграционного проекта СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

<sup>2</sup> Термин, закрепленный литературной критикой 1960-х – 1970-х годов.

национальной культуры – дом, усадьбу. Уже в памятниках древнерусской словесности феномен дома находится в центре внимания книжников. При этом «его географические координаты и связанные с ними пространственные понятия становятся материалом для построения культурных моделей с не только пространственным, но и религиозно-моральным содержанием» [Лотман 2005: 112]. В патриархальной культуре дом не определяется частным существованием, напротив, парадигма семьи (отец, мать, дети) восходит к парадигме сакральной: Дом Небесный, Отец Небесный и соотносится с ней. Врата дома украшают иконы: «Ставили бы над вратами у своих домов православныя христиане святые иконы или честныя кресты, им же в дом входя или из дому исходя поклоняемся» [Грек 1993: 47]. Отсюда трансцидирование образа дома, понимаемого как «малая церковь» и как храм духовный. Домостроительство в этом контексте предполагает внутреннее самоустраивание личности. Будучи соотнесен с осью, стержнем мироздания дом (Древо Мировое) определяет и порядок жизни окрест, подобно тому, как храмовое действо проливается за границы храма, преобразуя внешнее бытие.

А. Солженицын, рисуя в тексте собственный идеал сильной, по-христиански «возделанной» Руси-дома, оттеняет его картиной современной униженной и обездоленной деревни, что и оставляет перспективу диалога, сглаживает дидактизм повествования. Трудно согласиться с мнением критики, изначально нацеленной на сакрализацию образа главной героини [Чалмаев 1994: 62-87; Урманов 2003: 56-135]. Покорность, податливость Матрены перед всякой властью (будь то чиновники в собесе или жена председателя колхоза), которую героиня не уважает, не боится, но скорее стыдится: «Лицо Матрены складывалось в извиняющую полуулыбку – как будто ей было совестно за жену председателя, что та не могла ей заплатить за работу» [Солженицын 1991: 123], вызывает авторский протест. Акцент с мотива неузнанного праведника смещается на тему «нравственного разложения и медленной гибели русского крестьянства» [Спиваковский 1999: 39]. Авторское преклонение перед стойкостью, моральной чистотой героини дополняет чувство протеста против извечной немоты, невиданной терпеливости русского человека, которые и развращают власть. В этих размышлениях предшественниками А. Солженицына были К. Леонтьев [Леонтьев 2000: 184], с трудами которого автор «Красного Колеса» был хорошо знаком, Л. Тихомиров [Лурье 2000: 56–68] и А. Платонов.

В статье «Грамотность и народность» (1870) К. Леонтьев восхищенно пишет о народной почве как «роскошной», свежей по отношению к «истощенной» западной, но уже через несколько лет замечает, что она же «подвижна», «стоит западных громов и взрывов» («Византизм и славянство»). Неустойчивость «почвы» делает постройку (дом-государство) особенно непрочной, любое здание оборачивается котлованом, на что укажет зрелый А. Платонов. Подвижность «почвы» видится философом одной из причин грядущей русской ката-

строфы, вовлечения страны на путь западного прогресса, ведущего к революции [Бочаров 1993: 153–187]. В рассказе А. Солженицына традиционные ценности крестьянского мира – смирение, доброта, страх Божий – в условиях богооставленности лишаются абсолютности, человек должен самостоятельно искать оправдание собственного бытия.

Рассказ «Матренин двор», несмотря на традиционно-агиографическую концовку, глубоко трагичен. Повествование разворачивается в двух измерениях – легендарный пласт, вбирающий элементы агиографии, иконописи, сочетается с сугубо реалистическим, оттеняя «греховность» настоящего. Подлинная красавица Матрена со спелым жнивом открывается автору-агиографу в мечтах и видениях, и на «темноватой избе» ее «с тусклым зеркалом» «получилась как бы внутренняя шкура» из «рифленных зеленоватых обоев», обезобразившая святое место. Поводырями в исконную, святую Русь и выступают уцелевшие на перекрестках истории праведники – хранители национальной духовной традиции от разрушительной власти сиюминутного. На их усилия, внутреннюю нестигаемость и рассчитывает повествователь, реконструируя историю страны, возводя ее к истокам, к тому «моменту истины», где еще можно закрепиться, осмыслить трагический и уже необратимый бег «красного колеса». Поэтому столь важен нравственный опыт самопостижения личности, бросающей вызов «веку-зверю», этот опыт и позволяет надеяться на будущее воскресение нации. Данный контекст высвечивает глубокий трагизм судьбы Матрены, не сумевшей отстоять собственный дом-душу. Одиночество, старость, нищета, сопутствующие «живущим не по лжи», указывают и на внутренний надлом, невыполнение миссии. Знаки крестьянской веры (Куликово Поле, Двор) одновременно становятся и знаками смерти, распада.

Пространство Матрениного двора – прообраз крестьянского как христианского мира – оформляется в экспозиционном фрагменте текста мотивом поиска «обетованной земли», мечтой о «тихом уголке России», ностальгией по исконной, «кондовой» Руси. Революционная культура начиналась с отрицания естественно-природного бытия, рационализации человека. Левое искусство приветствовало «большевистский напор перед “толстозадой, кондовой Русью”» [Зеленский 1925: 33]. Повествователь в «Матренином дворе» наследует стратегии традиционалистов XVII века – старообрядцев, жаждущих обретения «чистых» земель вдали от антихристового государства. Мотив избранности намечен при характеристике рязанской деревеньки Тальново (Талая – Вешняя, возрождающая к новой жизни) и присутствует скрыто, контекстуально. Путь к сокровенному месту, «нутряной России», лежит через поселения, поражающие напевностью, ладом своих названий – Часлицы, Овинцы, Спудни, Швертни, Шестимирова, – оттеняющих выморочную природу рабочего поселка, именуемого «Торфопродукт». Автор показывает, что деревня, дом Матрены многими узами связаны с историей Руси, стоит развязать один узелок – потеряется вся нить.

В описании усадьбы релевантными оказываются и черты апокрифической картины рая, где рай – место с особенно благодатным, приспособленным для жизни в земном смысле климатом [Гончаров 1978: 32–44]. Рассказчик находит тепло в доме Матрены в любую непогоду, хотя само строение, «когда-то могучее», изгнило и посерело от старости. Тепло Матрениной избы – производное от ее внутренней доброты, тепло души в то время, когда «внешний» мир едва возможен для жизни. Создавая в образе Матрениного двора свою модель «обетованной земли» (утраченной), А. Солженицын опирается на основные характеристики идеальной страны, представляющей собой крестьянскую религиозно окрашенную мечту о Царстве Божьем на земле [Чистов 1967]. Деревенька отделена и удалена от остального «грешного» мира, расположена, где «погуще, от железной дороги подале, к озерам». Пространство усадьбы отмечено чертами избранничества, оно «теплое», «родное», «свое», имеет геометрически правильную форму – квадрат. Усадьба Матрены, оказываясь на самой окраине, есть внутренний, духовный центр поселения (как и башня-памятник ратникам Куликова поля в рассказе «Захар-Калита»), она отделена от прочих изб водной преградой, «высыхающей подпружной речушкой с мостиком», отмечена иконографическими чертами – чердачное окно дома «украшено под теремок», над избой простирается высокое звездное небо. Связь с «внешним» миром здесь практически отсутствует, ибо «по бедности Матрена не держала радио, а по одиночеству не с кем было ей разговаривать» [Солженицын 1991: 116]. Как и подобает сокровенному месту, деревня предназначена праведникам, отсюда и та высокая нравственная шкала, с которой художник подходит к героям. В описании пространства Матренина двора значимы не только черты «земного рая», оно представляет собой космическую модель всего универсума, подобно последней иконе в доме-России, осуществляет связь небесного и земного.

Если пространство Матренина двора еще таит черты былой гармонии («строено было давно и добротню»), издревле заведенного порядка и благодати («милей этого места мне не приглянулось во всей деревне» [Солженицын 1991: 114]), то за его пределами лежит «чужой» мир, оценивающийся строго негативно: неупорядоченный, призрачный, шутовской, безобразный. Внутреннее единство замкнутого пространства распадается, когда повествование прорывается в эту внешнюю, фиктивную область. Крестьянский мир противится чужому мнению и взгляду, но именно пришлым, наблюдателем оказывается для него и рассказчик. Подчеркнем, образ героя-медиатора проблематизирует отношения иконографически выписанного прошлого и современности, отмеченной угасанием национальной культуры.

«Грешный» мир традиционно для поэтики А. Солженицына вывернутый, мир наизнанку. Обман, игра в дьявольском пространстве становится способом существования, поэтому «она смешная и опасная одновременно» [Лотман, Успенский 1977: 156]. Веселье, радость героев, принадлежащих царству нечистого, кощунственны по природе, они вы-

зывают смятение окружающих. Отсутствие логики, смысла в окрестном бытии напоминает хаотичное состояние мира, которому до определенного срока противостоит замкнутое, ограниченное пространство усадьбы Матрены. Однако автор подчеркивает относительность данной оппозиции, «чужие» слишком легко преодолевают все обереги, уже утратившие прежнюю апотропическую силу. Основные семантические оппозиции, на которых держится модель пространства, обнаружившая «глубинное типологическое сходство со средневековой иконографией» [Урманов 2003: 67]: «свой – чужой», «теплый – холодный», «верх – низ», «космос – хаос», реализуют на уровне ценностных отношений противопоставление «добро – зло», «праведный – грешный».

В контексте рассказа «грешные» земли соотносятся с прозападной системой ценностей: эгоизмом, рационализмом, жадной наживы, неискренностью человеческих отношений. «Грубая плакатная красавица», изображение которой висит в избе героини как мета вторжения нечистого, постоянно протягивала «Белинского, Панферова и еще стопку каких-то книг, но – молчала» [Солженицын 1991: 117]. Идеолог западничества и классик социалистического реализма уравниваются по значению в своем разлагающем воздействии на умы сограждан. Речь идет не об отрицании законов истории, но бессмысленности социального энтузиазма в условиях прагматического отношения к бытию, невозможности творчества. Плакатный образ вызывает последовательную ассоциацию с «новым человеком» ортодоксальной советской литературы и Вавилонской блудницей, воплощает мотив соблазна Святой Руси на путь безверия, саморазрушения. Подчеркнем, отношение позднего А. Солженицына к западной культуре иное, он «более не считает Россию чем-то отличным от Запада, напротив, Россия и Запад являются важнейшими частями исчезающей христианской цивилизации, и обе они уступили злу современного пост-Просвещения» [Пирс 2010: 205].

Опасность коммунистической религии писатель связывает с утратой русскими самобытности, самопутности, дара Слова (онемение Матрены). Тексты ортодоксов соцреализма, считает художник, написаны «мертвым», казенным языком, глубоко чуждым «русскому духу». Борьба, которую писатель ведет за сохранение самого строя, «чистоты» русского языка («Словарь языкового расширения»), аналогична борьбе за сохранение души народа. В современном мире, где Русь разлучена с Богом, Слово, сакральный образ превращается в свою противоположность: Матрена-Богородица заменена копией (грубая «вторая Матрена», привезенная Фаддеем из чужой деревни, названа «подставной»), игрушкой (матрешка), символизирующей Русь на языке массовой культуры.

Если избранное пространство определено границами Матрениной избы, то «грешное» символизирует образ поезда. Причем в сознании героини он сопрягается с событиями апокалипсического характера: боялась Матрена «пожара, боялась молоньи, а больше всего почему-то – поезда» [Солженицын

1991: 124]. Пожар, молния – древнейшие знаки Божьего гнева за прегрешения человечества. Поезд, железная дорога традиционно в русской культуре осознаются приметами механистического, бездуховного бытия, разрушающего естественный ход истории. «Два паровоза сцепленных», идущие «без огней и задом», ставшие причиной гибели Матрены, вызывают ассоциацию со змеем-соблазнителем. На древних иконах ад символизирует пещера/провал, из темноты которой наступает змей. Все несчастья, описанные в рассказе, сосредоточены в пределах железной дороги, на рельсах, а их инициаторами и участниками становятся пришлые, «чужие» люди и железнодорожные служащие: «воплощением советской России предстает в “Матренином дворе” железная дорога» [Лекманов 1998: 13]. Сакрализация и мистификация железнодорожных служащих – характерная черта литературы метрополии начала 1930-х годов: «мастера» А. Платонова<sup>3</sup>, паровозные чудесники А. Макаренко.

В соответствии с категориями художественного пространства в произведении выстраивается и концепция времени. Универсальная в поэтике рассказа временная оппозиция «раньше – теперь» объединяет более частные модификации: прежнее – современное восприятие времени; время золотого века (устремленное в прошлое) – эмпирическое время (лихорадочно бегущее в никуда); время начальных событий – конечные, последние времена. На уровне религиозно-нравственных оценок: сакральное – профанное время. Члены универсальной оппозиции «раньше – теперь» соотносятся в хронотопе повествования со «своим» и «чужим» пространством. Концепция времени «раньше», включающая как основные признаки первые члены названных противопоставлений, характеризует мир Матрены. Авторское восприятие времени (от начальных событий и вплоть до апокалипсиса) отмечено мифологическими чертами. В снах рассказчика, воспоминаниях Матрены, которая рада «изобразить себя в старине», православная Русь сакрализована. Былые времена – былинные (не случайно рассказчик едет «от Москвы по ветке, что идет к Мурому», городу былинной славы), через призму довоенного прошлого мир представляется целостным: «мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом». В этом гармоничном вдалеке сохранена истинная природа человека: Фаддей является «смоляным богатырем с косой через спину» (на изначальную праведность героя указывает абрис его головы: «И только лоб уходил лысым куполом в лысую просторную маковку» [Солженицын 1991: 128]), а Матрена – «красавицей румяной, обнявшей сноп». И над ними далеко в высоте «песня, песня под небом, какие давно уж отстала петь деревня» [Солженицын 1991: 130]. В русской традиционной культуре протяжная песня уподоблена молитве.

Настоящее же искажено, и героиня интуитивно пытается противопоставить наступающему хаосу строгую последовательность, «закономерный порядок» крестьянской работы, обратив сегодняшнее в вечно длящееся прошедшее и тем самым придав ему черты гармонии. Архаическое восприятие времени дополняется элементами христианской концепции: отсчет событий идет как сроками сельскохозяйственных работ, так и православными календарными датами, к которым рассказчик привязывает события личной жизни героини (крещение, всенощная). Время настоящего характеризует окружающий Матренину усадьбу мир. Оно линейно, десемантизировано, дискретно и сопровождается постоянной характеристикой «безумное», то есть самоуничтожаемое.

В контексте нашей темы значимо указание на преобладание серого цвета в описании рабочего поселка («серо-деревянные бараки», «густо-дымящие» паровозики), что вызывает ассоциацию с эффектом «черных досок»: современная история ретуширует, затмевает образ святой Руси. Семантика серого цвета в культуре связывается со значением праха, смерти и, что принципиально для автора, – отречения [Трессидер 1999: 401]. «Дымящая фабричная труба» – настоящий центр поселка. Темные цвета преобладают и в характеристике пространства дома Матрены. Здесь «посерели от старости бревна сруба», «тусклое зеркало», больная хозяйка прикрыта «темным тряпьем». Антиномия розового и серого как «сакрального – профанного» уточняет смысл противостояния «свой – чужой».

Лицо Матрены, мучимой «черным недугом», кажется «желтым, больным», с «замутненными» глазами. Только в момент видения автора усадьба чудесно преображается: «Этот старый серый изгнивающий дом вдруг сквозь блекло-зеленую шкуру обоев, под которыми бегали мыши, проступил мне молодым, еще не потемневшим тогда, струганными бревнами и веселым смолистым запахом» [Солженицын 1991: 130]. В этом пространстве Матрена является в «розовом отсвете», помолодевшая в лучах «красного морозного солнца», что отсылает к иконографическому образу Софии Премудрости Божией [Трубецкой 1993: 229–230]. В описании героини выделены «лучезарная улыбка» и «простодушный взгляд блекло-голубых глаз», что развивает парадигму софийности. На иконе именно лицо святого излучает благодатный свет («лучезарная улыбка»), указывающий на преображение лица в лик, проступающий как видение Первообраза [Чапаева, Костерина 2008: 143–148]. Показательна параллель образов Матрены и Лукерьи из рассказа И. Тургенева «Живые мощи», на которую указала критика, сам автор [Карпов 1999: 140–174]. Мотивы болезни, сна, видения, организующие софиологическую ситуацию преображения героини и всего мира в тексте XIX века [Новикова 1999], ключевые и в произведении А. Солженицына.

Образная структура рассказа «Матренин двор» выстраивается на основе центральной пространственной оппозиции: «своему» миру соответствуют герои-духовидцы, «чужому» – люди без души,

<sup>3</sup> В романе «Чевенгур» образ поезда усложняется. Дванов говорит ближе к финалу: «Я раньше думал, что революция – паровоз, а теперь вижу, нет».

наделенные чертами кукол или отталкивающими плотскими признаками. По концепции автора, злоешие перемены, жизненный разлад – итог не естественной закономерности, но привнесен волей человека, гордеца и прогрессиста. Время гибели исконной Руси-дома определено двумя революциями: «И одна революция. И другая революция. И весь свет перевернулся» [Солженицын 1991: 131]. Логическим продолжением стратегий русских социалистов, нигилистов, анархистов, террористов... тех, кто сеял смуту в умах сограждан накануне революции 1917 года, представлены идеи современных интеллектуалов, разрабатывающих умозрительные проекты иного будущего. Матрена, услышав про искусственные спутники земли, предупреждает: «...чего-нибудь изменят, зиму или лето» [Солженицын 1991: 127]. Итогом прогресса, лишённого нравственных скреп, и стало нарушение органических, мистических законов истории.

По мере движения сюжета в рассказе усиливаются мотивы гибели, недостачи, страха, смерти. Деревенка Тальново из земли обетованной превращается в зазеркалье, где «верх» и «низ» меняются местами. Пределы крестьянской усадьбы сжимаются, с собственного двора, из родового гнезда человек вытесняется в хаос сиюминутного, где нет дорог, одни перекрестки. Самостояние Матрены сохраняет до времени надежду на убежище, исцеление от травматического опыта современности (об этом и мечтает повествователь, отправляясь на периферию империи). Многое в усадьбе героини до срока выполняет установленные природой функции: колченогая кошка умудряется ловить мышей, которые живут не под полом, как было изначально, а под потолком, между деревом и обоями. Вывернутость, нарушенность мышинного быта изменяет жизнь кошки, которая вынуждена питаться тараканами, здесь даже коза однорогая.

Образ Матрены многомерен, отмечен особой духовной чуткостью, несуетностью, искренностью и добротой. Автор фабулой подчеркивает центральное значение женского персонажа для структуры текста: чем очевиднее трагическая предопределенность финала, тем сосредоточеннее фиксируются детали облика и быта героини. С размеренного описания деревни, крестьянского двора внимание нарратора соскальзывает на личные переживания хозяйки, проблемы истории получают экзистенциальное измерение. Вряд ли случайно, что гибель и похороны Матрены приходятся на пасмурный февраль, вызывающая ассоциацию с Февральской революцией, когда предreshена была, по версии автора «*Красного Колеса*», судьба России. В изображении крестьянки сложно переплетены тема избранничества и идея вины за разрушение национального дома-мира.

В соответствии с канонем мученического жития, элементы которого значимы в тексте, героиня одинока, незаметна, скромна, «несрядно» одета. Фигура страстотерпца для Церкви (как дома духовного) центральная, он предстает сомучеником Христа, Богородицы. Мартиролог обычно предусматривает борьбу малочисленных и слабых правых с неверными, превосходящими их числом, силой. Стойкость избран-

ных и является свидетельством силы Бога, залогом грядущего спасения [Рофэ 1997: 206]. На теле Матрены незаживающие раны от тяжелой работы, напоминаящие стигматы: «Спина у меня никогда не заживает. Зимой салазки на себе, летом вязанки на себе, ей-богу правда», – признается она [Солженицын 1991: 121]. Стигматы не были целью святых, но сама их вера, скорбь за несовершенство мира получала подобное материальное воплощение. По традиции житийного жанра, узнавание подвижника становится возможным после его смерти, которая зачастую груба и унижительна (святой умирает одиноко, в грязи, под забором). Судьба героини подсвечена образами русской классики, соотносится с птицей-тройкой Н. Гоголя, русскими женщинами Н. Некрасова, праведницей И. Тургенева, идеей Ф. Достоевского о занесенном над Русью топором (аллегорический образ «черного» старика Фаддея у порога дома с топором). Для автора важна включенность сокровенного образа в отечественную духовную традицию, на сохранение которой – вся надежда.

Жизненный путь Матрены отмечен знаками обреченности. Несвобода внутренняя и внешняя – главная характеристика бытия крестьянки, замкнутой в пределах полуразрушенной усадьбы. Попытки найти справедливость, сочувствие во «внешнем» мире заранее обречены – «в ту осень много было у Матрены обид». Движение героини осуществляется как серия утрат: от нищеты, отсутствия теплой одежды, невозможности получить пенсию («ниоткуда не зарабатывала Матрена Васильевна ни рубля»), отказа в медицинской помощи до гибели избы. Вместе с утратой вещей, символизирующих оскудение дома, разворачивается мотив фатального одиночества – «была она одинокая кругом», «бесприютная». Матрена теряет любимого – Фаддей пропадает на германской войне, Великая Отечественная забирает мужа, умирают один за другим все шестеро ее детей, отворачиваются сестры.

Параллельно в тексте звучит мотив исчезновения витальной энергии самой Земли-Матери (Матрена – матрона – мать – Богородица/София). Крестьянские наделы оскудевают, огород Матрены, «с довоенных лет не удобренный и всегда засаживаемый картошкой, картошкой и картошкой» [Солженицын 1991: 118], и картошку приносит мелкую, ее едва хватает на пропитание хозяйки да однорогой козы. Деятельность присланного из города председателя начинается с того, что он обрезал Матрене и другим инвалидам огороды. Мотив «измеренной», «урезанной» земли фигурирует в качестве апокалиптической меты. А. Белоусов считает, что данное представление «является своеобразной формой усвоения идеи предопределенности “конца света”, который наступит в результате исчисления лежащей в основе мира меры (числа)» [Белоусов 1991: 32]. К финалу рассказа приметы скорой гибели набегают одна на другую: единственная обновка крестьянки – «пальто из ношеной железнодорожной шинели» – символизирует смерть: «И в середине зимы зашила Матрена в подкладку этого пальто двести рублей – себе на похороны» [Солженицын 1991: 125]. На водосвятии героиня теряет котелок с освещенной во-

дой, «как дух нечистый его унес», дает согласие на раздел избы. Разрушение дома символизирует и «конец мира». Ковчег с последними праведниками, спасаемыми ими тварями (кошка, коза) обречен.

Самостояние Матрены-Богородицы и удерживает до срока мир у последней черты, спасает от сумасшествия. Рассказывая Игнатичу о поездке в Черусти, когда пришлось штурмовать пустые вагоны, она роняет примечательную фразу: «Мечемся туда-сюда; да взойдите ж в сознание!» [Солженицын 1991: 125], косвенно указывающую на отсутствие свободы, личностного самоосознания в окружающих. После гибели Матрены несть числа историям безумия: «как безумные» работают люди на развалинах горницы, усердие старика Фаддея близко сумасшествию, мужа приемной дочери Матрены – Киры, для которой и ломали дом, «теперь не в тюрьму, его в дом безумный», сама Кира «тргалась разумом», даже «мышами овладело какое-то безумие». Шуршание мышей – классический символ угасания жизни. Прежние обереги, ритуалы обретают в рассказе противоположный смысл: поминальный плач напоминает сведение счетов, а сами поминки странно «оживлены», пьяным рассуждениям о любви к родине внимают дезертир, о праведнице Матрене все отзывы «неодобрительны». С. Аверинцев подчеркивает – жизнь праведника в средневековой культуре парадоксальна по определению, идет против бытовых норм профанной современности [Аверинцев 1977: 145]. Этот же комплекс мотивов: крестной муки, сумасшествия и следующего за ним прощения/избавления, вымаливаемого Богородицей для грешников, структурообразующий в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского (история о затравленном собаками невинном мальчике и его матери), в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, «Пастухе и пастушке» В. Астафьева.

Если образ Матрены отмечен особой сложностью, многомерностью, то фигуры обитателей «внешнего» пространства декоративны, наделены отгалицированными плотскими чертами: у жены председателя – «городской женщины» – «твердая юбка», «грозный взгляд», тракторист – «самоуверенный, толстомордый здоровяк» с «жестоким лицом», ему близки «люди в шинелях» – «старший, толстый, с таким же лицом, как у тракториста» [Солженицын 1991: 136]. Их устойчивыми признаками становятся жесткость взгляда, близорукость и военная выправка, отсылающая к неизменным атрибутам существования в идеальном государстве-казарме от Каллиполиса Платона до советских городов-фаланстеров.

Особым образом в рассказе выделена линия алчного Фаддея, здесь, как и в судьбе Матрены, совмещается иконографический и собственно исторический коды. Для деревенских герой – «свой», повествователь свидетельствует: «Перебрав тальновских, я понял, что Фаддей был в деревне такой не один» [Солженицын 1991: 143]. А. Солженицын ранее других указал на губительность для русского народа самой атмосферы лжи, в которой погрязло современное государство, на неоднозначность родовых, общинных связей, привычно отстаиваемых творчеством раннего В. Белова, В. Распутина. Автор

«Красного Колеса», напротив, выдвигает христиански-гуманистическую идею персональной ответственности человека за выбор стратегии поведения, пути. В этом концептуально близкими ему оказываются Б. Можаяев («Живой», 1966), Ф. Абрамов в «Деревянных конях» (1970) и «Бабилее» (1980). Не случайно образ героини одной из лучших повестей «ленинградского деревенщика» – Милентьевны – разворачивается в контексте судьбы Матрены.

Образ Фаддея как искусителя Руси-Богородицы отмечен инфермальными чертами: это «высокий черный старик», с «черной окладистой бородой», с которой сливались «усы, густые черные» и «непрерывные черные бакены» [Солженицын 1991: 128]. Чернота здесь – апокалипсическая мета (седина над Фаддеем не властна). В портретной характеристике героя подчеркивается кривизна – традиционный признак нечистого, Фаддей и ходит только окольными путями, появляясь вдруг, ниоткуда, как и положено сатане. Каждый визит старика в освященное пространство знаменует трагедию: разрушение, увечье, смерть. В «Одном дне Ивана Денисовича», «В круге первом» внешность, поведение служителей режима напоминают чернобородого старика (образы Хромого, подполковника Климентьева).

В рассказе «Матренин двор» разрушение дома означает и кончину мира. Художественная версия «конца света» выписана с опорой на библейские мотивы: после гибели Матрены «не только тьма, но глубокая какая-то тишина опустилась на деревню», «все было мертво». Гибель Матрены и ее дома сопровождается мотивами ветра, метели, холода, пожара и пустоты, которые оформляют в повествовании тему хаоса, смерти. Эсхатологическая картина мира, представленная в тексте, по-новому высвечивает и образ героя-повествователя. Как агнографу, создающему Житие великомученицы, ему свойственна вера в очистительную, искупительную силу страдания, ожидание Воздаяния. В этой транскрипции муки Матрены (Руси-праведницы) являются залогом грядущего возрождения. Сама память о праведнице, переданная словом рассказчика, реальна, действительна. А. Солженицын убежден: «Писатель не может отказаться от своих нравственных убеждений и не должен терять веру в силу своего слова, что его слово может убедить кого-то» [Солженицын 1994: 53]. В известном смысле – это и есть упование на чудо, понятое в христианском смысле. Читатели, понуждаемые пророческим словом, должны трудиться навстречу чуду, заниматься строительством собственной судьбы, только смелого поступка, даже подвига уже недостаточно, нужна каждодневная работа по устройству души. Примирение иконолического и собственно исторического пластов повествования осуществляется в рассказе посредством чуда, что переводит идеальное в иной регистр, связывает с усилиями верующего/идущего.

Рассказ «Имба» (1999) В. Распутина, тематически, сюжетно ориентированный на «Матренин двор», подводит своеобразный итог упованиям А. Солженицына и «деревенской прозы» в целом. Важнейшие идеи зачинателя направления подтверждаются истолкованию единомышленником и после-

дователем (в отличие от критической позиции А. Зиновьева, В. Сорокина или Л. Петрушевской в «*Новых Робинзонах*»), отсюда особая проникновенность, печаль интонации. Возведение дома как последнего пристанища вновь связывается с миссией женщины, понимаемой автором в богородичном контексте: «в основании нашей нации лежат женские начала», «Россия издревле верила в себя, как в Дом Богородицы» [Распутин 1990: 171]. Однако поздний В. Распутин отходит от идеала смирения, воплощенного в характере Матрены, персонажа его ранней прозы: Марии, Анны, Настены [Ковтун 2011: 280-311]. Образы героинь текстов 1990-х годов маркируют черты андрогинности, воли и мужества, отсылающие к архетипу древних воительниц. Одиночество в этом контексте связано с особой духовной свободой, отказом от утех плоти: «...к сорока годам осталась Агафья в родительском доме одинешенька» [Распутин 2007: 358]. Сорок лет указаны не случайно, в этике старообрядчества, актуальной в тексте, это время, когда человек посвящает себя служению Богу. Героиня выступает медиатором между патриархальным прошлым и настоящим, олицетворенным новым поселком, в котором даже названия улиц свидетельствуют хаос (Сбродная, Канава).

«Отлетевшая» деревня Криволицкая, где «Агафья род Вологжских обосновался с самого начала и прожил два с половиной столетия, пустив корень на полдеревни» [Распутин 2007: 357], повторяет судьбу острова Матеры («*Прощание с Матерой*», 1976). Описание избранного места включает традиционные характеристики крестьянской Руси: здесь обходятся без электричества, кругом «золотистые» поля, звучат «целебные» песни и сказки. Ведущий мотив – мотив утраты, необходимости экзистенциального выбора как перехода в инопространство. В облике Агафьи отмечены иконографические черты – «узкое лицо», «большие пытливые глаза», темная одежда, лишённая признаков пола, и символика богатства: кирзовые сапоги, телогрейка. Важнейшие приметы богатыря-инока – негибамость воли, одиночество, бесстрашие, которые в ситуации розни суть и знаки национальности (лесковская традиция). Богатырь в бытине лишен страха смерти.

Автор настойчиво подчеркивает отсутствие женственности в образе героини: Агафья говорит «с хрипотцой», «она плюнула на женщину в себе, рано сошли с нее чувственные томления», зато легко справляет «любую мужскую работу» [Распутин 2007: 358]. Предки Агафьи из старообрядческой среды, что в поэтике В. Распутина – символ исконности бытия. История рода Вологжских восходит к временам основания поселения, аллегорично развернута в сторону повести «*Живи и помни*»: первый вернувшийся в деревню фронтовик – Максим Вологжин, что позволяет провести аналогию героини с воином и домовым («Я сама себе буду домовым», – заявляет Агафья). Особая связь женской доли с образом «матерого», «высокого елового пня» как «перевернутого», обезглавленного древа мирового («В ясные вечера полюбила, одевшись потеплее и устроившись на высокий еловый пенек, показывать

себя рядом с избой» [Распутин 2007: 384]) – указание на верность родовой памяти, этическому долженствованию, но и на трагизм судьбы: пенек – разрыв вертикали.

Параллель древо/домовой развивает мотив русалки, отсылающий и к образу «утопленников» с острова Матера. Агафья признается: «Я как эта... как русалка утопленная, брожу здесь и все кого-то зову... Зову и зову. А кого зову? Старую жисть? Не знаю. Че ее, поди-ка, звать? Не воротится» [Распутин 2007: 392]. В народной культуре русалка функционально уравнена с конем, считается «берегиней» дома [Байбурин 1983], но в ситуации разрушения очага «берегиня» обращается в утопленницу. Символ мужской фаллической силы (конь) дублируется в тексте образом загнанной «кобылы, которую не распрягают». Цена произошедшей метаморфозы – утрата мужчиной и женщиной исконных онтологических свойств, невозможность семьи, дома, строительство которого забирает последние силы, что обесмысливает земной подвиг. Лихорадочная, запойная работа Агафьи по строительству усадьбы граничит с самоубийством, но именно смерть обещает прозрение. В процессе строительства изменяется облик, самоощущение героини: она худеет, чернеет, забывает есть, спать, теряет счет дням, что соответствует канонам жесткой аскезы, связывается с сюжетом инициации [Тюпа 1996: 16–24]. Временная смерть-забытие в родовом поместье описана через мотивы посвящения (буйство стихий, видение, переправа), а возвращение к жизни означено ритуалом евхаристии – Агафья «причащается» хлебом и водой. Обратный путь героини лежит не к очагу, напротив, знаменует преодоление эмпирического, изба возносится изнутри, волей души и потому неподвластна времени, что подтверждено диалогом с домом и вещим сном о неполном погребении хозяйки в собственном строении.

Если героиня следует подвигу богатыря-инока, то черты мягкости, доброты отличают характер ее деревенского соседа Савелия: «Было в этом местном мужике, никогда не видевшем иной жизни, кроме войны, что-то неместное, податливое, мягкое» [Распутин 2007: 365]. Повествователь подчеркивает исключительность героя («было в нем что-то дальнее»), преданность земле, мастерство. Разнообразные таланты персонажа (изготовление вещей) ассоциируются с апотропической защитой. Внутреннюю стойкость, духовное равенство Агафьи и Савелия символизирует мистическая свадьба, обставленная мотивами случайной встречи, испытания чистоты помыслов, путешествия, которые заключает мотив прозрения [Плеханова 2002: 120]. Священный брак венчает возведение избы как последнего приюта: «Можно сказать, что зачали ее, голубушку, осталось выносить да родить» [Распутин 2007: 373]. Тоска по работе уподоблена любовному томлению: подхватил Агафью «опьяняющий порыв, сродни любовному, какой бывает у девчонки, когда только одного она и видит во всем свете, только к одному влечется, а вся остальная жизнь – как кружная дорога, чтобы переполниться тоской. Только одно и знала Агафья – скорей, скорей к избе, только там она и успо-

каивалась» [Распутин 2007: 383]. Женское тело, предназначенное рожать и вскармливать, развоплощается: «Она перестала чувствовать свое тело, оно затвердело в грубое и комковатое орудие для работы» [Распутина 2007: 378]. Изба Агафьи превращается в мост между прошлым, настоящим и будущим.

Возведение дома как сотворение космоса дает шанс к покаянию деревне в целом: «Агафье до печки, до подполья и до стояков – еще как до второй жизни» [Распутин 2007: 377], но заплутавшие, потерявшие люди не умеют ничего настоящего. Изба героини «стояла как на пупке, и видно было от нее на все четыре стороны света», это абсолютный верх, начало мироздания: «А над ее, Агафьиной, избой, висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света», «будто свет заструился над избой, и встала она в рост» [Распутин 2007: 382]. Золотой свет, сияние в иконографии суть указание на высшую степень избранности, однако вид, открывающийся из окон избы, тоскливый, «мерклый»: «отсюда могло показаться, что изнашивается весь мир, – таким он смотрелся усталым, такой вытершейся была даже и радость его» [Распутин 2007: 398]. Пейзаж «вытершегося», «тусклого» места, будто битого молью, когда во всем: в чувствах, мыслях, желаньях, ощущается усталость, – знак отступничества. В Библии обветшание ждет противников слуг Божиих, «моль съест их» (Ис. 50:9).

Если изба Агафьи обращена ввысь, то мир окрест погружен в темноту, бездну самоутраты: «И стала год от году ужиматься в поселке жизнь: меньше давала тайга, безрыбней становилась распушшая, замершая в бестечье Ангара, все реже случали топоры на новостройках. А потом и вовсе ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало» [Распутин 2007: 398]. Учитывая, что история родной для Агафьи деревни Криволицкой вовлечена в судьбу поселка Сосновка из повести «*Пожар*», где криволицкие обосновались на «ближней от горы улице», имеют в виду события эсхатологического порядка, не затронувшие, однако, дом героини. «Агафьяна изба встречала и провожала зимы и лета, прокалялась под жгучей низовкой с севера стужею, стояла и обмирала до бездыханности и опять отеплялась солнышком» [Распутин 2007: 398]. Будучи проекцией души, изба не нуждается в традиционных оберегах: кросна, хомут, детская зыбка бесполезны, «им не бывать в деле». Дом-душа – не место для жизни (здесь стоит «какой-то древний, словно бы и не человеческий, пропитавший стены, острый даже в своей угасности, мускусный запах», случайные постояльцы «давятся воздухом, не могут спать» [Распутин 2007: 395]), но некая точка, ориентир для отчаявшихся странников. Никто не ищет в доме пристанища, судьба сама «сталкивает и направляет сюда», будто готовит к долговому безблагодатному пути.

Рассказ итожит судьбы героев ритуального сознания. В образах знаменитых старух усиливаются мотивы потерянности, одиночества, молчания. Они лежат в смертной надсаде, готовят домовину, зачастую лишены не только устремлений к метафизическому, но и связей с родной землей,

«почвой» («*В ту же землю...*»). С миссией защитника Земли-Матери не справляются и мужчины (образ богатыря вытесняет фигура трикстера – Сени Позднякова), что и актуализирует подвиг воительниц. Призвание богатырок (Пашута, Агафья, Тамара Ивановна из повести «*Дочь Ивана, мать Ивана*») связано не с искуплением настоящего, но переходом в иномир, открытием новых ритуалов, надежды, способной организовать единомышленников. Одиночество героинь – важнейший шаг к обретению внутренней свободы, отказу от выработанных культурой схем, стереотипов (включая ортодоксальное православие), в этом они противопоставлены Матрене А. Солженицына, доброта, смирение которой лишь умножают энтропию.

В. Распутин демонстрирует не только усталость, «изжитость» традиционных праведников, но и бессилие современного государства, выступившего против собственного народа. Чиновники, расчищая пространство под строительство «светлого будущего», «туристов и интуристов», столкнулось с «архаровцами», «пожогщиками»: «Коренные обитатели с земли изгнаны, другим эта земля не дорога и не нужна. В итоге живое покидает мир, мертвое остается жить», – заключает произошедшее критика [Литовская 2012: 30–40]. Символически эта ситуация отразилась в сюжете опустошения икон, уже намеченном литературой постреволюционных лет. В поэме «*Погорельщина*» Н. Клюева герои просят Николу Чудотворца: «Вороти Егорья на икону – Избяного рая оборону» [Клюев 1969: 334]. В «*Петушихинском проломе*» Л. Леонова местный батюшка наблюдает процесс утраты связи с Богом в эволюции. Сначала дом Божий покидают святые (революцией вымело), затем исчезают на образах лики: «И вдруг, всхлипнув, бросился за дверь, где осталась икона. Там стояла у косячка, прислоненная тыльницей, пустая доска, а Пафнутия на ней не было» [Леонов 1984: 205]. В рассказе Б. Можая «*Старуца Прошкина*», посвященном судьбе фанатичной революционерки, икону покидает Богородица: «На толстой доске сохранилась по краям кое-где позолота, местами проступали крупные складки темносинего женского покрывала. Но лика не было. Божья мать не вынесла жития старицы Прошкиной» [Можаяев 1982: 668–669].

Знаковые повести В. Распутина «*Прощание с Матерой*», «*Пожар*» демонстрируют процесс колонизации страны новыми варварами, которым и противостоят бабы-богатырки. В отличие от архетипического сюжета новое воинство объединяет не идея веры, но отстаивание своего права на жизнь. Отсюда и образ храма, венчающий сюжеты поздних текстов мастера, – условность, символ личного духовного противостояния автора, адресованный будущей Руси, восстающей из небытия в образе мистического града Китежа.

#### ЛИТЕРАТУРА

Аверенцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1977. С. 145.

Байбури А. Жилище в образах и преданиях восточных славян. – Л.: Наука, 1983.

*Белюсов А.* Последние времена // «Aequinox»: сб. памяти о А. Меня. – М.: Carte Blanche, 1991.

*Бочаров С.* Леонтьев и Достоевский. Спор о любви и гармонии. Статья первая // Вопросы литературы. 1993. Вып. № 6.

*Гончаров С.* О жанровом своеобразии второго тома «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. – Петрозаводск: ПГУ, 1978.

*Грек М.* О святых иконах // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. – М.: Прогресс; Культура, 1993.

*Есаулов И.* Пасхальность русской словесности. – М.: Круг, 2004.

*Зелинский К.* Госплан литературы // Госплан литературы. Сб. литературного центра конструктивистов (ЛПЦ) / под ред. К. Зелинского и И. Сельвинского. М.; Л.: Круг, 1925.

*Карпов И.* Авторское сознание Солженицына (авторологические аспекты) // «Матренин двор» А.И. Солженицына: Художественный мир. Поэтика. Культурный контекст. – Благовещинск, 1999.

*Клюев Н.* Сочинения: в 2 т. – Мюнхен, 1969. Т. 2.

*Ковтун Н.* «Деревенская проза» в зеркале Утопии. – Новосибирск: СО РАН, 2009.

*Ковтун Н.* «Идиллический человек» на перекрестках истории // Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX вв.: Монография. – М.: Флинта-Наука, 2011.

*Лекманов О.* «От железной дороги подале, к озерам...». О том, как устроено пространство в рассказе А. Солженицына «Матренин двор» // Русская мысль. 1998. № 4221 (7–13 мая).

*Леонов Л.* Собр. соч.: в 10 т. – М., 1984. Т. 1.

*Леонтьев К.* Поздняя осень России. – М.: Аграф, 2000.

*Лепяхин В.* Икона в русской художественной литературе. – М.: Отчий дом, 2002.

*Литовская М.* Прогностический потенциал прозы В. Распутина // Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы. Междунар. науч. конф., посвященная 75-летию со дня рождения В. Распутина: материалы. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2012.

*Лотман Ю.* О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. – СПб.: Искусство СПб., 2005.

*Лотман Ю., Успенский Б.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3.

#### Данные об авторе:

Ковтун Наталья Вадимовна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального государственного университета (Красноярск).

Адрес: 660028, г. Красноярск, пр-кт Свободный, 82а.

E-mail: nkovtun@mail.ru

#### About the author:

Kovtun Natalya Vadimovna is a Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian and foreign literature, Institute of Philology and Language Communication, Siberian Federal University (Krasnoyarsk).

*Лурье В.* Протрезвление от славянофильской утопии: К.Н. Леонтьев, Л.А. Тихомиров и их выбор между Православием и Россией // Феномен российской интеллигенции. История и психология: материалы Междунар. науч. конф. 24–25 мая 2000 г., Санкт-Петербург. – СПб.: Нестор, 2000.

*Можжев Б.* Избранные произведения: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1982. Т. 2.

*Новикова Е.* Софийность русской прозы второй половины XIX века: Евангельский текст и художественный контекст. – Томск: ТГУ, 1999.

*Пирс Д.* Родственные души: западные собратья Солженицына по перу // Новое литературное обозрение. 2010. № 103 (3'2010).

*Плеханова И.* Рассказы В. Распутина 1980–1990-х годов: игровое начало в художественном сознании // Сибирский текст в русской культуре: сб. ст. – Томск: Сибирка, 2002.

*Распутин В.* Cherchez la femme // Наш современник. 1990. № 3.

*Распутин В.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2007.

*Рофэ А.* Повествование о пророках. Литературные жанры и история. – М.: Иерусалим: Мосты, 1997.

*Солженицын А.* Интервью немецкому еженедельнику «Ди цайт» // Звезда. 1994. № 6.

*Солженицын А.* Рассказы. – М.: ИНКОМ НВ, 1991.

*Спиваковский П.* Феномен А.И. Солженицына: Новый взгляд. – М.: МГУ, 1999.

*Трессидер Д.* Словарь символов: пер. с англ. С. Палько. – М.: Гранд, 1999.

*Трубецкой Е.* Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства. Антология. – М.: Прогресс, Культура, 1993.

*Тюпа В.* Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1996. Вып. 1.

*Урманов А.* Творчество А. Солженицына: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003.

*Чалмаев В. А.* Солженицын: Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1994.

*Чапалева В., Костерина А.* Лицо как феномен в русской религиозной философии // Литература и культура в контексте христианства. Образы, символы, лики России: материалы V Междунар. науч. конф. г. Ульяновск. 22–25 сентября. 2008. Ч. 1. – Ульяновск: УлГУ, 2008.

*Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. – М.: Наука, 1967.

И. И. Плеханова  
Иркутск, Россия

## ВНУТРИЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЛЕМИКА НАЧАЛА XXI ВЕКА: МОТИВЫ И СОДЕРЖАНИЕ («ОКОЛОНОЛЯ» Н. ДУБОВИЦКОГО И «S.N.U.F.F.» В. ПЕЛЕВИНА)

**Аннотация.** Внутренняя полемика романов «Околоноля» Н. Дубовицкого и «S.N.U.F.F.» В. Пелевина рассматривается как обсуждение принципа психологизма интеллектуальной прозы – рефлексии сознания о собственной природе и природе субъективного «я».

**Ключевые слова:** литературная полемика постмодернизма, мистификация, сатира, психологизм интеллектуальной прозы, концепция сознания.

I. I. Plehanova  
Irkutsk, Russia

## INSIDE-THE-LITRARY POLEMICS AT THE BEGINNING OF XXI<sup>th</sup> CENTURY: TUNES AND CONTENT (“OKOLONOLYA” BY N. DUBOVITSKY AND “S.N.U.F.F.” BY V. PELEVIN)

**Abstract.** Inside-the-litrary polemics between novels “Okolonolya” by N. Dubovitsky and “S.N.U.F.F.” by V. Pelevin is reviewed in this article as a discussion on principles of psychology of intellectual prose which reflects human consciousness of one’s nature and nature of subjective ego.

**Keywords:** inside-the-litrary polemics of postmodernism, hoax, satire, psychology of intellectual prose, concept of consciousness.

Когда нет уверенности в существовании самого литературного процесса [Букер–2012, 2013: 240], т.е. диалога внутри творческого сообщества и отстаивания шкалы ценностей [Букер–2012, 2013: 253], событие литературной полемики нужно доказывать особо. Во-первых, факт самой полемики, во-вторых, её смысл. Тем более проблематично утверждать возможность полемики между заведомо неравновесными фигурами: автором скандальной мистификации 2009 года и ведущим прозаиком, избравшим форму отрешённого творческого существования. Н.Б. Иванова давно отметила «ситуацию бесконтактности», т.е. явление, «сформировавшееся в самое последнее время, принципиально новое, заявленное как позиция одиночество писателя, свободно избранную им тотальную независимость от публики, неподвластность читательскому диктату. Отчуждение писателя от читателя; писателя от писателя – тоже». Это касается прежде всего В. Пелевина, который «способен в придаточном предложении дать другому литератору оценку, и даже очень резко, скажем, такую: “враг писателя Войновича сам Войнович”, – но в высшей степени затруднительно, если не невозможно, представить себе его заинтересованно откликающимся на то, что сделано другим писателем. Даже из вежливости. Вежливость, вообще условности, литературный ритуал здесь и не ночевали» [Цит. по: Филиппов]. Наконец, сама духовная установка проповедника буддизма несовместима с суетой, страстями, соперничеством в отстаивании каких-либо приоритетов, даже в случае провокации, чем и была публикация «Околоноля».

Роман породил волну противоречивых оценок, обусловленных прежде всего вопросом подлинности авторства: «Сурков или не Сурков?» [Латынина, 2009]. Нам важно, что повествование в нём начина-

ется с вызывающего литературного жеста. Это вставная новелла-фантазмагория «Карьера» с героем по имени Виктор Олегович – свихнувшимся, одичавшим писателем, размножившимся до такой степени, что «власти разрешили отстрел викторов олеговичей» [Дубовицкий 2010: 15]. После успешной охоты популяция особей сократилась, но сам вид выжил, подобно йети: «от встреч с людьми он уклоняется, прячется в самой глуши и, по заверениям краеведов, самый факт его существования стал предметом скорее дачного фольклора, нежели классического естествознания» [Дубовицкий 2010: 15]. А. Латынина увидела в этой картинке не полемику, но выпад самолюбивой посредственности: «десятки начинающих писателей косят под Пелевина, включая автора рассматриваемого текста. Но желание расколошматить и опустить лидера собственной референтной группы – классическая тема психологов, исследующих агрессивные фантазии подростка» [Латынина, 2009: 192]. Очевидно, что любой отклик на такую провокацию заведомо бессмыслен.

Тем не менее, через 2 года выходит роман настоящего Виктора Олеговича «S.N.U.F.F.», в котором угадываются тематические переключки с текстом того, кого окрестили «кремлёвским Пелевиным» [Цит. по: Дубовицкий 2010: 9]. Цель данной статьи – не только указать на близость текстов и найти содержательное обоснование этому, не связывая с художественным соперничеством. Наша гипотеза состоит в том, что ответ язвительного сатирика на выпад амбициозного автора, скрытого за прозрачным псевдонимом (Наталья Дубовицкая – жена Вл. Суркова), стал способом высказывания не только социальной оппозиции идеологии «управляемой демократии», но и выражением художественной позиции творца интеллектуальной прозы.

Сравнение текстов требует соотнесения событийной канвы, идеологии романов и принципов психологизма.

Роман «Околоноля» с иноязычным определением жанра – gangsta fiction – вполне концептуальная заявка на социально-психологическую историю с элементами сатиры: он предлагает героя нового времени с красноречивым ФИ без О – Егор Самоход, т.е. абсолютно самобытное явление, образец трансгрессии национального типа в новый модус мышления-существования бандита от культуры. Автохтонное имя, поклонные корни москвича с бабушкой-самогонщицей из деревни Лунино, опыт десантника и призвание филолога – всё это мотивировка парадоксальной трансформации и функционирования персонажа в качестве киллера-бизнесмена от литературы в лихие 90-е и криминально-гламурные 2000-е. Но сатира не самоцель и ограничивается указанием на роль Самохода как медиатора между словесностью и преступностью: посредника между муниципальной властью и коррумпированной журналистикой, собирателя андеграундной пыльцы для литературоцентричного криминала и чиновных честолюбцев.

Нерв сюжета – духовное воскресение матёрого циника: сначала иррациональная любовь к актрисе по прозвищу Плакса, ставшей жертвой натуралистического, квазиархаического кино о насилии, побуждает искать правду, но, попав в ловушку, изуродованный и разорённый герой, вдумчиво решает вопрос о праве на возмездие режиссёру-садисту. Гамлетовская аллюзия акцентирована: быть или не быть? мстить или не мстить? – но осложнена активностью христианско-виталистской философии самоценности жизни. Развязка решена в условном набоковском ключе «Лолиты» и «Приглашения на казнь» – расправа-фантазмагория то ли реальна, то ли умозрительна, персонаж – то ли палач, то ли жертва непротивления, но в итоге все стали как дети. Текст переполнен очевидными отсылками к классике, но преимущественно ироническими: это Ветхий Завет (вещающий из облака пара авторитет Ктитор) и Новый (Послание к Коринфянам), Чехов (любимую бабушку зовут Антонина Павловна, транссексуальная журналистка проповедует обращение к вере в облике Чёрного монаха), не забыты и современники («Санька» З. Прилепина, «ЖД» Дм. Быкова). Всё вместе представляет остроумную постмодернистскую игру в литературу, обнажение приёма, демонстрацию эрудиции, увлечение игрой в слова как родовую травму интеллигенции. Так жила и дышала литературой советская действительность: «Степенная кпсцивилизация, составленная из многословных полостей и прорезиненных длинот, сама была конгруэнтна нудному лауреатскому роману» [Дубовицкий 2010: 32]. Ныне действительности релевантен другой нарратив – авторефлексия убийцы-интеллектуала.

Таков основной посыл текста – представить самодостаточное сознание. Предъявлен герой с ментальностью, казалось бы, стихийного постструктуралиста, этикой имморального индивидуалиста, но мироощущением метафизика-логоцентриста. В гла-

ве 07 последовательно развёрнуты эти характеристики. Особенности чтения совершенно свободного героя указывали на вкус к отвлечённой игре в слова и освобождение от рационально артикулированной истины: «Тема сочинения, его сюжетная колей, описываемые предметы и существа не занимали Егора. Напротив, слова, отделённые от предметов, знаки, отлетевшие от одеревеневших тел, и символы, отвязавшиеся от так называемой реальности, были для него аттракционом и радостью. Ему интересны были приключения имён, а не людей» [Дубовицкий 2010: 32]. Эгоцентризм осознан как «исключение из человеческих подмножеств»: «Удивительным образом то, что он считал собой, замкнуто было как бы в ореховой скорлупе, помещалось со всей необъятностью в этой скорлупе, скребло её изнутри и не могло выбраться наружу. Снаружи разгуливали его тени, его куклы», имитирующие «связь с абонентами за границей себя <...> чтобы выудить в окружающей его со всех сторон бушующей москве книги, еду, одежду, деньги, секс, власть и прочие полезные вещи» [Дубовицкий 2010: 33]. Метафизическая интуиция дана как изначальный опыт открытости бытию в его безусловности и неуловимости, что передано формулой «смех изначальной тишины» [Дубовицкий 2010: 33]. Описание опыта визионерства похоже на встречу с платоновскими идеями – эманациями сущностей: «однажды в детстве, когда разом все кузнечики ослепительного июльского полдня издали такой же ровный, плоский, не выше тишины и потому кажущийся тишиной ясный звон – и прямо на глазах облезла ткань видимости, обёрточный холст красоты. Разошлись, разъехались швы времени, осыпались поздние наслоения. Стерлись, исчезли: речка – сверкнув как молния; лес и луг – свернувшись, как свиток; церковь, домики, стада и сад с огородами – слетев, как спугнутые птицы; солнце – слившись с небом, как тень. И сквозь них властно проступили озарённые реликтовым смехом истинные вещи – солнце, огороды, сады и стада, церковь и домики, лес, луг, речка. Те же с виду и по названиям, они были <...> не выеденными и прожёванными изнутри в труху вертлявой скользкой смерти, но наоборот – прочными и сочными, сделанными навсегда из добротного вещества тишины» [Дубовицкий 2010: 33]. Так выглядит вечное, прекрасное, гармоничное, идеальное – и открытое изначальное избранное.

Так описание откровения отменяет идентификацию с постструктуралистским релятивизмом, решительным противником «логоцентрической метафизики» [Ильин 1996: 20], и указывает на модернистский прообраз игры в слова. Картина встречи со смыслами под «смех тишины» написана как набоковское ирреально-ощутимое представление двойственности мира, опосредованной призрачной материей языка. Если по Набокову смысл литературы – не «оплакивание судьбы обездоленного человека», а обращение «к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров» [Набоков 1996: 130], если «всякая великая литература – это феномен языка, а не идеи» [Набоков 1996: 131], то игра языка, в частности – прихотливый повествова-

тельный стиль Гоголя, открывают эту метафизическую тайну: «Это создаёт ощущение чего-то смешного и в то же время нездешнего, постоянно тащущегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещи и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной» [Набоков 1996: 126]. Переданное Егору Самохodu свойство слышать «смех изначальной тишины» закольцовывает логику игры в слова: стихийное отчуждение от человечности (когда интересны «приключения имён, а не людей») обусловлено-оправдано обретением метафизических горизонтов, правом на сверхиронию.

Парадокс дегуманизации литературы позднего, набоковского модернизма в том, что, отрекаясь от человека как социальной ценности, как цели развития истории, она освобождает человека-творца от иллюзий и так приближает к исполнению антропологического предназначения. Но следствием стало не только вытеснение человека словом из литературы, но и отсутствие критерия подлинной значимости текста, ибо теперь уже любая небанальная игра в слова может претендовать на сопричастность игре самих слов и на высокое творчество. Не случайно автор «Околоноля», упоминая культовый роман Г. Гессе «Игра в бисер», предпочитает иное название – «“Игру стеклянных бус” в любом переводе» [Дубовицкий 2010: 32]. Метафизика игры в позднем модернизме не только чревата фиктивностью постмодернизма, но и профанацией таинства, поскольку игра не обеспечена даже значимостью авторской личности.

Текст «Околоноля» показывает, как закономерно и последовательно игра в слова упраздняет человека. Условность всех героев, включая Егора, демонстративна и обнажает игру как принцип понимания человека, который равен своей роли: Плакса возлюблена иррационально – и она даже не имеет лица, сандист-режиссёр Мамаев, как оказалось, смолodu последовательно мстит миру за собственную недооценённость. Если с кем-то происходят метаморфозы, то это неожиданное переключение с одной роли на другую: тишайший интеллектual Черненко окажется давним агентом КГБ и организует в перестройку книжную мафию, удобная во всех отношениях американская секс-партнёрша Сара окажется капитаном Вархола, офицером российских спецслужб в третьем поколении. Причина условности героев – не в отсутствии у автора мастерства или дара психолога, а в том, что он пользуется не образительным, а номинативным словом, в котором нет тайны. Отсутствие тайны компенсирует и маскирует словесная игра, каламбурная или паронимическая, «конгруэнтная» своей очевидностью плоскости смысла. Так распределены роли в социуме: «Юзеры пользуются, лузеры ползают» [Дубовицкий 2010: 85]. Так объясняется прагматизм веры: «Технология, а не теология открывает теперь Бога. Богу удобно, чтобы ты, Ваня, жил вечно. Богу угодно, чтобы ты хорошо питался, занимался спортом и сексом...» [Дубовицкий 2010: 59]. Так двойится название студии «Kafka's pictures» [Дубовицкий 2010: 84] – кафкианские сюжеты снимаются на Кав-

казе. Интеллектуально тренированный читатель принимает правила игры как современные, сообразные тотальной иронии, и получает, помимо эстетического удовлетворения от узнавания всех правил, вполне оправданное умственное: автор несколько не опережает, творец и потребитель «конгруэнтны» друг другу.

Комплекс этих проблем интеллектуальной прозы: содержательность высказывания при манипулятивности слов, умозрительности психологии и условности самой игры в смыслы – достаточный повод вступить в творческую полемику, хотя бы в форме отчуждённого диалога. Суть полемики – чем отличается игра в литературу от литературы как игры, каковы их цели?

Основание для признания романа «S.N.U.F.F.» В. Пелевина косвенным откликом на «Околоноля» Н. Дубовицкого даёт неоднократное совпадение тем и материала: сюжет построен вокруг выяснения предназначения натуралистических фильмов о насилии (снафов), одна из главных творческих задач – убедительное изображение подлинной любящей женщины, в погоне за которой разыгрывается драма мести, о чём рассказывает сам потерпевший Дамилола Карпов (рефлексия Егора Самохoda не чужда литературе). Его слог тоже стилизован под Набокова: «Но центральное место в этом скорбном повествовании о любви и мести принадлежит не мне и не оркам, а той, чьё имя я всё ещё не могу вспоминать без слёз» [Пелевин 2012: 11]. Творческая проблема достижения глубокого психологизма в рамках интеллектуального повествования превращается в философское обсуждение проблем организации психики, но все представлено в фантазмагории, обозначенной автором как «утюпия». Ироническая аннотация гласит: «Роман-утюпия Виктора Пелевина о глубочайших тайнах женского сердца и высших секретах лётного мастерства» [Пелевин 2012: 2]. Значок  $\emptyset$  в определении жанра, т. е. математический символ «пустого множества» (множество, не содержащее ни одного элемента) и способ отличить 0 от буквы О, – не только указание на фиктивность утопии, но ещё одно косвенное свидетельство в пользу полемики с романом под названием «Околоноля». Диалог разворачивается как соревнование в разработке материала и мастерстве художественной игры со словом. Если «околоноля» – это словесная формула опустошения человека, то можно предположить, что одна из главных целей Пелевина – новый психологизм, интеллектуальная расшифровка неистощимой тайны человека в процессе самосознания.

Тема эта для В. Пелевина постоянная: обсуждение когнитивных операций сознания, осмысление фиктивности представлений о сущностях и существовании решается на любом материале – от изображения рефлексии сарая Номер XII («Жизнь и приключения сарая Номер XII», 1991) до страданий молодого вампира Рамы среди хозяев мира – распорядителей баблосом и дискурсом («Empire V», 2006, «Бэтман Аполло», 2013). Разработка женского образа – существенное обновление задачи, ибо предполагается некоторая специализация деятельности психики в связи с актуализацией любовных страда-

ний. Первым опытом была «Священная книга оборотня» (2004), в которой рефлексия достаточно условна – это переживания лисы-проститутки, навещающей мираж страсти на партнёров и вдруг осознавшей, что сама она стала жертвой морока, исходящего от сверхоборотня в погонах. Сатирическая доминанта романа и отождествление гендерного с архетипическим освободили от утончённого психологизма. Женские образы вампиров тоже подчинены сюжетным перипетиям, поэтому опыт превращения биоробота Каи в романе «S.N.U.F.F.» в настоящую женщину уникален в художественной практике В. Пелевина, хотя предшественников достаточно: от легенды о Пигмалионе до голливудских кинобоевиков (Кая похожа на киберорганическую героиню их фильма «Чужой 4. Воскрешение», 1997, в исполнении Вайноны Райдер). Тема решается в ключе известного сюжета о восстании творения человеческого разума, но, в отличие от Голема и др., творение прекрасно и обретает свободу от несовершенного творца как носитель едва ли не идеального разума в сочетании с женской мудростью и прагматичной хитростью.

При этом роман раскрывает работу интеллектуального сознания героев, поэтому рассмотрение феномена женской психики разворачивается как вполне научное обсуждение с едва ли не с математическим подходом. Уже в определении «утопия» заключена формула отношений двух субъектов: «я» повествователя (Дамилолы), страстно влюблённого в суру – биоробота для сексуальных утех с индивидуальной настройкой поведения, и её программируемого и всё-таки иррационального сознания, которое представлено знаком иррационального числа  $i$ . Метафорическое уподобление Сары кукле с пультом в «Околоноля» материализовано и стало отправной точкой исследования феномена. Как известно,  $i = \sqrt{-1}$ , т. е. предстоит извлечь истину из того, чего нет: узнать тайну сознания бытового электроприбора на атомной батарее, воспроизводящего стереотипы женского поведения, но влюблённого отнюдь не в хозяйка-настройщика, а в юного «дикаря» Грыма и сбегавшего (сбегавшей) с ним на природу. Классический треугольник («Старый муж <...> я другого люблю...») осложнён «нетрадиционными» отношениями, что делает художественную задачу и остроумной постмодернистской игрой, снимающей все запреты, и всё-таки опытом выстраивания интеллектуальной модели индивидуального женского характера.

Творцом женской индивидуальности в романе формально является повествователь – пилот-оператор видеосъёмки для CINEWS, «корпорации, которая снимает новости и снафы» [Пелевин 2012: 13], т. е. формирует видеоцентричное сознание жителей Бизантиума и Оркланда (первый – симбиоз Лапуты и прогрессивного Запада, энергетически зависит от почвенного осколка вечно дикой России, но эксплуатирует, высокомерно паря над ним, пока не случится катастрофа). Дамилола убеждён, что он «создатель реальности», а «любая реальность является суммой информационных технологий» [Пелевин 2012: 12], что и позволяет «элите» манипулировать

миллионами жизней, играя на влечении к эросу и танатосу. Так тема снафов (зрелища насилия) из «Околоноля» развёрнута в формулу политики и истории, у которой нет смысла, содержания и цели, кроме борьбы за власть, поэтому это кровавый цирк с войнами по расписанию. Суть всех процессов для интеллектуального сознания – информационное воздействие в прагматичных целях. Так же с позиций носителя информационного сознания Дамилола воспринимает своё творение – суру Каю. Но в личном творчестве этот художник экстракласса отнюдь не циник, а романтик, и поэтому автор устами своего героя предлагает формулу идеальной женщины: сочетание «максимальной духовности» и «максимального существа». Автор скрыт за героем, но подробная проработка обоих характеристик реализует вдумчивый подход к решению художественной задачи, в том числе и роковой загадки власти женской природы над мужским сознанием.

Действие романа происходит в незапамятном будущем, но там всё ещё обсуждается вопрос, может ли искусственный интеллект обрести свободу самонастройки. Это и есть загадка суры – способность принимать самостоятельные решения и овладевать сознанием мужчины до такой степени, что он забывает, что имеет дело со сложным электроприбором. Поскольку герои романа заняты разрешением коренных задач – природы веры, механизмов истории, а особенно причин, почему новая троица – Бог (Маниту), деньги (маниту) и монитор как алтарь видеокультуры – имеют одно имя, то поначалу чудо Каи заключается в сверхзнании. Но максимум духовности – это не только безмерная историческая и культурная память, но также жертвенная искренность [Пелевин 2012: 213], которая открывает секрет сверхвласти над мужчиной – возможность выйти «за пределы разрешённого природой»: «Нужно выставить на максимум “существо” и “соблазн»» [Пелевин 2012: 212].

В результате Дамилола испытывает то, что в простоте можно было бы называть суперорганом, но для информационной эпохи это прозвучит вульгарно. Повествователь трижды употребляет термин – «допаминовый резонанс» [Пелевин 2012: 284], а поэтическая расшифровка состояния занимает две страницы. Дамилола не может ограничиться описанием физического удовольствия и даже метафорой «сделать солнышко на качелях»: «Дело было совсем в другом. В том, что Кая дала мне пережить, присутствовала незнакомая мне прежде высота внутреннего взлёта. В это пространство, как мне кажется, редко поднимается человек, иначе оно обязательно было бы отражено в стихах и песнях. А может, люди всю свою историю пытаются отразить в искусстве именно то, и каждый раз убеждаются в неразрешимости такой задачи. Возможно, чего-то подобного достигали мистики древних времён – и думали, что приблизились к чертогу самого Маниту» [Пелевин 2012: 251–252]. Неназываемое блаженство в конце концов ассоциируется с состоянием абсолютной свободы: «И я понял, что в истинной реальности нет ни счастья, за которым мы мучительно гонимся всю жизнь, ни горя, а лишь эта

высшая точка, где нет ни вопросов, ни сомнений – и где не смеет находиться человек, потому что именно отсюда Маниту изгнал его за грехи» [Пелевин 2012: 253]. Примечательно, что автор подарил герою описание Nirваны, но так и не назвал это состояние Раем, хотя перифраза не оставляет сомнений. Приём недоговорённости красноречивее, ибо включает читателя в поиск точных ассоциаций.

Так автор играет на противоречии между номинативным словом («допамин» – это дофамин, нейромедиатор и гормон удовольствия) и поэтической недоговорённостью. Важно, что в самом начале устами Каи ещё не просветлённому герою (и читателю) напоминают, что мир – это комплекс наших представлений, что, выставляя суррежим работы, Дамилола проецирует на домашний электроприбор свои желания, т. е. занимается автоэротизмом: «– Ты думаешь, – грустно сказала Кая, – что я просто говорящая кукла для мастурбации. И здесь ты прав, жирная свинья. Твоя ошибка в другом. Ты считаешь, что у тебя внутри живёт Маниту. И это делает тебя чем-то качественно отличным от меня» [Пелевин 2012: 122]. Так автор снимает тему божественного происхождения сознания, чтобы выдвинуть в качестве главного критерия очеловечивания самопреодоление сознанием собственной ограниченности. Очевидно, эффект придуманного Пелевиным «допаминового резонанса» предполагает некое соучастие, диалог в достижении божественного состояния, т. е. выход за пределы своего «я». Испытывает ли что-то сама Кая, не сказано (повествующий Дамилола замкнут на себя), но, судя по описанию её страсти к Грыму, можно предположить лучшее.

Пелевин аннигилирует номинативное слово, играя с классическим приёмом психологизма – подтекстом. Так знаток технологий защищается от осознания очевидной измены, убеждая себя, что действует особая программа «существа» – «символический соперник»: «Не могу сказать, что я испытал ревность. Но когда целующаяся парочка показалась в моём микроманиту, я задумался, как это я дошёл до такой жизни. И зачем, спрашивается, я выставил своей суре такой режим, что она самозабвенно целует этого оркского унтерменша, в то время как я сам могу добиться от неё поцелуя только хитростью и шантажом» [Пелевин 2012: 351]. Дамилоле мог бы выставить режим «Облако Нежности», но ему, как и Богу, не нужна безличная покорность, он даровал своему детищу максимально возможную свободу, т. е. предельные «духовность» и «существо», чтобы самому не расслабляться ни на секунду [Пелевин 2012: 95]. Поэтому он считает, что, когда в порыве тревоги за Грыма Кая «сразу забыла всё своё существо», сработала опция «духовности»: «На самом деле, конечно, она никогда ничего не забывает. Поэтому правильнее сказать, что прежний алгоритм был мгновенно вытеснен имеющим более высокий приоритет процессом» [Пелевин 2012: 328]. Кроме жертвенной любви, к «духовности» относится вкус и стыд, способность краснеть от пошлости [Пелевин 2012: 348]. Так обсуждение тайны вочеловечивания искусственного интеллекта упирается в способность

чувствовать, и тут набоковская концепция открытости подлинно прекрасному побеждает все научно-философские изыскания, ссылаясь на которые пользуется Дамилола («философский зомби» по Д. Чалмерсу, «зимбо» Д. Деннета и др. [Пелевин 2012: 393–394]).

Последний аргумент в обсуждении отличия человеческого сознания от искусственного интеллекта – тайна свободой воли, её источник. Кая убедительно доказала Дамилоле, что им правят инстинктивные предпочтения, что биохимические программы по существу не отличаются от компьютерных, что человек всю жизнь бежит по «коридору мучений» за фальшивыми маяками [Пелевин 2012: 409]. Но момент истины настал, когда оба испытали муку оскорбления. Дамилола впервые ударил Каю, когда понял, что она его «СОВСЕМ НЕ ЛЮБИЛА» [Пелевин 2012: 410], и Кая покинула своего творца. Как выяснилось, она с женским коварством и не романтическим прагматизмом заранее обеспечила все условия побега, но толчком послужило всё-таки это событие. Так в ходе обсуждения вполне философской проблемы и заодно тайны женского сознания найдена точка подлинно человеческого «я» – не обманутые желания, а оскорблённая вера.

На фоне этого не названного, но подразумеваемого открытия уже не имеет большого значения, кого всё-таки любит Грым, с которым ушла Кая (особенно для Грыма), и родятся ли от этой великой и просветлённой страсти на лоне дикой природы какие-нибудь дети. Подлинно человеческая любовь бескорыстна и не обусловлена инстинктом размножения. Так скептик и абсолютно свободный от каких-либо условностей и дискурсивных обусловленностей (чего стоит обозначение аббревиатурой ГУЛАГ сообщества всех нетрадиционных ориентаций [Пелевин 2012: 268]) автор всё-таки написал интеллектуальный роман о чувственной страсти, т. е. преодолел императив отрешённости. Он даже подарил своему духовному противнику, но протагонисту (поскольку он раскрывает манипулятивные технологии управления обществом) дискурсмонгеру Бернару-Анри одну безусловную истину: «Правда там, где жизнь. А где нет жизни, нет ни правды, ни лжи» [Пелевин 2012: 198]. Но изощрённый циник отождествил в романе правду с силой. Герои Пелевина опровергли этот тезис, вырвавшись за пределы двух государств – сиамских близнецов Оркланда и Бизантиума. Финал действительно утопический, но знаменательный для безыллюзорного сознания: ничего, кроме идиллии, уже не выдумать, если думать о реальном человеке.

Ожившая кукла – давний романтический мотив, но в нынешней ситуации жизнь уже не знак подлинности, а сама вопрос, не дающий однозначного ответа, и всё-таки безусловная ценность. Обсуждение этой темы – ещё один пункт, связывающий «S.N.U.F.F.» В. Пелевина с «Околоноля» Н. Дубовицкого, где жизнь проповедуется как всеразрешающая истина модернизированного христианства: «– Строго говоря – Бога ещё нет, – вещал Егор. – Он – предстоит, Он то, что уже начало происходить между нами и обязательно произойдёт.

Везде, где жизнь жалеют, где за ребёночка заступятся, бедному подадут, воевать не поторопятся, поговорят вместо того, чтобы рыло набить, – везде происходит Бог... <...> Ислам велит Бога созерцать. Христос Бога предсказал и как его сделать научил. Христос через себя очеловечил Бога и обожествил человека, сделав их – заодно, за отмену второго закона термодинамики, гласящего о всеилии смерти» [Дубовицкий 2010: 59]. Легковесность умозрительной проповеди в дворницкой перед персонажами не катакомб, но нового деклассированного подполья сомнительна не только в силу подозрительного авторства романа, но и по существу. Игра словами, как показал В. Пелевин, это не игра в слова, а творение смыслов, которые всё-таки участвуют в организации жизни. Примечательно, что ироническая характеристика государственного устройства Бизантизма – «либеративная демократура» [Пелевин 2012: 69] – неожиданно подхвачена политическим дискурсом. Так врио губернатора Московской области А. Воробьев с гордостью пользуется термином «демократура», понимая его как жёсткое исполнение демократически принятого решения (интервью Радио России «Вести-ФМ» 23.08.2013).

Можно ли с полной уверенностью утверждать, что «S.N.U.F.F.» – это ответ на «Околоноля» Н. Дубовицкого? Действительно, В. Пелевин игнорирует прямые выпады писателей-современников. Он не ответил на критику А. Слаповского, на резкие обвинения в безъязыкости и поверхностности: «Самый востребованный и читаемый русский писатель (из не жанровых, не чисто коммерческих) в России и за рубежом – Пелевин. Я довольно много говорю о нем и думаю. Мой друг А. Немзер считает, что не надо. Не по чину, так сказать – имея в виду чин неофициальный. Но у меня свои причины, которые позволяют мне без стеснения признаваться в этом интересе – гораздо большем, чем хотелось бы, и уж наверняка большем, чем у Пелевина ко мне. Пелевин меня волнует не как писатель, а как явление. (То есть все-таки как писатель – независимо от того, считаю ли я его таковым.) Когда-то я написал ругательную статью о его языке (который считаю и сейчас сервильным по отношению к языку офисных курилок), а дело-то, как теперь понимаю, было в другом – в ощущении, что не только стиль подменен офисным трепом, но и содержание сводится к уровню офисного трепа. Это льстит читателям, это позволяет им думать: мы бы тоже так смогли, просто неохота» [Слаповский 2005]. А. Слаповский непримирим даже тогда, когда соглашается: «– Упомянутый вами Пелевин заметил: “Нам кажется, что слова отражают мир, в котором мы живём, но в действительности они его создают”. Общая ситуация в стране во многом вызвана ситуацией с языком? – Пелевин, как всегда, увлекается красивым серфингом по социальным прибрежным волнам. В глубинах всё сложнее. Например, запасы нефти в нашей родной стране (если уж о глубинах) повлияли на её судьбу все же больше, чем оскудение активного словарного запаса обывателя. Язык – следствие, но, меняясь по ходу событий, действительно, сам становится причиной, создавая новые обстоя-

тельства, они, в свою очередь, формируют новый язык, который опять меняет обстоятельства...» [Слаповский 2012].

Слаповский и Пелевин – действительные соперники в неистощимой игре фантазии, в способности найти новый поворот излюбленной темы, но Слаповский стремится к изобразительной пластичности слова, а Пелевин хочет добиться изобразительности от слова умозрительного. Тем более писатель не отвечает на критику романа, на обвинения в легковесности провокационного мышления, исходящие именно от интеллектуального читателя: «роман “S.N.U.F.F.” – это действительно снаф: половину текста занимает интеллектуальная порнография, а половину – сцены насилия, вполне реальные, поскольку навеяны гражданской войной в Ливии. Значит, перед нами скрытая пропаганда, изготовленная сомелье Пелевиным» [Бойко 2011]. Но отождествление сатиры с пропагандой – это реакция постмодернистского сознания на возвращение смыслов.

Можно предположить, что ответ Пелевина на «Околоноля» – это ответ на собственное отражение в проницательном, но кривом зеркале. Ответ предполагал не изменения темы, ибо сатира на очевидное – неблагодарное, но необходимое дело санитара непросвещённого сознания, а узнавание современности в условных картинах важно как возвращение литературы к социальной миссии. В этом смысле сопоставляемые романы несравнимы по резкости и тотальности высказывания. Ответная отрицательная реакция на демонстративную умозрительность «Околоноля», принятую как норму, потребовала от мастера изменения в изображении не общества, а человека. Такова эволюция художественного мышления В. Пелевина.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бойко М. Допаминовый резонанс Сомелье Виктор Пелевин и парадокс автореференции // «НГ Ex libris». – 29 декабря 2011. – № 49. [Электронный ресурс] <http://mikhail-boyko.narod.ru/review/resonance.html> (режим доступа – 25.08.2013).
- Букер–2012. Литературный момент или литературный процесс? // Вопросы литературы. 2013. № 3. С. 238–266.
- Дубовицкий Н. Околоноля (gangsta fiction). – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: ООО Медиа-Группа «Живи», 2010. – 128 с. – Русский пионер. Специальный выпуск. Библиотека Русского пионера. Т. 1.
- Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
- Латынина А. Текст на лояльность. Сурков или не Сурков? // Новый мир. 2009. № 12. С. 187–194.
- Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. Пер. с англ. – М.: Независимая газета, 1996. С. 31–134.
- Пелевин В.О. S.N.U.F.F. – М.: Эксмо, 2012. – 480 с.
- Слаповский А. Интервью Алисе про жизнь и про любовь. 2005. // [Электронный ресурс] <http://slapovsky.ru/content/view/44/> (режим доступа – 29.07.2013).
- Слаповский А. «Русский читатель взывает смысла...» Беседа с Платоном Бесединым. 10 сентября 2012 г. // [Электронный ресурс] <http://blog.thankyou.ru/aleksey-slapovsky-russkiy-chitatel-vzyiskuet-smyisla/> (режим доступа – 19.08.2013).

Филиппов Л. Что-то вроде любви: критическая статья по Пелевину. // [Электронный ресурс] <http://pelevin.nov.ru/stati/o-filip/3.html> (режим доступа – 19.08.2013).

#### **Данные об авторе**

Плеханова Ирина Иннокентьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы факультета филологии и журналистики Иркутского государственного университета (Иркутск).

Адрес: 664003, г. Иркутск, ул. Карла Маркса, 1.

E-mail: oembox@yandex.ru

#### **About the author**

Irina I. Plekhanova is a Doctor of Philological Sciences, Professor of Sub-faculty of Philology at Irkutsk State University's Department of Philology and Journalism (Irkutsk).

К. С. Когут, Н. П. Хрящева  
Екатеринбург, Россия

## ГЕТЕРОТОПИЯ ЧУМЫ В РОМАНЕ А. В. ИВАНОВА «КОМЬЮНИТИ»

**Аннотация.** Статья посвящена анализу гетеротопии Чумы в романе А. В. Иванова «Комьюнити». Авторы рассматривают пространственную организацию романа, выделяя основные топосы и анализируя их взаимоотношение: реальное и виртуальное пространство переплетаются, образуя сложную структуру. Анализ позволяет выделить гетеротопию Чумы как образно-смысловое ядро всего романа, позволяющее понять художественный замысел и место произведения в романном творчестве современного писателя.

**Ключевые слова:** гетеротопия, пространство, интернет, чума, система персонажей, Иванов, Фуко.

K. S. Kogut, N. P. Hryasheva  
Yekaterinburg, Russia

## HETEROTOPIA OF THE PLAGUE IN A. V. IVANOV'S NOVEL "COMMUNITY"

**Abstract.** This article analyzes the heterotopia of the Plague in the novel Ivanov's "Community". The authors consider the spatial organization of the novel, highlighting the main spaces and analyzing their relationship: the real and the virtual space are intertwined, forming a complex structure. Analysis allows us to heterotopia of the Plague as figurative and semantic core of the novel, which allows to understand the artistic vision and place the product in a novel work of a contemporary writer.

**Keywords:** heterotopia, space, internet, plague, system of characters, Ivanov, Foucault.

Вытесняет духовную жизнь техника. Развивается не человек, а машины вокруг человека. И всё это, в конечном счете, кончится катастрофой. Для развития техники требуется развитие общей культуры человека.

*Д. С. Лихачев, интервью с Урмасом Оттом (1990)*

Понятие «гетеротопии» впервые было предложено М. Фуко [Фуко 2008: 175]<sup>1</sup>. Определяя содержание данной дефиниции, философ называет несколько принципов. Во-первых, «в мире нет ни одной культуры, которая не создавала бы гетеротопий. Это константа для всего человечества» [Фуко 2008: 175]. Здесь ученый подразумевает наличие большого количества гетеротопий, движение которых обусловлено сменой культурных парадигм. Поэтому, во-вторых, «каждая конкретная гетеротопия может начать функционировать по-иному при изменении общей синхронии культуры, в которой она находится». Наконец, в-третьих, Фуко отмечает, что «гетеротопия может помещать в одном реальном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы». Т.е., структура «другого пространства» представляет собой сложное полисемантическое образование. В него включается не только определенное пространство, но также и местоположения, или «отношения соседства между точками или элементами». Соприсутствие этих топосов, местоположений, «древовидных и решетчатых структур», зачастую несовместимых,

позволяет противопоставить гетеротопию утопии. «Утопия, – пишет М. Фуко, – это местоположение без реального места». В отличие от утопии, гетеротопия представляет собой реальное пространство, демонстрирующее особые отношения с другими местоположениями.

Мы попытаемся увидеть функционирование гетеротопии не в философии, а в художественном тексте, обратившись к произведению современного писателя. Роман А. В. Иванова «Комьюнити» (2012) является второй книгой о «дэнжерологах», однако в этом романе данная тема оказывается на периферии авторского внимания. В гораздо большей степени два романа объединены образом Москвы. В «Псоглавцах» он представлен москвичами, их общением друг с другом и с населением русской глубинки, системой их сознания, «прочитываемого» в различных диалогах, манерой использовать компьютер и, главное, – их поведением, которое предопределяет совершаемый ими выбор, а реальным пространством действия оказывается деревня Калитино, расположенная на древней земле раскольничьего скита. В «Комьюнити» же Москва – центральный топос. Всё, что происходит в романе, происходит в Москве и с москвичами, причем подчеркнута ее потрясающая пышность, небывалое богатство, сквозь которые начинают мерцать черты Апокалипсиса.

В плане реализации художественного замысла «Комьюнити» тяготеет к написанному ранее роману «Блуда и МУДО». Оба романа сближены авторским видением злободневной современности – так называемой «постистории». Однако в «Комьюнити» при-

<sup>1</sup> Так называемую «гетеротопологию» связывают именно с этой работой. Гетеротопии также упоминаются в предисловии к книге «Слова и вещи», где Фуко сравнивает утопии и гетеротопии в литературе. После лекции 1967 года философ больше не обращался к этой проблеме, хотя и признавался, что хотел бы «написать целую историю различных пространств (которая в то же время была бы историей различных видов власти), начиная с больших геополитических стратегий и заканчивая мельчайшими тактиками по условиям расселения, историю архитектуры учреждений, классной комнаты или больницы...» [Фуко 2006: 224].

существует новый вектор изображения действительности, позволяющий понять не только глубинные процессы настоящего времени, но и попытаться обозначить их результирующую сущность. Если в «Блуде и МУДО» Иванов поставил диагноз современному мышлению, назвав его «пиксельным», он подчеркнул тем самым нивелирование всех смыслов и ценностей, что, в конечном счете, превратило живой мир в пространство симулякров, то в «Комьюнити» художник обозначил качественно новый виток этого процесса – почти полное исчезновение человека, замененного айфоном, как конечного продукта общества потребления и готовящегося исчезнуть мира, пораженного потребительским отношением к нему, как чумой<sup>2</sup>. Все эти процессы Иванов показывает через моделирование взаимоотношений современного человека и Интернета, реального и виртуального миров, что отчасти сближает его произведение с романами В. Пелевина («Принц Госплана», «Generation “П”»). Не случайно в двух последних романах присутствует имя этого популярнейшего в России писателя. Вместе с тем, в отличие от В. Пелевина, А. Иванов не ставит перед собой задачу акцентировать виртуальное пространство – «Комьюнити» это роман-диагноз. Реальная действительность 2010-х годов и ментальные процессы, в ней протекающие, даны художником с результирующими позициями. Причем реальное и виртуальное так тесно сплетаются, что, в конечном счете, уже сложно различить, где первое, а где второе.

Гетеротопия Чумы в романе, на наш взгляд, представляет собой образно-смысловое ядро, которое связывает между собой ряд «местоположений», объясняет смысл художнического замысла, увязывая в единое целое изображенное автором виртуальное пространство, мир «онлайн» по ту сторону компьютерного монитора, в котором герои ведут переписку и ищут необходимую им информацию, и Москву 2010-х годов, реальную действительность. Образ Чумы является вертикалью, соединяющей разные времена, в которые посещала мир Черная смерть. Такой же реальностью являются в романе чумные кладбища: Ваганьковское и Калитниковское. Однако данные топосы имеют «зеркальное» отражение<sup>3</sup> в виртуальном пространстве, что и позволяет говорить о гетеротопии Чумы как своеобразном инварианте образной парадигмы романа.

<sup>2</sup> Под деформацией понимается всеобщая «компьютеризация», вызванная развитием семантического интернета. Семантический интернет представляет собой новый этап развития интернета. Свообразным «манифестом» «семантической онтологии» являются слова создателя HTML-разметки Т. Бернерса-Ли: «Семантический Веб позволит машинам понимать семантику документов и данных, но не человеческую речь или его сочинения». [Berners-Lee, Hendler, Lassila 2001].

<sup>3</sup> М. Фуко отмечает, что зеркало представляет собой одновременно и утопию, и гетеротопию. Зеркало это «утопия, поскольку это место без места. В зеркале я себя вижу там, где меня нет – в несуществующем пространстве, которое виртуально открывается за плоскостью. <...> Но равно это и гетеротопия, поскольку зеркало реально существует и по отношению к месту, которое я занимаю, имеет своего рода возвратный эффект; именно благодаря зеркалу я начинаю воспринимать себя отсутствующим в месте, где я есть, ибо вижу себя там» [Фуко 2008: 174].

Символом этой сплетенности реальной чумы, поражающей страны, и континенты и виртуальной, рожденной подменами человека всякого рода техническими «протезами», является загадочная могила демона чумы Abracadabra с начертанной на ней формулой исчезновения. Суть же загадки в единственном – как и всё в исчезающем мире, эта могила – симулякр, подделка, а не реальное место захоронения. Зачем же автору понадобился образ могилы, кладбища для изъяснения современности? Обратимся к тексту.

Роман начинается с похорон, на которых главный герой – Глеб – обнаруживает загадочную могилу. Однако кладбище, которое открывается Глебу, изначально представляет собой не реальное место, а его виртуальную копию, «слепок»:

Глеб вывел портал «ДиКСи» и настукал в поисковике: «Калитниковское кладбище». До айфона Глеб не знал, что доступность информации делает жизнь очень чувственной. Как-то волнует, что ты можешь сразу узнать всё о любом явлении и любом месте [Иванов 2012: 8]<sup>4</sup>.

Уже с самого начала романа мы сталкиваемся со смещением художественного пространства: реальная действительность постепенно подменяется виртуальным суррогатом. В чем смысл такого сплетения, соединения, «удвоения»?

Обращает на себя внимание облик современной компьютерной Чумы. Как и средневековая «гостяя смерти», она обнаруживает способность передаваться от одного человека к другому: один за другим герои романа гибнут или сходят с ума: Славик попадает в психбольницу; Гермес поражен безумием чумы; Борис, теряя человеческий облик, превращается в Короля Чумы; Орли становится Королевой Чумы. Постепенно образ Чумы приобретает всё более тревожные обертоны, по своему масштабу превосходящие последствия средневековой болезни. Дорн говорит: «Мы обречены существовать рядом с чумой, то есть рано или поздно заразиться или погибнуть» (220). Если чума как биологическая угроза, поражающая человеческий организм, победно шествовала по странам и континентам, оставляя в живых 1/3 населения, а то и менее, то от современной чумы нет спасения. Что же привело к этому поражению чумой-безумием Москву XXI века?

А. Иванов показал, что на смену человеко-созидателю жизнеобеспечивающей почвы пришел человек-потребитель, становящийся ее невольным разрушителем, так как потребление способно лишь подменить, а не обеспечить жизненную полноту. Инструментом такой подмены и становится виртуальное общение в комьюнити, постепенно приобретающее тотальный характер. Сдвиг, изображенный Ивановым, имеет онтологическую природу, так как связан со свойствами человеческого сознания. Призванное отражать действительность, оно становится манипулятором виртуальной реальности, чтобы за-

<sup>4</sup> Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

тем превратиться в объект манипулирования. Вирус недостойного homo sapiens положения поражает в романе всех.

У человека в Интернете нет цели, а значит, нет и задач – компьютер он включает ради развлечения. Начавшись, этот процесс превращается в форму каждодневного существования москвичей самых разных ориентаций, профессий, увлечений. И виртуальная чума превращается в реальную, губящую живых людей.

Потребность общаться, мыслить заменена игрой в общение, игрой в чтение информации, ни к чему не обязывающему. Люди в сети не знают друг друга, у них нет истинных имен, и они равнодушны друг к другу. Но здесь они собрались, чтобы играть в страшноватую информацию, передавая ее друг другу. Однако любая игра имеет свойство затягивать<sup>5</sup>. Трагедия Чумы предопределена в романе катастрофой культуры: она проявлена антиномией высокоорганизованной машины и потрясающе безграмотного человека:

УМНЕЕВСЕХ: Привет. Ты меня не заеш. С тобой только так можно связаться, как сейчас. Совсем недоступен. Ни с кем не общаешься (207).

А. Иванов точно изображает безграмотных людей, не овладевших речью, а так как язык есть «орудие мысли», то они не могут и мыслить. Но если речь безграмотного человека еще связана с определенными смыслами, которые он хочет передать, а сама проблема не является новой для читателя, то художник изображает ее новый виток – тип людей, названных «гугловодами»:

Похоже, Кирогос был из тех интернет-знатоков, которые на любой случай имеют не знание, а ссылку. Человечи-google, гугловоды (209).

Подмена знания ссылкой есть изъятие смысла, по сути, отказ от знания как такового. Пустота, всё более разверзающаяся в переписке по ту сторону монитора, лишает человека понимания того, что происходит вокруг. В результате Глеб «не слышит» даже «криков» о помощи в комьюнити, которые он «пропускал, как описания природы в классической литературе» (201).

Нетрудно заметить частое повторение в романе фразы: «Человек – это его айфон», ставшей своеобразным лозунгом XXI века. Образ главного героя иллюстрирует данный лозунг. Айфон для Глеба является основным каналом связи с внешним миром: «Дорогу от Раменок до Митино он знал без навигатора и не отключил айфон» (128). Возникает ощущение, что устройство становится техническим продолжением частей тела, протезом,

<sup>5</sup> «Игра, – пишет Йозеф Хейзинга, – обособляется от обычной жизни местом и продолжительностью <...> Однажды сыгранная, она остается в памяти..., передается от одних к другим и может быть повторена в любое время: тотчас – как детские игры, партия в триктрак, бег наперегонки; либо после длительного перерыва. Эта повторяемость – одно из существеннейших свойств игры» [Хейзинга 1997: 29].

сущность которого очень точно сформулировал Ж. Бодрийяр:

Как очки и контактные линзы стали нашими родовыми протезами, ибо мы теряем зрение, так и компьютер становится искусственным протезом теряющих способность мыслить людей [Бодрийяр 2000: 36].

Какова же сущность «компьютерного» мышления? Обратимся к тексту:

– Знаете старый анекдот совковый про слонов? – заерзал в кресле Гурвич. – В разных странах выпустили книги про слонов. В Англии – талмуд «Слоны и британский колониальный вопрос». Во Франции – альбом «Секс у слонов». В Германии – трехтомник «Введение в слонологию». В СССР – учебник «СССР – родина слонов». А в США – брошюру «Что средний американец должен знать о слонах». Вот наш «ДиКСи» – как раз такая брошюра (15).

Мышление, которого придерживается главный герой, является продуктом эпохи Интернета. Оно основано на том, что огромное количество выдаваемой информации система способна отфильтровать до «девятнадцати материалов ..., которые обязательно будут интересны...» (15). Главным критерием становится не попытка постигнуть истину или найти пути к ее постижению, а набор бессистемных сведений, подменяющих эти попытки. На смену целостности приходит фрагментарность, где главным принципом отбора необходимой информации становится «комфорт» и «интерес»: «Машина формирует вокруг человека его личный, индивидуальный мир – моносферу, в какой человеку жить интересно и комфортно» (124). «Комфорт» и «интерес» освобождают мышление от усилий<sup>6</sup>, превращая человека в потребителя, о чем свидетельствует еще одна подмена: коммунистический лозунг присутствует в тексте лишь второй своей частью (ср.: «От каждого по способностям, каждому по потребностям» – «Каждому, бля, по потребностям»).

Обычная цензура говорит: «Ты не будешь знать об этом, потому что тебе не разрешено», а цензура «ДиКСи» говорит: «Ты не будешь знать об этом, потому что тебе не будет интересно» (17).

Новая парадигма мышления «подверстывает» под себя всю картину мира, в результате чего современный человек окружается рядом запретов, становится легко подчиняемой куклой, сознанием (а значит и действиями) которой можно свободно манипулировать, подменяя любые ценности суррогатом. В результате бытие человека оборачивается потерей собственной личности, очередным симулякром.

<sup>6</sup> По мнению Ж. Бодрийяра, освобождение от усилия сокращает время получения человеком нового знания, поскольку само знание фрагментарно и неполно: «Машины не зря называют виртуальными: они держат мысль в состоянии бесконечного напряженного ожидания, связанного с краткосрочностью исчерпывающего знания» [Бодрийяр 2008: 76].

Основные жизнессозидающие категории: Знание, Любовь, Язык – в границах «компьютерного» мышления подменяются суррогатом.

Так, суррогатом оказывается категория Знания, поскольку результат «поисковой выдачи» создает лишь иллюзию его приобретения, что делает человека зависимым: «По каждому поводу нырять в Сеть за справкой ... стало такой же дурной привычкой, как у поручика Ржевского щипать за грудь любимую даму» (136). А. Иванов показывает процессуальность этой зависимости человеческого мышления от Интернета как высшей инстанции – подобно болезни, она имеет несколько этапов – переходит от латентных форм к состояниям, угрожающим жизни, разрушающим ее. Чем же страшна изображенная писателем картина действительности? Обратимся к тексту. Глеб решил составить представление о писателе Камю. Первое, что он делает, – обращается к поисковику<sup>7</sup>. Знакомство с фигурой писателя для Глеба закончилось после чтения нескольких абзацев его биографии и списка написанных им произведений. В парадигме мышления, основанного на «компьютерном» добывании знания, отсутствует показатель глубины – потому человека не должно беспокоить ни содержание огромной философии, ни чтение романов: «Как ни странно, давнее поверхностное представление о книге оказалось вполне адекватным» (137).

Что же, в конечном счете, делает Интернет с категорией Знания? Он изымает одно из важнейших его звеньев – радость сделанного открытия, которая напрямую зависит от объема приложенных усилий.

– Вы знаете, что на западных землях Спорады нуруи убили короля Раротонги за то, что тот отказался принести жертвы Аири-того?

– Не знаю, – сухо сказал Глеб.

– Я вам сказал правду или это фэнтези? – вредничал Дорн.

– Не знаю.

– Этого мира для вас нет. Вы даже не знаете, этот мир – фрагмент нашей цивилизации или выдумка. Для вас Полинезийская Спорада по принципу существования не отличается от загробного мира, от мира параллельного или от какого-нибудь Мордора. Но вас убедили, что Спорада есть, а Мордора нет. Вот и вся разница (222-223).

Но самое страшное при этом то, что человек теряет способность отличить выдумку от реальности, ибо подмена реально добытого знания скачанными из Интернета сведениями глубоко онтологична. А это означает, что выдуманный героем мир по ту сторону монитора целиком определяет его сознание: то, чего нет в Интернете, не существует и в жизни.

<sup>7</sup> Приведем полный фрагмент биографии, который читает Глеб: «Итак, писатель, драматург и философ Камю родился в Алжире в 1913 году, погиб в автомобильной катастрофе во Франции в 1960 году. Во время Второй мировой участвовал в движении Сопротивления: работал в подпольной прессе. В 1944 году написал роман “Чума”. Экзистенциалист, хотя сам он с этим определением не соглашается. Его считали “совестью Запада”. Дружил, но раздружились с Сартром. В 1957 году стал лауреатом Нобелевской премии. В общем, всё ОК» (136).

В результате человек оказывается в плену иллюзии, превращающей его в «безжизненную» куклу: «Что нам не интересно, того в мире не существует» (177). Так, идея семантического Интернета перерастает в идею «новой онтологии», сменяющей предшествующую ей парадигму мира как целого.

«Новая онтология», получая новую религию – Интернет, – в принципе не меняет представления человека о реальности, но диктует ему, что реально, а что нет. Данный механизм «усыпляет» мышление человека, незаметно лишая его индивидуальности.

Вторая жизнессозидающая категория, оборачивающаяся суррогатом, – категория Любви. «Комьюнити» – роман, в котором отсутствует любовный сюжет, что является показателем катастрофичности изображенного мира. У главного героя Глеба нет жены, детей, семьи, а только любовницы. Более того, для героя не имеет смысла разговор даже о чувственности. Однажды он признается сам себе, что «куда проще звонить по номеру службы досуга или выйти на сайт “Красавица”, поставить флажки в нужных окошках, настучать адрес и кликнуть “Сейчас”! Все-таки телеком избавил от множества неприятных личных контактов» (70–71). Однако «виртуализации» подвергаются отношения между мужчиной и женщиной: «Вживую Глеб не смог даже переговорить со шлюшками, что терлись возле бара, поджидая клиента вроде него. А с айфоном он вдруг законнектился прямо с Орли...» (72). Но и «разговор» с интересной для него женщиной свелся к SMS-переписке, язык которой свидетельствует о том, что Слово перестает быть не только генератором мысли, но и ее носителем.

Приведем характерный пример: Глеб пытается признаться в любви одной из любовниц. Неожиданно для себя он понимает, что «нельзя эти слова писать SMS, их надо говорить лично – в офлайне, в реале. Хотя вот Татьяна и Онегин обошлись же письмами... Глеб переключился на английский и ответил Орли: “I love you”. По-русски в этих словах слишком много ответственности» (130). Обратим внимание на те языковые приемы изображения, которыми пользуется автор. Двойственность выбранной героем стратегии такова: понимая смысл признания и объем ответственности, который оно может повлечь за собой, он пытается изъять из фразы все ее содержание, оставив только форму, видимость. Прием подобного «освобождения» является переходом на английский язык. Почему же всем известная английская фраза оказывается наиболее простой для признания, чем ее русский аналог? В результате использования перевода происходит полная потеря означаемого – любви. Такая редукция освобождает человека от переживания и отменяет оппозицию реального и виртуального, поскольку английский вариант фразы является только копией русского. Используя английскую фразу, Глеб как бы превращает реальный («офлайновый») мир вокруг себя в более понятный и близкий ему виртуальный («онлайнный»).

Обращает на себя внимание «мельчание» главных героев А. Иванова. Если Моржов был озабочен голливудскими спецэффектами, то Глеб Тяженко прогрессирует в сторону манекена, тщательно одевая свое тело известными брендами, совсем не звучащими по-русски: «Носки, трусы и майки он заказывал по каталогу Quelle, всё обычное, брюки и водолазка – Giorgio Armani, только ремень Dr. Koffler, чтобы сочетался с бумажником, сумкой или саквояжем» (134).

Более того, трансформацию приобретают и исконно русские имена. Орли не нравятся ее настоящее имя – Оля, – поэтому себя она называет на французский манер. В контексте интернет-жаргона «Орли» можно также расшифровать как «О глү?», образованное от сокращения «O gealy?» (действительно?).

Самым же впечатляющим в плане «расправы» с русским языком является речь программистов и системных администраторов. «Говорение» Бориса представляет собой крайнюю степень языковых искажений:

– Дрова, бля, ставь только самые необходимые. Если на Винде, то один только и-эн-эф-пакет для чипсета и драйвер видеокарты. Иначе, Конь, будет у тебя тормозня, конфликты и глюки. <...> С такими настройками софт протестирован в пиздильон раз лучше, чем с другими, понял? Не трогай на хер инсталляций в режиме фулл, бери в режиме дефолт, особенно на микросифе офис (36).

Речь Бориса является не только следствием выполняемой им работы – герой лишен возможности человеческого общения вообще. Его языковая модель тяготеет к антиязыку, не позволяющему людям понимать друг друга (аналогичным образом изображена речь Наташи де Горже, пародирующей язык маркетологов).

В чем же состоит смысл рассмотренных нами подмен? Читая жизнеописание Алана Тьюринга, Глеб размышляет:

В общем, богохульник Алан Тьюринг поставил работа на место женщины, сам превратился в женщину и, как Ева – первая женщина, – обрел смерть от яблока. А плод с древа познания Еве подсунул дьявол, который потом надумил Тьюринга создать компьютер – эту чуму человечества (50).

Компьютер назван «чумой человечества», болезнью современной цивилизации. Трагическая судьба Тьюринга подтверждает этот факт. Деформации мышления, которую принес человечеству компьютер, созвучна искаженная природа судьбы самого ученого: «перемена» пола, неестественная смерть<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Ж. Бодрийяр видит современность как родство сразу нескольких революций: «Кибернетическая революция подводит человека, оказавшегося перед лицом равновесия между мозгом и компьютером, к решающему вопросу: человек я или машина? Происходящая в наши дни генетическая революция подводит человека к вопросу: человек я или виртуальный клон? Сексуальная революция, освобождая все виртуальные аспекты желания, ведет к основному вопросу: мужчина я или женщина? (Психо-

Попытаемся взглянуть на шествие виртуальной Чумы в романе, обратившись к персонажному ряду. Так, одним из воплощений духовной смерти является в романе образ Орли. Героиня олицетворяет собой феномен «общества потребления»: ее целью является быть причастной компании состоятельных людей, к которым принадлежал ее отец. Все ее действия направлены на прорыв к потребительским благам, комфортной жизни, Москве, как к потребительскому оазису.

– Я же рабыня дисконта, – призналась Орли. – Там была акция, и я набрала себе маек. Смотри, какие прикольные.

Орли разбросала на полу и по дивану лёгкие цветные майки с разными надписями: «Маленькая вредина», «Дорогу королеве!», «На метле быстрее», «Планирую побег», «Понятно!», «Нечего надеть» (230).

Надписи на майках заменяют собой характеристики героини. Такое совпадение преподносится читателю как случайное, не имеющее отношения к героине, но уже здесь появляется «королева», циничное «маленькая вредина» и пустая трата времени – «нечего надеть».

Согласно потребительской логике, лежащей в основе поступков героини, она, «продавая» Глеба за пароли доступа к «Дикси», предстает уже не человеком, а Королевой Чумы. В демона превращается и Борис, цинично обрекая Глеба на смерть. Его облик и вовсе лишается человеческих очертаний: «Олька делается хозяйкой «ДиКСи», а я стану в холдинге IT-директором и буду держать Ольку за горло с помощью протоколов её отца» (309). Как и для Орли, для Бориса не существует ничего, кроме денег и занимаемого им места в компании. За эту компанию он готов жертвовать человеческими жизнями.

Закономерность превращения виртуальной Чумы в реальную осуществляется гибелью человека как существа духовного. Данная мысль обобщается до образа Москвы, где каждый житель оказывается носителем бациллы, от которой нет спасения. Вглядимся внимательнее в данный топос:

Глеб видел картинку ночного освещения планеты Земля. Оказалось, не густо. В России – две лужицы на месте Москвы и Питера, несколько звездочек областных городов, каемка черноморского берега и поясок Транссиба. Всё. А вокруг – огромные пространства без огней, как без людей.

Эти освещенные зоны – единственно пригодные для жизни. Здесь тебя не будут обливать мрачными истинами, которые и так давным-давно известны. Здесь тебе не испортят настроение. Здесь общество потребления. Из этих зон изгоняется реальный мир (59).

Глеб радуется, что он находится в одной из таких «лужиц». В этих точках на карте находится разрушенный реальный мир, который в сознании героя

анализ, по меньшей мере, положил начало этой неуверенности.)» [Бодрийяр 2008: 38].

выглядит прямо противоположным образом. Темп жизни, заданный большим городом, невольно изымает «мрачные истины», огромную историю культуры, не позволяя человеку остановиться, оглянуться, сосредоточиться, уйти в себя, внутреннее делает внешним. Размыкая его внутренний мир, этот темп предписывает всем одинаковые законы. Иллюзорность свободы оборачивается, в результате, попаданием человека в тенета ложной истины.

Пространство Москвы, так же, как это было в ранних произведениях А. Иванова, определяет жизнь людей, обуславливает их «экзистенциальность»<sup>9</sup>. Описание этого пространства занимает небольшое место в романе:

Улица пересекала Москву-реку изящным и замедленным прыжком Большого Каменного моста. Над фонарями Берсеневской набережной по обеим сторонам портика Театра эстрады сняли прямоугольные и многооконные бастионы. Над левым, будто нимб, парило блистающее рекламное кольцо «Мерседеса». За правым, как пучок лампочек, светились сусальные куполочки старинной церковки. Москва была пылающая, горящая, оперная, словно пиар-проект самой себя (276).

Пространство здесь оживает в странных пропорциях. Громада Театра эстрады, названная «бастионами», нелепо сочетается с «нимбом» рекламных колец. Уравненным оказывается и свет рекламы, и «пучок лампочек» старинной церкви – всё растворяется и теряет свой смысл. Церковь находится здесь, словно, в качестве очередного городского украшения, яркого атрибута, одной из «лампочек», а не как святое место. Перед нами не свет жизни, а словно последний пожар его, вызванный тем, что реальность заменена декорациями, которые рекламируются как образчик жизненного успеха и полноты.

Церковь в романе изображена как место, имеющее мало общего с традиционным представлением о святости. Читатель встречается не с привычным для него описанием: «пол в храме был затоптан мокрыми ногами, а от горящих свечей ощутило тянуло теплом» (8). Церковь моделируется как открытое место, доступное всем и не имеющее внутреннего содержания. Вглядимся в образы служащих: батюшка читает молитву «без почтения к смерти» (9), «одернуть его было некому, потому что молитв и правил службы никто не знал» (9).

<sup>9</sup> Однако и здесь человек встречается лицом к лицу с иллюзорностью существующего порядка. Основным критерием, позволяющим судить о самореализации человека, является квартира: «Как бы убого и банально это ни звучало, но квартира в Москве оставалась основным критерием оценки человека, неким дефайном. Есть квартира в Москве – человека можно рассматривать в качестве партнёра; нет квартиры в Москве – прости и прощай» (152). Успешность человеческой жизни и степень полноты самоосуществления измеряется единственным критерием, который является показателем, индикатором, видимостью, а не сущностью. Квартира нужна человеку не для того, чтобы жить в квартире, а для того, чтобы жить в Москве. С этого начинается механизм подчинения человека месту. Поэтому даже отчисление из МГУ кажется катастрофой не тем, что человек лишается образования, а потому, что теряет возможность жить в столице.

Люди, пришедшие на «шоу с отпеванием», воспринимают его именно как представление, а не обряд. Еще страшнее выглядит описание Зачатьевского монастыря:

Слева в прогале мелькнул купол Зачатьевского монастыря. Схима и зачатие были противоположны друг другу, а тут как-то уживались. <...> Глеба всегда влекло это московское великосветское искусство пафос – но-подлого и развратно-елейного, когда объектом интереса становится чужое зачатие, когда можно в одном месте и поебаться, и покаяться (203).

Автору важно показать гибельную участь церкви внутри больших городов: святыня превращается в подобие развлекательного заведения, не требующего от человека внутренней углубленности.

Изображенная Ивановым бутафорская Москва напоминает образ булгаковской Москвы, охваченной пожаром<sup>10</sup>, включая его огромный ассоциативный фон, связанный с бесовским началом. Однако сходство это достаточно отдаленное: А. Иванов изображает не столько пожар, сколько апокалипсис, о чем свидетельствует другой ассоциативный уровень образа столицы – библейский – напоминает древние города Содом и Гоморру, стертые с лица земли за грехи их жителей<sup>11</sup>. В отличие от булгаковской Москвы, перед нами невероятно богатая, яркая, пирующая столица, которая превращается в чумное кольцо посреди гибнущей страны. Образ столицы России как отдельный топос романа расширяет и углубляет масштабы современной Чумы. Причем чумные кладбища, на первый взгляд, несовместимые с городским пространством, и моделируют гетеротопию Чумы.

Отметим, что описание Москвы в романе зачастую не обходится без упоминания кладбища: «Он (Глеб. – К. К., Н. Х.) стоял у дверей администрации кладбища и не знал, что ему делать. Смеркалось. Зима в Москве всё никак не могла начаться» (12); «Реальная могила на кладбище в Москве – золотая!» (98); «Глеба неприятно цапнуло сходство кладбища с аэровокзалом, без которого современная жизнь просто немислима: обелиски стоят, словно опустевшие кресла тех, кто уже улетел, и в этом аэропорте рейсов не отменяют...» (209). Постоянное присутствие кладбища в поле зрения героя, в каком бы месте города он не находился, создает ощущение

<sup>10</sup> Подробный анализ темы пожара Москвы в «Мастере и Маргарите» выполнен в работе: [Гаспаров 1993: 49–56].

<sup>11</sup> Вердикт современной цивилизации в романе Иванова выносится на примере крупнейшего города России. Автором угадывается, что все разрушительные процессы XXI века наиболее сильно проявлены в центре страны. Такой эффект достигается благодаря особой субъективной организации. Авторское сознание в голосе героя напрямую не проявлено. Но именно сквозь восприятие Глеба угадывается авторская оценка Москвы: она мерцает в случайных оговорках и деталях. То, что на персонажном уровне кажется «нимбом», «таинством крещения», на авторском имеет отрицательный смысл. «Сдвоенная» точка зрения на Москву, возможно, понадобилась А. Иванову затем, чтобы увидеть все происходящее с максимально короткой дистанции, понять логику нового мышления изнутри этого мышления.

ние, что Москва в романе и является кладбищем, где «похоронены» все святыни и ценности.

Попав в ночной клуб, Глеб внимательно смотрит на танцующих людей и вдруг понимает, что для них развлечение является единственным занятием в жизни, что заставляет задуматься над тем, кто он такой:

Почему меня атакуют чумные кошмары? – думал Глеб, закуривая. – Потому что моя жизнь – пир? Да, я живу для своего удовольствия. У меня нет ни жены, ни детей, ни любви, ни великого дела. Моя работа – обслуживание пустопорожних сервисов. А где-то рядом настоящее горе и подлинная боль. Ну а что – я?

<...>

– Гоголь «Мертвых душ» спалил секрет, – село пела Саша Че. – Google нам не сможет дать ответ. Продолженья ждали, только вот сиквела не будет: Гоголь жжот! (69)

Глеб – герой XXI века, и именно он выносит жесткий приговор своему времени. Перед нами двойственный образ. С одной стороны, он уравнивает со средним жителем Москвы по социальному статусу, а с другой стороны отличен от него серьезностью своего поведения. Филолог по образованию, он видит мир через литературную призму – она и «высветляет» для него подлинное состояние вещей. Подобное существование напоминает ему «Пир во время чумы», где люди забыли обо всем, кроме собственного комфорта – о «настоящем горе», о «подлинной боли». Но если пушкинский «Пир» понимается как нравственная победа над смертью, то А. Иванов изобразил воспеание «чумы», общество потребления, утратившее представление о культуре. От нее остались опошленные осколки, о чем свидетельствует бессмысленное и циничное упоминание Н. В. Гоголя в современной песне. Перед нами праздник пустоты и люди, превратившие свою жизнь в бесконечный пир.

Глебу стало невыносимо стыдно. Его имели и так и эдак, а он в то время даже не понимал, что его используют... (304)

Подобно главным героям предшествующих романов А. Иванова (Виктор Служкин, Борис Моржов), Глеб открывает для себя правду о мире<sup>12</sup>, что обрекает на «выпадение» из его координат – трагическую гибель.

Таким образом, в центре авторского внимания в романе оказалась гетеротопия Чумы. А. Иванов

показал, что от Чумы как средневековой «гостыи смерти», так и виртуальной, не укрыться. Она является символом тревожащих автора социальных событий, служит принципом осмысления общества потребления, позволяет вынести жесткий вердикт современной цивилизации<sup>13</sup>. «Комьюнити» – это попытка писателя сформулировать главную катастрофу современности как победу техники над человеком.

В жанровом отношении перед нами роман «антивоспитания», в котором процесс становления человека подменяется его «исчезновением», а вся полнота жизни сводится к «интересу» и «комфарту». На первом плане оказывается не человек, а техника, «поглощающая» духовность и лишаящая человека индивидуальности. Данный сюжет отдаленно напоминает идеи, высказанные полвека назад А. Платоновым в статье «О первой социалистической трагедии». Сюжет современной художнику трагедии – это конфликт Природы и наступающей на Нее Техники, причем, по замечанию художника, под Техникой следует понимать и самого техника – человека, «чтобы не вышло чугунного понимания вопроса»: «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 обгрызают» [Платонов 1994: 323].

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бодрийяр Ж.* Америка. – СПб., 2000.  
*Бодрийяр Ж.* Прозрачность зла. – М.: Добросвет, 2008.  
*Гаспаров Б.М.* Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 49–56.  
*Иванов А. В.* Комьюнити. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. С. 8.  
*Платонов А.П.* <О первой социалистической трагедии> // Платонов А.П. Воспоминания современников. – М.: Современный писатель, 1994. С. 320–324.  
*Фуко М.* Другие пространства. Гетеротопии // ПроектInternational. 2008, № 19. С. 175.  
*Фуко М.* Око власти // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Праксис, 2006. Ч. 1.  
*Хэйзинга Й.* Homo Ludens. Статьи по истории культуры. – М.: Прогресс традиция, 1997.  
*Berners-Lee T., Hendler J., Lassila O.* The semantic Web. Scientific American, 2001.

<sup>12</sup> Мы имеем в виду такие романы, как «Географ глобус пропил», «Блуда и МУДО». Герой, открывший для себя мир как сгусток одиночества, боли и катастроф, то есть сумевший понять то, что недоступно другим, изначально обречен на исчезновение, выпадение из координат не только и не столько современности, сколько из бытия вообще. Служкин остается созерцать «пустыню одиночества», и судьба его обрывается в тот момент, когда он понимает мир вокруг себя; Моржов совершает подлинный поступок, после чего бесследно исчезает.

<sup>13</sup> Отклоняясь от темы, позволим себе провести некоторую параллель между принципами изображения Чумы и общаги из ранней повести А. В. Иванова «Общага-на-Крови». Но если общага изображалась художником как средоточие экзистенциальной безысходности бытия, то чума является эсхатологическим знаменем, поставившим под сомнение само бытие и существование человека в нем.

**Данные об авторах:**

Константин Сергеевич Когут – аспирант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: kosfunpix@yandex.ru

Нина Петровна Хрящева – доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: ninaus@olympus.ru

**About the authors:**

Konstantin Sergeevich Kogut is a Postgraduate Student of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Nina Petrovna Hryascheva is a Doctor of Philology, professor of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

## ЯЗЫКОВАЯ СИТУАЦИЯ И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В СЛОВАРЯХ

УДК 81'374.3 ББК Ш105.32

Е. Н. Басовская  
Москва, Россия

### **ЧИСТОТА ЯЗЫКА? ЧИСТОТА СЛОВАРЯ? (ИЗ ИСТОРИИ «ТОЛКОВОГО СЛОВАРЯ РУССКОГО ЯЗЫКА» ПОД РЕД. Д. Н. УШАКОВА)**

**Аннотация.** Статья посвящена одному из важных аспектов советской языковой политики – формированию мифа о так называемой «чистоте языка». Критическая реакция прессы на первый том «Толкового словаря русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова ярко демонстрирует участие средств массовой информации 1930-х гг. в создании образа идеального языка, освобожденного от вульгаризмов, диалектизмов, жаргонизмов, сугубо книжной заимствованной лексики. Автор обнаруживает отражения мифологемы «чистота языка» в современном общественном сознании.

**Ключевые слова:** языковая политика, «чистота языка», лексикография, толковый словарь русского языка, средства массовой информации.

E. N. Basovskaya  
Moscow, Russia

### **PURITY OF LANGUAGE? PURITY OF THE DICTIONARY? (FROM HISTORY OF "EXPLANATORY DICTIONARY OF RUSSIAN" UNDER THE EDITORSHIP OF D. N. USHAKOV)**

**Abstract.** The article is devoted to one of important aspects of the soviet language policy – formation of the myth about so-called “purity of language”. Critical reaction of the press to the first volume of “The explanatory dictionary of Russian” under the editorship of D. N. Ushakov brightly shows participation of mass media of the 1930th in creation of an image of the ideal language exempted from vulgarizms, dialecticisms, jargons, special lexicon. The author finds some reflections of “purity of language” in modern public consciousness.

**Keywords:** language policy, “purity of language”, lexicography, explanatory dictionary of Russian, mass media.

Идея подготовки советского толкового словаря была высказана В.И. Лениным. В январе 1920 г. он писал А.В. Луначарскому: «Не пора ли создать словарь настоящего русского языка, скажем, словарь слов, употребляемых теперь классиками, от Пушкина до Горького. Что, если посадить за сие 30 ученых, дав им красноармейский паек?» [Ленин 1970: 122]. Основоположник советского государства со свойственной ему политической прозорливостью уже в первые годы существования новой власти осознал, что она нуждается и в такой форме идеологической поддержки. В тоталитарном обществе словарь становится одним из важных инструментов формирования особой картины мира, которую отличает прежде всего однозначное деление реалий на «свои» и «чужие», взглядов – на «верные» и «неверные», вообще резкое противопоставление позитивного и негативного, а также выявление политической подоплеки нейтральных, на первый взгляд, фактов.

Работа над воплощением ленинской идеи была энергично начата в 1921 г. Главнаукой (Главным управлением научными, научно-художественными и музейными учреждениями) – подразделением Академического Центра Наркомпроса. Редакции словаря были предоставлены помещение, оборудование, выделены пайки, в том числе 15 совнаркомовских<sup>1</sup>. Работа над составлением словаря велась очень энергично. К концу 1922 г. было подготовлено около 200 тысяч карточек со словарными материалами. Но

государственная поддержка внезапно начала стремительно сокращаться. Председатель Редакционно-Комитета А.Е. Грузинский докладывал руководству: «Пайковое снабжение прекращено. Вознаграждение сотрудникам всех рангов выплачивается по низким ставкам и столь неаккуратно, что в течение уже двух месяцев не производилось никакой выдачи. Работоспособность падает»<sup>2</sup>.

В 1923 г. распоряжением Коллегии Наркомпроса редакция была расформирована, сотрудники переведены в другие подразделения Главнауки, доступ к подготовленным материалам прекращен. Д.Н. Ушаков вел переписку с Госиздатом, пытаясь добиться финансирования для продолжения работы и издания словаря. Однако добиться государственного внимания к составлению и публикации первого советского толкового словаря удалось только через 10 лет.

Возвращение к идее нового, советского толкового словаря состоялось в изменившихся политических и культурных обстоятельствах. К началу 1930-х гг. советская власть существенно укрепилась и все более решительно добивалась строгого единomyслия во всех областях жизни. Среди множества объектов, к которым целенаправленно формировалось однозначное отношение общества, был и русский язык. Партийная пресса стала уделять большое внимание его состоянию и перспективам развития. В 1933 г. известный прозаик К. Федин опубликовал в «Литературной газете» большую статью «Язык литерату-

<sup>1</sup> Архив РАН. Ф. 502. Оп. 3. Ед. хр. 96. Л. 4.

<sup>2</sup> Архив РАН. Ф. 502. Оп. 3. Ед. хр. 96. Л. 5.

ры», где многократно повторил типичное для советской риторики слово «борьба»: «борьба за культуру художественной речи», «борьба за здоровую языковую культуру», «борьба за чистоту речи»<sup>3</sup>.

Следующий, 1934 год, оказался исключительно богат публикациями на лингвистические темы, более того – обсуждение вопросов «чистоты языка» обрело характер организованной газетной кампании. По подсчетам Д.Ю. Климайте, в центральных газетах и журналах было опубликовано в 1934 г. 250 статей и заметок, в которых рассматривалась проблема литературного языка и языка художественных произведений [Климайте 1989: 10–11].

Зачином для широкого обсуждения проблемы стала дискуссия о языке романа Ф. Панферова «Бруски». Писатель, по версии, сделавшейся позднее официальной, «злоупотреблял правом беллетриста использовать все богатство родного языка, перенасыщал речь своего романа диалектизмами, жаргонизмами и иными нелитературными средствами» [Климайте 1989: 8]. С этим мнением решительно не согласился А. Серафимович, считавший язык прозы Ф. Панферова истинно народным. В статье «О писателях «облизанных» и «необлизанных» [Литературная газета. 1934. № 13: 2] говорилось, что Панферову не надо слишком усердно работать над «облизыванием» художественной формы: он от природы наделен «мужицкой силой» и именно по его романам люди будущего станут изучать послереволюционную эпоху.

Напечатав текст Серафимовича, редакция «Литературной газеты» поспешила отмежеваться от его точки зрения и солидаризироваться с М. Горьким, осуждавшим нарушения норм литературного языка. В статье «О «корявой мужичьей силе» [Литературная газета. 1934. № 16: 1] утверждалось, что Горький «борется за ленинскую линию в языке». Более того, в газете подчеркивалось: «... борьба за чистоту языка имеет не только стилистическое, но и политическое значение. Произвольное словоупотребление, игнорирование синтаксиса и т.п. затемняют мысль писателя, способствуют контрабандному протаскиванию всякого вздора, неправильных, вредных положений, обуславливают разнузданность мышления».

Показательно, что редакция призвала писателей и критиков «горячо откликнуться на дискуссию», заранее объявив, что Горький «глубоко прав».

Дискуссия превратилась в публикацию заверений в верности ленинским заветам и горьковским требованиям, связанным с «очищением языка». Особенно горячо признавал свои ошибки писатель Е. Пермитин. В «Письме М. Горькому» он клялся, что, редактируя собственную новую книгу, «выжет из нее весь отвратительный... словесный областной мусор», «заменял идиотские... областные слова вроде: «без усика» – на прямоку, «не волташись» – не суепись и т.д. ... Выбросил ряд сальных словечек, брошенных, хотя бы и в озлоблении, на собрании... Я понял, – заверял пролетарского классика сибирский прозаик, – что словесная небрежность, многословие вредно уже потому, что портит вкус читателя, отнимает лишний труд у наборщиков, лишнюю

бумагу у издателей» [Литературная газета. 1934. № 27: 2].

Что же понимал Горький под сохранением, защитой, улучшением языка? Он широко использовал те же лозунговые сочетания слов, что и его предшественники, в частности, много говорил о «борьбе за чистоту языка». Среди примеров «паразитарного хлама», засоряющего современную русскую речь, у Горького основными оказались «новые словечки», то есть молодежные жаргонизмы, такие как «мура», «буза», «волыннить», «шамать», «дай пять» и другие. Взгляды М. Горького представляют собой синтез неприятия диалектных и других необщепринятых речевых средств и одновременного стремления к жесткой стандартизации литературного языка.

В продолжение горьковской публикации в следующем номере газеты была помещена редакционная статья «За культуру языка» [Литературная газета 1934. № 34: 1], дополнившая перечень «паразитных явлений» диалектизмами и бранными словами. По мере уточнения списка «врагов» языка нарастал и пафос лозунгов, завершавших публикации. Происходила отчетливая политизация проблемы. Разговор шел теперь не просто о качестве речи, но о соответствии современного русского языка великим задачам построения социализма. «Борьба за культуру языка, – говорилось в передовой статье, – есть борьба за культуру социализма в целом».

Весной 1934 г. «Литературная газета» опубликовала подряд четыре редакционные статьи, в которых разъяснялось, что при социализме стихийное развитие языка невозможно, языковое строительство ведется сознательно и планомерно, являясь частью «воспитания масс».

В редакционных материалах ставился знак равенства между понятиями «хороший язык» и «доступный язык», причем речь шла о доступности широким массам. Доступность же предполагала ясность и простоту словесных форм. Среди вредных речевых явлений были названы жаргонизмы, диалектизмы и «кудрявые фразы», то есть риторическая избыточность.

Дискуссия 1934 г. велась с использованием всех средств, имевшихся в арсенале советской печати: она включала публикации профессиональных журналистов, писателей, ученых, а также сатирические материалы, письма трудящихся и, наконец, статьи партийных лидеров.

В этом ряду особенно интересны выступления читателей из числа рабочих. Их мнение, как и точка зрения партийных руководителей, воспринималось как однозначно верное, выступало в дальнейшем в качестве ценностного ориентира. И именно представителям Сталинградского тракторного завода было доверено публично отречься от псевдонародных, «мужицких» словечек, таких как «чаво», «таперь» и «покель» [Литературная газета. 1934. № 51: 4]. Таким образом, дискуссия о языке внесла свой вклад в закрепление в сознании читателей одной из идеологически важных оппозиций – «рабочий – крестьянин». В ходе обсуждения лингвистических вопросов ярко демонстрировалось, что понятие «народный»

<sup>3</sup> Архив РАН. Ф. 502. Оп. 3. Ед. хр. 9. Л. 3.

не только не тождественно понятию «крестьянский», но и во многом ему противоположно.

Параллельно тема качества речи была затронута и «Правдой». В заметке «Все ярче горят огни большевистского слова» редакция главной партийной газеты заявляла: «читатель вправе потребовать, чтобы газета не обедняла в не бюрократизировала бодрый, радостный язык эпохи... Все произведения вождей большевизма отличаются предельной

ясностью, четкостью формул и положений, чистотой и образностью языка. Этим качествам надо учиться нашим работникам печати... Этими качествами должны быть пронизаны все страницы всех видов нашей печати» [Правда. 1934. № 122: 1]. «Правда» поддержала сторонников простого и ясного стиля и сформулировала необходимость ориентироваться в литературной практике прежде всего на язык не писателей-классиков, а политиков.

В одной из последних тематических публикаций 1934 г. Ф. Панферов указал, что в языке революции соединились три начала – язык деревни, язык города и лучшая часть – язык вождей. Основной тенденцией развития русского языка в эпоху построения социализма писатель назвал очищение «от хлама» (термин М. Горького) и достижение «мудрой простоты» [Литературная газета. 1934. № 111: 2].

В ноябре 1934 г. в опубликованной в «Правде» статье под названием «О чистоте языка наших газет» утверждалось: «Необходимость объявления похода за очищение газетного языка от бюрократического хлама и за превращение его в безусловно понятный и доступный миллионам, подлинно народный язык – серьезнейшая задача дня» [Правда. 1934. № 325: 1. Подчеркнуто мною. – *Евг. Б.*]. Очевидно, что главная партийная газета страны, не принимавшая непосредственного участия в дискуссии о языке, развернувшейся ранее в писательских кругах, поддержала М. Горького (о чьей безусловной правоте говорилось прямо) с его идеями простоты и доступности как показателя не только лингвистической, но и политической чистоты речи.

Через месяц «Правда» опубликовала отклики читателей на статью о языке газет. В редакционном предисловии говорилось о том, что газета, пользующаяся засоренным языком, уподобляется буржуазному изданию, отгородившемуся от широких масс.

Авторы писем выявили такие важнейшие недостатки газетного языка, как безграмотность, бюрократическая сухость, использование большого числа иностранных слов. При этом редакция специально подчеркивала, что отношение к заимствованиям в социалистическом обществе не имеет ничего общего с буржуазным пуризмом: «Мы избегаем иностранных слов не потому, что они иностранные, а потому, что они непонятны массам, и только в том случае, когда они непонятны» [Правда. 1934. № 359: 3].

В данной публикации был в очередной раз поставлен знак равенства между культурой речи и политикой: «Борьба за чистоту языка наших газет есть... борьба за чистоту путей пролетарской революции, за устранение всяких преград между словами революции и массами, за устранение всяких закоулков, в которых прячутся классово чуждые влияния».

Газеты навязывали аудитории упрощенное представление о простоте как единственном критерии качества речи. При этом кампания 1934 г. не дала читателям четких установок, предложив в различных публикациях несколько вариантов понимания того, с чем следует бороться в первую очередь: с иностранными словами, жаргонизмами и вульгаризмами или канцелярскими словами и оборотами речи.

В 1935 г. новой (или уточненной) мишенью для критики сделались «грубости» и «непристойности», в разряд которых зачислялись фактически все простонародные выражения. В мини-эссе «К спорам о языке» В. Шкловского такие слова, как «хахаль», были названы «дикими» фактами... грубость которых бесспорна» [Правда. 1934. № 34: 3]. В редакционной заметке, посвященной переизданию словаря В.И. Даля, говорилось об отрицательном опыте И.А. Бодуэна-де-Куртене, дополнившего знаменитый словарь «неприличными словами, сквернословиями, мерзостями площадного жаргона» [Правда. 1934. № 40: 6].

В таком историко-культурном контексте вышел в свет первый том «Толкового словаря русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова. Новое издание сразу же подверглось жесткой критике в «Литературной газете». Рецензенты К. Казимирский и М. Аптекарь писали, что словарь не дает представления об образцовом русском языке; пронизывающие его образцы мещанского, хулиганского и воровского жаргона, обилие примеров трактирно-рыночного быта делают его словарем отнюдь не того языка, «которым каждый день говорит наша литература, наша печать с миллионами трудящихся».

Критиков возмутило включение в словарь таких слов, как «брезгун», «жрун», «искряк», «кропотун», а также «ругательных и вульгарных выражений»: «втрескаться», «вшивый черт», «катись колбасой», «киношка», «кишка тонка». Чрезвычайно существенно, что рецензенты предпочли не заметить ясных ограничительных помет, которыми составители сопроводили как необщепотребительную, так и грубую лексику<sup>4</sup>. Исключительное,

<sup>4</sup> Перечисленные слова и конструкции были представлены в словаре следующим образом: «**БРЕЗГУН** (разг. фам.) – то же, что брезгливец»; «**БРЕЗГЛИВЕЦ** – очень брезгливый человек»; «**ЖРУН** (простореч. вульг. пренебр.) – кто жадно и много ест, прожорливый человек»; «**ИСКРЯК** (разг. истор.) – то же, что искровец»; «**КРОПОТУН** (обл.) – человек медлительный в работе, вникающий в ненужные мелочи»; «**ВТРЕСКАТЬСЯ** (простореч., вульг.)»; «**ВШИВЫЙ** Употр. в бранных выражениях (простореч., вульг.) *Вшивый черт*»; «**КАТИСЬ КОЛБАСОЙ** (нов. вульг.)»; «**КИНОШКА** (простореч. пренебр.)»; «**КИШКА ТОНКА** или **СЛАБА** (вульг. пренебр.) // Толковый словарь русского языка. Т. 1. 1935: 186, 878, 1234, 1526; 427, 1398, 1356, 1362. Представляется существенным тот факт, что данные слова и словосочетания почти не представлены в дореволюционных словарях, использовавшихся составителями «Толкового словаря русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова в качестве источников: так, в «Словаре Академии Российской» включены слова «брезгун» и «кропотун» (Словарь Академии Российской. Т. 1. 1789: 335; Т. 3. 1792: 970; в «Кратком толковом словаре русского языка» П.Е. Стояна есть только существительное «искряк», но в ином значении – «авантюрин» (Стоян 1915: 17). Это косвенно свидетельствует о том, что названные лексические и фразеологические единицы были зафиксированы составителями словаря под ред. Д.Н. Ушакова в художественных или публицистических текстах, причем с достаточной частотностью для попадания в словник.

беспрецедентное по сей день внимание авторов словаря к смысловым и стилистическим оттенкам было интерпретировано как политически вредная неразборчивость. Среди серьезнейших претензий к словарю называлось включение в него «поповских» слов и выражений при недостатке технических и особенно политических терминов [Литературная газета. 1935. № 58: 4].

Как следует из письма С.И. Ожегова Д.Н. Ушакову, в декабре 1935 г. на обсуждении словаря в Институте языка и мышления М. Аптекарь выступал два с половиной часа, причем его выпады были «грубее, обвинения доносительнее», чем в газетной статье. Некоторые ученые, в частности Е.С. Истрина и С.П. Обнорский, покинули помещение, но в защиту редакторов словаря не высказались [Цит. по: Никитин 2001: 475–476].

Маррист Аптекарь усмотрел причину всех недостатков «Толкового словаря русского языка» в «неисправленном индоевропеизме». По его утверждению, составители продемонстрировали «буржуазное и мелкобуржуазное мышление», дав «политически незаостренные», «беззубые», «демонизирующие классовую борьбу» определения таким, например, словам, как «кадет» и «гайдамак». Интересно проследить трансформацию данных статей в следующем советском толковом словаре, составленном С.И. Ожеговым на основе «Толкового словаря русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова. В первом томе ушаковского словаря «КАДЕТ (полит.) – член или единомышленник существовавшей в России до революции (теперь в эмиграции) либерально-буржуазной конституционно-демократической партии...»; «ГАЙДАМАК (истор.) 1. в 17 и 18 вв. – украинский казак-постанец, участник борьбы против поляков. 2. Солдат особых конных частей украинской национальной армии времен Директории и петлюровщины (нов.)» [Толковый словарь русского языка. Т. 1 1935: 1278, 536]. В «Словаре русского языка» С.И. Ожегова: «КАДЕТ. Член буржуазной, так наз. Конституционно-демократической партии в дореволюционной России, возглавившей с 1917 г. контрреволюционное движение»; «ГАЙДАМАК. 1. В ХУП-ХУП веках: украинский казак, участник восстания против польских помещиков. 2. Солдат контрреволюционных отрядов во время гражданской войны на Украине» [Ожегов 1952: 227, 106. Подчеркнуто мною. – *Евг. Б.*]. Редакторская правка ярко демонстрирует решительную идеологизацию толкового словаря, расстановку политические акцентов, произведенную с помощью использования оценочных словарных советского «новояза» «буржуазный» и «контрреволюционный», а также иронически снижающего выражения «так называемый».

Относительно свободный от резкой идеологизации первый том «Толкового словаря русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова подвергался критике со стороны как центральной, так и местной партийной прессы на протяжении нескольких лет. В выдержанной в значительно более мягком тоне, чем «Игруны» и выступление Аптекаря, рецензии П.Я. Черных прозвучали тем не менее пожелания,

связанные с идеологическим наполнением словаря. Например, автор отзыва рекомендовал составителям избегать термина «просторечие», поскольку его внутренняя форма порождает ложное представление, будто речь простого народа – это то же самое, что неправильная речь [Черных 1935: 105].

Доброжелательная в целом рецензия А. Печатникова также содержала частное замечание, имевшее неожиданный политический контекст: по мнению автора критического материала, в словаре были недостаточно полно отражены диалектные слова; отсутствовало, например, слово «конник», в то время как «Правда» опубликовала «Приветствие т. Ворошилова конникам Северного Кавказа» [Печатников 1936: 105].

Парадоксальным образом в одной из последующих рецензий указывалось, что «составители заходят уж чересчур далеко» в увлечении бытовой речью. В вину им ставилось включение в словарь таких не входящих «в золотой фонд языка» слов, как «магазея», «магазинщик», «магазинщица», «наодеколониться» и других [Казанцев 1938: 44–45]. Рецензент, как и его предшественники, оставил без внимания ограничительные пометы «устар.», «разг.» и «простореч.», которыми сопровождалась данные слова.

Нелогичные, на первый взгляд, колебания прессы, требовавшей от составителей словаря то большего, то меньшего внимания к нелитературным языковым средствам, можно объяснить двойственностью советской идеологии, которая неизменно превозносила все народное, но лишь в теории, а на практике раздраженно отшатывалась от естественных, неочищенных проявлений народной культуры.

Работа над четырехтомным словарем была продолжена с учетом партийной критики. В этом смысле показательным появлением книги «Словарь русского языка. Инструкции для редакторов», автор которой, акад. С.Н. Обнорский, указывал: «При подборе иллюстрирующих примеров учитывается не только наличие в примере данного слова, но и идеологическое, в частности политическое, содержание примера» [Обнорский 1936: 3–4]. В соответствии с этими указаниями редакция дополнила следующие тома примерами из произведений классиков марксизма и партийных деятелей, причем цитаты такого рода подбирались отнюдь не только в качестве иллюстративного материала к политическим терминам. Характерна в данном отношении статья «ПЕСТОВАТЬ», содержащая пример из работы И.В. Сталина: «25 лет пестовал товарищ Ленин нашу партию и выпестовал ее, как самую крепкую и самую закаленную в мире рабочую партию» [Толковый словарь русского языка. Т. 3. 1939: 241].

В целом история обсуждения в печати и дальнейшей доработки «Толкового словаря русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова свидетельствует как о существенном влиянии партийной прессы на академическую науку, так и о характерном для 1930–1950-х гг. официальном понимании «хорошего»,

«правильного», языка как языка политизированного, отражающего коммунистическую идеологию и, кроме того, «дистиллированного», свободного от нелитературных элементов.

Превращение толкового словаря в одно из средств воздействия на сознание носителя языка шло в трех основных направлениях: во-первых, словник очищался от лексем, отражавших реалии старого мира, и пополнялся советскими неологизмами, во-вторых, толкования ряда значений (прежде всего – общественно-политической лексики) превращались из лингвистических в энциклопедические с целью формирования и закрепления в сознании читателей системы понятий марксистско-ленинского учения. Наконец, в-третьих, происходило параллельное очищение словника и от сугубо книжной, и от вульгарной лексики. Первая рассматривалась как непонятная простому народу, вторая – как пережиток его дикого дореволюционного состояния. В результате словарь становился отражением не истинного положения дел в языке, а одной из мифологем эпохи тоталитаризма – представления о культурном и идейном народе, строящем коммунизм.

Словарь, в полной мере отвечавший специфическим требованиям официальной идеологии, так и не был создан в советский период отечественной истории. Его рождению неизменно препятствовала высокая культура составителей, находивших способы обойти значительную часть идеологических ограничений. «Толковый словарь русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова и по сей день остается одним из высоких, а во многом и недостижимых образцов русской лексикографии.

Но при этом в общественном сознании живет, то и дело реализуясь в выступлениях средств массовой информации, советский миф о «чистоте языка», к которой якобы надо стремиться и достижению которой должно способствовать содержание лингвистических словарей. Ярким примером торжества мифа может служить кампания в СМИ 2009 г., в ходе которой журналисты утверждали, будто бы в России совершилась «реформа русского языка». Журналисты призывали общественность выступить в защиту русского языка в связи со вступлением в силу 1 сентября приказа министра образования "Об утверждении списка грамматик, словарей и справочников, содержащих нормы современного русского литературного языка при его использовании в качестве государственного языка Российской Федерации". Например, ведущая одной из программ радио «Эхо Москвы» обратилась к своему гостю с сообщением: «С 1 сентября можно будет вот так говорить: *брачащиеся заключили договор, что по средам будут пить вкусное кофе с йогуртом*. Потому что завтра вступает в силу приказ номер 195 Министерства образования и науки, который закрепляет как основные четыре словаря.

Эти словари получают статус официальных и в них, в частности, считается, что такое употребление слов с таким ударением является нормальным» [<http://www.echo.msk.ru/programs/personalno/616392-echo>]. Жупелами вымышленной «реформы» стали средний род существительного «кофе» и ударение на втором слоге в слове «йогурт», в то время как официально объявленные нормативными словарями всего лишь отразили объективные речевые факты<sup>5</sup>.

Паническое отношение общественности и к изменениям в речевой практике, и к их фиксации в лингвистических словарях свидетельствует о том, что советский миф о «чистоте языка» отнюдь не изжит. Чтобы освободиться от него, решительно мало изменений в общественно-политической сфере. Для формирования в общественном сознании достоверного представления о закономерностях языковой эволюции необходима каждодневная кропотливая просветительская работа. И создание словарей остается чрезвычайно важной ее составляющей.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Архив РАН. Ф. 502. Оп. 3.  
*Букчина Б.З., Сазонова И.К., Чельцова Л.К.* Орфографический словарь русского языка. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2000.  
*Климайте Д.Ю.* Борьба за чистоту русской литературной речи в первой половине 30-х годов советской эпохи : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989.  
*Ленин В.И.* Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 51. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1970.  
*Никитин О.В.* Собрание С.И. Ожегова в Архиве РАН // Словарь и культура русской речи. К 100-летию со дня рождения С.И. Ожегова. – М.: Индрик, 2001. С. 402–409.  
*Обнорский С.Н.* Словарь русского языка. Инструкция для редакторов. – М., Л.: Изд-во АН СССР, 1936.  
*Ожегов С.И.* Словарь русского языка. Изд. 2-е. – М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1952.  
*Печатников А.* Замечания к Толковому словарю русского языка (Из доклада в Московской диалектографической комиссии Института языка и мышления АН 18 февраля 1935 г.) // Средняя школа. 1936. № 7. С. 104–111.  
*Проф. Казанцев.* Словарь русского языка // Большевицкая печать. 1938. № 16. С. 44–45.  
*Резниченко И.Л.* Орфоэпический словарь русского языка. Произношение. Ударение. – М.: Астрель: АСТ, 2008.  
*Словарь Академии Российской.* Т. 1–6. – СПб.: Имп. Академия Наук, 1789–1794.  
*Стоян А.П.* Краткий толковый словарь русского языка. СПб.: Издание В.Я. Макушкина, 1915.  
*Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова.* Т. 1, 3. – М.: ОГИЗ, 1935.  
*Черных П.Я.* Толковый словарь русского языка. Т. 1 // Новая Сибирь. 1935. № 5. С. 104–107.

<sup>5</sup> Информация о том, что слово «кофе» имеет в качестве разговорного варианта средний род, содержится в «Орфографическом словаре русского языка» Б.З. Букчиной, И.К. Сазоновой и Л.К. Чельцовой начиная с первого издания 2000 г. См.: Букчина Сазонова Чельцова 2000: 410. Ударение на второй слог в слове «йогурт» оценивается «Орфоэпическим словарем русского языка» И.Л. Резниченко как устаревшее. См.: [Резниченко 2008: 402].

**Данные об авторе**

Басовская Евгения Наумовна – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой медиаречи Института Массмедиа Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Адрес: 125267, г. Москва, Миусская площадь, д. 6.

E-mail: jeni\_ba@mail.ru

**About the author**

Basovskaa Evgeniya Naumovna is a Doctor of Philology, Associate Professor, head of the Media Institute speech Media the Russian State University for the Humanities (Moscow).

А. М. Плотникова  
Екатеринбург, Россия

## СЕМАНТИЗАЦИЯ СЛОВА В СОВРЕМЕННЫХ ТОЛКОВЫХ СЛОВАРЯХ И СЛОВАРЯХ КОНЦЕПТОВ: НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ<sup>1</sup>

**Аннотация.** В статье предпринята попытка обозначить новые тенденции в лексикографической практике и новые формы представления словарной информации, предполагающие ориентацию на корпуса текстов при семантизации слова и использование современных мультимедийных технологий. Особое внимание уделяется взаимодействию объективного и субъективного в словарном представлении значения.

**Ключевые слова:** словарь, лексикография, семантизация, прототип.

A. M. Plotnikova  
Yekaterinburg, Russia

## SEMANTIZATION WORD IN TODAY'S DICTIONARY AND CONCEPTS: NEW TRENDS

**Abstract.** In this article attempts to identify new trends in the lexicographical practice and new forms of representation of the dictionary information suggesting orientation on a corpus with semantization words and the use of modern multimedia technology. Particular attention is paid to the interaction of the objective and subjective in the representation of the values of the dictionary.

**Keywords:** Dictionary, lexicography, semantization, prototype.

Словарь, как известно, представляет собой социокультурный, когнитивный и языковой феномен, воплощающий в лексикографической форме фрагменты языковой картины мира и фиксирующий результаты познания человеком окружающей действительности. Подчеркивая особую природу словаря как лексикографического произведения, Л. Г. Бабенко пишет: «Словарь как текст обладает также таким качеством, как социологичность: он связан с определенным временем, эпохой, социальным устройством общества и в то же время выполняет важные социальные функции – информативную, коммуникативную, нормативную, дидактическую. Ему свойственна и диалогичность: любой словарь включается в определенную лексикографическую парадигму, опирается на словарные традиции и является реакцией на другие словари» [Бабенко 2010: 340]. Эксплуатация жанровых особенностей словаря в художественных и публицистических текстах также позволяет утверждать, что словарь является эффективным способом коммуникативного взаимодействия. По словам И. Левонтиной, отмечающей значимость словаря в современном мире и его функциональное назначение, «словарь дает ощущение стабильности, связи с остальным человечеством. И ощущение своего могущества: вот ты чего-то не знал – раз – и через 30 секунд уже знаешь» [Левонтина 2010: 175].

Рассмотрение лексикографического дискурса в параметрах, свойственных другим дискурсивным практикам, предполагает обращение к когнитивным, социокультурным, коммуникативно-прагматическим

особенностям словаря. В данной статье особенности лексикографического дискурса рассматриваются на материале зоны словарных толкований и иллюстративного материала.

Термин «семантизация», используемый в теоретической семантике, методике преподавания языка и лексикографии, понимается нами как процесс и результат сообщения необходимых сведений о значении слова. В отличие от терминов «дефиниция» и «толкование», представляющих собой результат фиксации семантической информации, семантизация предполагает процесс создания словарного толкования как отображения «кванта знаний» о мире. Помимо толкования значения, важным способом семантизации является зона иллюстраций.

В ряде зарубежных словарей семантизация осуществляется в том числе невербальным способом (в бумажных версиях применяются визуальные образы, а в мультимедийных словарях вокабула может быть озвучена). И. Г. Милославский отмечает: «На мой взгляд, в русской лексикографии можно и нужно как можно шире использовать для толкования значения слов визуальные средства, представляя значение слов в виде соответствующих изображений. Это чрезвычайно легко сделать для множества русских существительных, обозначающих, например, части тела (от *нос* до *кадык*), различного рода артефакты, включающие различные предметы быта и техники (*ковер*, *кадушка*, *каланча*, *калитка*, *камин*, *карандаш*, *кастрюля*, *утюг* и т.п.) [Милославский 2010: 35]. В связи с приведенной цитатой вспомним слова канадского ученого М. Маклюэна «средство и есть сообщение», в которых подчеркивается, что форма, инструментальный сообщения формирует характер передачи информации. Используемый в мультимедийных словарях аудиовизуальный способ обеспечивает мозаичный принцип восприятия в отличие от линейного способа, свойственного традиционным толковым

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках госзадания «Большой лингвокультурологический словарь русского языка: ключевые концепты и их репрезентации», а также при поддержке РФФИ (проект № 13-06-00444 «Русские синонимы в системном освещении: структурно-семантический, идеографический, когнитивный и культурологический аспекты»).

словарям. Е. П. Иванова, исследующая словари современного французского языка, пишет: «Трехмерное гипертекстовое пространство, отличающее электронный словарь от бумажного, приводит к стиранию традиционных жанровых границ внутри лексикографического поля и открывает принципиально новые возможности семантизации лексической единицы и создания виртуального лексического пространства, в частности путем использования иконических элементов и звукового сопровождения, которые, в свою очередь, характеризуются качественной неоднородностью» [Иванова 2008: 13].

Безусловно, звуковое сопровождение особенно актуально для некоторых типов слов, например междометий и тех лексических единиц, которые обозначают и характеризуют разнообразные звуки, а использование иконических знаков оказывается особенно важным для толкований устаревших слов, референты которых зачастую неизвестны современному читателю. Например: слово «патефон» определяется в Толковом словаре русского языка под ред. С.И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой как 'портативный граммофон с рупором, вмещенным внутрь коробки', а в Большом толковом словаре под ред. С. И. Кузнецова (далее – БТС) как 'портативный граммофон без рупора', притом что ни один из словарей не фиксирует то, что патефон является вышедшим из употребления устройством.

При толковании значения слова лексикограф ориентируется на знания носителей языка о различных объектах действительности, при этом проблема соотношения наивного, научного и языкового знания является одной из ключевых для практической лексикографии. В частности, еще в 1965 году С. Д. Кацнельсон высказывал некоторые критические замечания в отношении словарных дефиниций традиционного толкового словаря: «В стратификации лексических напластований существенную роль играет, конечно, не только логическая структура значения, но также степень доступности вещи и способ ознакомления с нею. <...> Словарь Ушакова предлагает, например, следующее толкование воды: 'прозрачная, бесцветная жидкость, которая в чистом виде представляет собою химическое соединение кислорода и водорода'. Ссылка на химический состав воды помогает, конечно, отождествить объект, но вносит в содержание значения лишние моменты. Элементарное понятие о воде формируется в нашем уме задолго до знакомства с основами химии. Гораздо важнее было бы внести в определение указания на естественные и искусственные водоемы (колодцы, водопровод, река и т.д.), как это делает Даль, и важнейшие функции воды как средства утоления жажды, мытья, варки и т.п.» [Кацнельсон 1965: 21–22].

Современные толковые словари обращены к описанию наивных знаний пользователей языка о том или ином слове, поэтому в словарях активно применяется иллюстративная стратегия семантизации, помещающая слово в ситуативный контекст.

В Лаборатории информационных лингвистических технологий Института лингвистических исследований РАН создан Толковый словарь русского

языка под редакцией Д. В. Дмитриева, словарные дефиниции которого ориентированы на употребление слова. Например, значения глагола *вздыхать* толкуются следующим образом: '1. Когда вы вздыхаете, вы делаете несколько вдохов и выдохов, сопровождая их звуками или словами (*ох, ах* и т.п.), потому что вы хотите выразить какое-то чувство (обычно сожаления, переживания и т.п.). 2. Если вы вздыхаете по какой-то прошлой ситуации, значит, вы очень сильно грустите из-за того, что не можете вернуть это. 3. Если вы вздыхаете по кому-то, значит, вы влюблены в этого человека' [Дмитриев 2003: 62].

Современные толковые словари чаще пытаются найти компромисс между научными, наивными и языковыми представлениями. Попыткой такого компромисса является представление в словаре прототипического значения. Так, в словаре синонимов под ред. Л. Г. Бабенко выделяется зона прототипа как отдельная зона словарной статьи, в которой находит воплощение представления говорящих о типичных признаках объектов, качеств, действий. Например, если традиционный словарь выделяет у слова *жара* значение 'жаркая погода, зной', то в «Большом толковом словаре синонимов русской речи» под ред. Л. Г. Бабенко прототипическое значение толкуется следующим образом: *жара* – 'состояние атмосферы, погода, характеризующиеся высокой температурой воздуха, сильно нагретого солнцем (в России обычно до 30–40°C, в более теплых странах – до 40–50°C), а также безветрием, безоблачностью, отсутствием осадков, что приводит к засухе. Такая погода с трудом переносится людьми и животными; последние стараются прятаться в тени, быть ближе к воде. Высокое или низкое атмосферное давление, раскаленный сухой воздух, духота могут негативно влиять на здоровье человека; работоспособность понижается, люди обычно стараются не работать, прячутся от солнца в тени деревьев, купаются в водоемах, пьют прохладительные напитки' [БТССРР].

Выделение прототипического толкования как особого типа семантизации слова оставляет дискуссионными вопросы о соотношении не только наивного и научного знания, но и объективной и субъективной информации в словаре. Одним из критериев нахождения баланса объективного и субъективного в словарных толкованиях является обращение к корпусным данным. Свойственная традиционным толковым словарям категоричность при семантизации снимается в современных словарях введением аппроксиматоров *обычно, иногда, чаще*, позволяющих зафиксировать прототипический профиль слова, например: *восстание* – 'вооруженное выступление, обычно организуемое какой-либо политической силой и направленное против существующей власти' [БТССРР].

Следует отметить, что корпуса текстов и, в частности Национальный корпус русского языка, обеспечивают возможности для определения прототипического значения. Анализ значительного количества контекстов позволяет лексикографу уточнить значения многих слов, а также увидеть те лексико-

семантические варианты, которые традиционно выделялись в толковых словарях, однако, по данным корпуса, не реализуются в речи. В предисловии к «Словарию цвета», бумажная версия которого дополнена диском с примерами употребления колоративов, В. К. Харченко пишет: «Мы старались быть максимально точными, но главный выигрыш в пользовании словарём может дать вчитывание в сами контексты» [Харченко, 2013: 13]. Кроме того, лексикограф пытается отразить употребление слова в разных типах дискурсов, что особенно выпукло обнаруживается в словарях концептов. Например: в словарной статье концепта «Обман» представлена оценка лжи с юридической и православной точек зрения: «С юридической точки зрения обман как средство получения личной выгоды за счет нанесения ущерба другим лицам (клевета, донос, подделка документов, изготовление фальшивых денег) подлежит наказанию. С точки зрения православного мировоззрения любой из видов обмана, в том числе и ложь во спасение осуждается» [Концептосфера русского языка 2010: 320]. Таким образом, словарь дает оценку с разных позиций, представляя разные взгляды на одно и то же явление и характеризуя дискурсивный потенциал слова.

Проблема соотношения объективной и субъективной информации оказывается особенно значимой для толкований слов некоторых семантических групп. Это лексика семантических полей «Восприятие», «Оценка», «Эмоции», «Поведение и некоторых других», характеризующаяся развитыми коннотациями, устойчивым ассоциативным фоном, наличием ценностных элементов значений. С одной стороны, современные толковые словари стремятся избегать приписывания оценок некоторым видам поведения и склонностям человека. Так, если в Толковом словаре под ред. Д. Н. Ушакова в толковании слова «гомосексуализм» содержится фрагмент 'извращенное половое влечение' (гомосексуалист – 'человек, страдающий гомосексуализмом'), то в современных толковых словарях, например, словаре под ред. Т. Ф. Ефремовой дано безоценочное толкование: гомосексуализм – 'половое влечение к лицам своего пола'. Правда, в «Толковом словаре русского языка конца XX века» под ред. Г. Н. Складневской *гомосексуализм* рассматривается как отклонение от нормы ('противоестественное половое влечение к лицам своего пола'), аналогичное толкование предлагает БТС.

С другой стороны, эмоционально-оценочный компонент, указывающий на отношение лексикографа к тому или иному явлению, может ярко проявляться в толкованиях слов, например: винтаж – 'любая старая вещь высокого качества, чаще ручной работы, возрастом свыше 20 лет, иногда сопровождается своей историей, загадочными обстоятельствами; как правило, это милые, бесполезные вещи, «греющие душу» (старые куклы, машинка «Зингер», статуэтки, бисерные сумочки, различные аксессуары и т.п.)' [Семенова 2008].

Эффективность любого словаря связана со стремлением к построению словарной статьи таким способом, чтобы её прочтение приводило к пра-

вильному употреблению слова (эту задачу в первую очередь призваны выполнять словари активного типа). Правильное употребление задаётся зоной иллюстративного материала, который, безусловно, включает некие готовые устойчивые формулы, вмещающая в себя знания об употреблении слов. Например, значение слова «оскорбление» в БТС сопровождается иллюстративным материалом: *Нанести кому-либо оскорбление. Выслушивать, переносить оскорбления. Осыпая оскорблениями кого-либо. Простить оскорбление. Личное оскорбление. Оскорбление в чей-либо адрес. Пожалуйста, без оскорблений!*

Рассмотрение зоны иллюстраций подтверждает известные слова Р. Барта о том, что любой текст «соткан из цитат, отсылок, отзвуков». Даже если в словаре в качестве иллюстраций заявляются предложения, а не иллюстрации из художественных текстов, то прецедентные высказывания обычно включаются в словарь, например: традиционной для толкового словаря иллюстрацией значения слова *хризантема* является цитата из известного романа «*Отцвели уж давно хризантемы в саду*». Подобного рода интертекстуальные вкрапления совпадают в разных словарях, и, как нам представляется, здесь следует говорить не о межсловарных заимствованиях, а об отражении той части информации, которая оказывается известной большинству людей, говорящих на русском языке и принадлежащих к русской лингвокультуре.

Современные толковые словари и словари концептов подтверждают справедливость мнения И. Сандомирской о том, что словарь является не собранием зарегистрированных фактов, а «сложной формой критического комментария», воплощающим в себе «порядок дискурса в не меньшей степени, чем другой письменный документ времени» [Сандомирская 200: 209].

Стремление к новым формам представления словарной информации (мультимедийный характер, использование гиперссылок), ориентация на объёмные корпусы текстов при семантизации слова, стремление к вычленению прототипической информации, сохранение баланса объективного и субъективного в толкованиях слов, прецедентный характер иллюстраций – это те тенденции, которые обнаруживаются в современных словарях и определяют облик современной лексикографии.

#### ЛИТЕРАТУРА

Бабенко Л.Г. Словарь как текст (на материале идеографических словарей русского языка) // Русский язык: исторические судьбы и современность: труды и материалы. IV Межд. конгресс исследователей русского языка. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010.

БТС – Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А. Кузнецова. – СПб.: Норинт, 2000.

БТССРР – Большой толковый словарь синонимов русской речи: Идеографическое описание / под общ. ред. проф. Л. Г. Бабенко. – М.: АСТ–ПРЕСС КНИГА, 2008.

Иванова Е.П. Семантизация имени существительного во французских толковых и энциклопедических словарях XVII–XXI вв. (эволюция определений наименований гидрометеоров). Автореф. ... д-ра филол. наук. – СПб, 2008.

*Кацнельсон С.Д.* Содержание слова, значение и обозначения. – М., 1965.

*Концептосфера* русского языка: ключевые концепты и их репрезентации (на материале лексики, фразеологии, паремиологии): Проспект словаря / под общ. ред. проф. Л. Г. Бабенко. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010.

*Левонтина И.* Русский со словарем. – М.: Азбуковник, 2010.

*Милославский И.Г.* Возможные усовершенствования денотативной зоны толкования русских существительных в словаре // Слово. Словарь. Словесность: Текст словаря и контекст лексикографии: Материалы Всеросс. науч. конф. Санкт-Петербург, 11–13 ноября 2009 г. – СПб: СПбГА, 2010. С. 35–38.

*Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Словарь русского языка. – М., 1994.

*Сандомирская И.* Книга о Родине: опыт анализа дискурсивных практик. – Wien: Wiener Slawistischer Almanach Sonderband, 2001.

*Семенова Н.М.* Новый краткий словарь иностранных слов. – М.: Русский язык – Медиа, Дрофа, 2008.

Толковый словарь русского языка / под ред. Д.В. Дмитриева. – М., 2003. С. 62.

Толковый словарь русского языка конца XX века: Языковые изменения / под ред. Г.Н. Скляревской. – СПб.: Фолио-пресс, 1998.

*Харченко В.К.* Словарь цвета: новые материалы, полная электронная версия. – М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2013.

#### **Данные об авторе:**

Плотникова Анна Михайловна – доктор филологических наук, профессор кафедры современного русского языка Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620083, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: annamp@yandex.ru

#### **About the author:**

Plotnikova Anna Mihajlovna is a Doctor of Philology, Professor of Modern Russian Urals Federal University. (Yekaterinburg),

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 372.881.1 ББК 426.819

И. А. Гончар  
Санкт-Петербург, Россия

### АУДЕМА КАК ЕДИНИЦА ОБУЧЕНИЯ АУДИРОВАНИЮ ИНОЯЗЫЧНОГО ТЕКСТА

**Аннотация.** В статье дается определение единицы обучения аудированию иноязычного текста – аудемы, в основе которой лежит коммуникативный фрагмент. Также демонстрируется упражнение («цепочки») как средство включения данной единицы в учебную деятельность.

**Ключевые слова:** аудирование, единица обучения, единицы речи и языка, коммуникативный фрагмент, средство обучения, упражнение.

I. A. Gonchar  
St.-Petersburg, Russia

### AUDEMA AS A UNIT OF TEACHING FOREIGN LANGUAGE LISTENING

**Abstract.** The paper defines the unit of teaching foreign language listening, an audema. The audema is based on the communicative fragment. The “chain” exercises are also presented as an approach to involve this unit of teaching into the educational activity.

**Keywords:** listening, a unit of teaching, language and speech units, communicative fragment, teaching aid, exercise.

Вынесенный в название публикации новый термин *аудема* был впервые упомянут в нашей статье [Гончар 2011: 119–120]. Ниже предлагается дальнейшая разработка данной проблематики.

Известно, что базисную позицию в содержании обучения любому предмету, безусловно, занимает *единица обучения*, которая должна быть ориентирована на конечный результат. В частности, о ситуации в сфере преподавания иностранных языков А.Р. Арутюнов пишет: «Учителя ИЯ всегда следовали принципу «чему учим, то и тренируем», поэтому многолетняя дискуссия вокруг метода обучения фактически сводится к проблеме выбора, предъявления и упражнения той учебной единицы и того учебного действия, которые предпочтительны или оптимальны относительно данных целей обучения» [Арутюнов 1990: 91]. Таким образом, задача обучающего – выявить адекватную единицу обучения и выработать оптимальную технологию ее подачи, выводящую на целевые позиции. Задача обучаемого – усвоить учебный материал, представленный прежде всего единицами обучения. Это две нерасторжимые стороны любого учебного процесса. Недаром в научно-методической литературе встречается написание: *единица усвоения/обучения*. *Усвоение* в педагогической психологии определяется как сложное, многозначное понятие и трактуется как центральное звено учебной деятельности обучающегося. Это «сложная интеллектуальная деятельность человека, включающая все познавательные процессы (сенсорно-перцептивные, мнемонические), обеспечивающие прием, смысловую обработку, сохранение и воспроизведение принятого материала» [Зимняя 2003: 233–234]. Процесс усвоения будет тем успешнее, чем точнее будет выбрана единица обучения и чем точнее будет разработан способ ее преподавания.

Единица обучения в методике преподавания иностранных языков и РКИ, в частности, трактуется

двойко: с одной стороны, в плоскости организации учебного процесса (упражнение, урок), с другой – в аспекте языковой сущности предмета (фонема, слог, слово, предложение, диалогическое единство и т.д.). Высшей единицей обучения иностранному языку (в широком смысле) в «лингвистической плоскости» безусловно является текст (см., например: Клобукова 1995; Рогова 2011) – коммуникативная единица высшего порядка, так как именно способностью к восприятию и пониманию, а также к порождению текста в конечном счете определяется владение иностранным языком. *Высшее* постигается через единицы более низкого порядка. Во всяком случае, в пространстве учебной деятельности. Текст есть структурное образование, и это его свойство позволяет вычленять единицы разного уровня.

В Новом словаре методических терминов и понятий читаем:

**ЕДИНИЦЫ ОБУЧЕНИЯ ЯЗЫКУ.** Минимальная структурно-функциональная единица объекта усвоения. Е. о. я. считаются также действия учащихся, ограниченные *языковым материалом* и взаимосвязанные по целям. Элементарной Е. о. я. считается *упражнение*. В качестве Е. о. я. могут рассматриваться также *предложение, высказывание, текст*. [Азимов, Щукин 2009: 68].

Данная словарная дефиниция вызывает следующие вопросы:

1) можно ли в один ряд ставить *предложение, высказывание, текст*, зная, что предложение – это единица языка, а высказывание и текст относятся к сфере речи?

2) является ли упражнение единицей обучения исключительно *языку*? почему упражнение не может быть средством обучения *речи*?

3) что значит «могут рассматриваться»? а могут и *не* рассматриваться?

Как можно заметить, вопросы возникают прежде всего из-за некоторого смешения единиц языка и единиц речи (статья *единицы обучения речи* – в Словаре отсутствует), а это для нас принципиально, поскольку предмет наших рассуждений связан с обучением именно *речевой* деятельности.

Справедливости ради следует отметить трудность, а иногда и искусственность «разведения» единиц языка и речи. Проблеме дихотомии *язык/речь* посвящено немало фундаментальных лингвистических исследований.

В непосредственной близости с процитированной словарной статьей находятся определения *единицы речи, единицы текста, единицы языка* [там же], из которых следует, что единицы речи отличаются от единиц языка своей включенностью в коммуникативный акт, в процесс общения. Следовательно, обращаясь к любому вербальному тексту, к продукту *речемыслительной деятельности* [Гальперин 2007], мы имеем дело исключительно с единицами речи. В определении *единицы речи*, на наш взгляд, наблюдается тавтология [Азимов, Щукин 2009: 68]: предложение, включенное в речь и есть высказывание, которое «по формально-смысловым критериям» может быть равно и фонеме, и слову, и словосочетанию.

В учебных целях, при обучении русскому языку как иностранному, где обучение аудированию занимает равное положение в ряду других основных видов *речевой* деятельности (говорение, чтение, письмо), поиски адекватных единиц обучения приводят к *коммуникативному фрагменту* в понимании Б.М. Гаспарова: «это отрезки речи различной длины, которые хранятся в памяти говорящего в качестве стационарных частиц его языкового опыта и которыми он оперирует при создании и интерпретации высказываний. КФ – это целостный отрезок речи, который говорящий способен непосредственно *воспроизвести* в качестве готового целого в процессе своей речевой деятельности и который он непосредственно *опознает* как целое в высказываниях, поступающих к нему извне» [Гаспаров 1996: 118].<sup>1</sup> Из данного определения следует равная важность данного понятия для всех основных видов речевой деятельности, но при обучении аудированию иноязычного текста оно приобретает особую значимость (в силу психолингвистических особенностей восприятия). Методическая интерпретация КФ позволяет сформулировать следующее определение единицы обучения аудированию иноязычного текста:

**аудема** – *содержательно законченный отрезок аутентичной звучащей речи, выделенный из обучающего текста, равный коммуникативному фраг-*

*менту или включающий его как часть в законченное высказывание и «присваиваемый» учащимися в процессе специально организованной учебной деятельности.*

Таким образом, *аудема* дискретна, т.е. вычленяется из потока речи как относительно законченное в содержательном плане целое, и континуальна, поскольку принадлежит непрерывной сущности, распространяющейся во времени (звучащему тексту), и семантически с ним связана.

Данное определение, как нам кажется, отвечает эталонным требованиям, предъявляемым к термину [Пассов 2009: 11]: называет строго определенное понятие (будет ли оно принято в методической среде, покажет время); отличается от обиходных слов точной дефиницией; однозначно.

Задача обучающего заключается в построении такой учебной деятельности, в результате которой обучаемый (инофон) «присвоил» бы как можно больше *коммуникативных фрагментов* и превратил бы их в часть своего «языкового опыта», т.е. перевел полученную учебную информацию из оперативной памяти в долгосрочную. Адекватным упражнением, способствующим решению данной задачи, по нашему мнению, можно признать повторение за преподавателем отрезков речи, взятых из обучающего текста, с постепенным наращиванием длины. В нашей модели обучения аудированию [Гончар 2010] это упражнение условно названо «цепочками». «Цепочки» состоят из звеньев, последнее звено при правильном построении должно равняться *коммуникативному фрагменту* (или включать его) и в точности соответствовать тексту. По ходу увеличения «цепочки» в отдельных звеньях не должно быть семантических провалов. В качестве примера приведем образец построения «цепочек» к фрагменту телепередачи [Миф о культуре, ТВ100, 31.08.2010; <http://www.tv100.ru/video/view/36859/> Дата последнего обращения 12.10.2013]<sup>2</sup>

**В. Татаров**, журналист, гость ток-шоу:

– *Телевидение не должно быть у торговцев в руках! Я буду умирать с этой мыслью.*

**Н. Фиссон**, ведущая:

– О!..

Реплика В. Татарова, принципиальная для семантики текста, может быть доведена до *аудемы* следующим образом:

*торговать* → *торговец* → *торговцы* → *телевидение у торговцев* → *телевидение у торговцев в руках* → *телевидение не должно быть у торговцев в руках*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Интересное авторское самонаблюдение. При чтении книги В. Познера «Прощание с иллюзиями» в электронной версии (с более частым перелистываем страниц, чем при чтении книги в бумажном варианте) в 8 из 10 случаев я точно угадывала первое слово (или синонимичный вариант) на следующей странице. Теория Б.М. Гаспарова о КФ, таким образом, подтвердилась. Однако не факт, что у читателя более молодого поколения, которое выросло в иных исторических условиях, коэффициент «угадывания» был бы таким же высоким.

<sup>2</sup> Пример из ранее опубликованной статьи (Гончар 2011); построение «цепочки» приведено с изменениями; из рабочих материалов автора, апробированных в аудитории студентов факультета журналистики СПбГУ.

<sup>3</sup> Возможные варианты для переноса: *опасные предметы не должны быть у детей в руках; университеты не должны быть у чиновников в руках* и т.д. Механизмы переноса мы в данном случае не рассматриваем в силу ограниченности объема статьи, хотя именно эта процедура в полной мере может свидетельствовать о эффективности учебного процесса.

Как можно заметить, «цепочка» включает не только наличествующие в исходном тексте единицы: инициальную позицию занимает лексема, отсутствующая в тексте, но ее включение позволяет стартовать от простого и известного, что приветствуется. Так обеспечивается прочное начало «цепочки». Бессмысленные словосочетания отсутствуют. Финальное звено является одновременно высказыванием, коммуникативным фрагментом и аудемой, которая получена в результате методического осмысления текстового материала.

Реакцию ведущей можно квалифицировать следующим образом: акустически – это один звук; фонетически – аллофон; морфологически – *междометие*; в терминах лингвистики языкового существования – *коммуникативный фрагмент*; методически – *аудема*. Из одного звука построить «цепочку», естественно, нельзя, но ни в коем случае не надо думать, что восприятие и понимание такой «маленькой детали» не может вызвать затруднения у иностранного студента. *О!..* может значить: *Точно!, Это смело/удивительно/неожиданно!...* Для определения семантической привязки этого *О!..* к тексту помогло бы, например, представление о системе коммуникативных координат, в которой рождается диалог, либо какие-то дополнительные «эмоциональные экспликатеры» в развертывании текста.

Еще один пример (из речи В. Терешковой на вручении Государственной премии; телеканал «Россия» 12.06.09)<sup>4</sup>:

#### В. Терешкова:

– *Высокая честь получить эту высокую награду в столице нашей Родины, в Кремле... и я думаю, что каждый из нас, о ком вспомнила Родина, кто сегодня сидит здесь, – мы верой и правдой служим Отечеству. Спасибо вам большое!*

(1) *вера и правда* → *служить верой и правдой* → *служить верой и правдой Отечеству* → *мы верой и правдой служим Отечеству*;

(2) *служить* → *служить Отечеству* → *служить Отечеству верой и правдой* → *мы верой и правдой служим Отечеству*

Начало построения «цепочек» может быть разным: (1) – часть фразеологизированного словосочетания *служить верой и правдой*, представленная начальными морфологическими формами имен существительных *вера* и *правда*, в тексте они использованы в форме творительного падежа; (2) – глагол *служить* в неопределенной форме, которая также при включении в речь приобретает соответствующую нормам грамматики форму. Пути к одинаковой финальной позиции – разные, оба правильные, выбор остается за преподавателем. Предпочтителен, с нашей точки зрения, все же вариант актуального «рематического хода», от информационного ядра (2).

Для практики преподавания РКИ это упражнение только на первый взгляд не является новым. Оно похоже на то, что в методическом обиходе называется «снежный ком». Приведем пример из достаточно свежей учебно-методической продукции [Ермаченкова 2007], где имеет место следующее упражнение:

- (1) Ира
- (2) Ира решила
- (3) Ира решила поехать
- (4) Ира решила поехать в Москву

\* (5) Ира решила поехать в Москву на несколько дней.  
 (6) Ира решила поехать в Москву на несколько дней.

Позиция (5) очевидно не корректна. Это и есть тот самый «семантический провал», об исключении которого следует серьезно позаботиться. «Снежный ком» построен формально и механистично, с добавлением по одному слову в каждую последующую позицию. Пять из шести как бы «имеют право на жизнь», но и одна ошибка ставит под сомнение всё упражнение в целом. Пять «попаданий» из шести объясняется просто: учебный текст не является аутентичным, он смоделирован автором пособия по всем нормам грамматики русского языка и прежде всего – с соблюдением прямого порядка слов в русском предложении. Как только разрываются грамматические связи между словами, возникают недопонимания. Здесь мы имеем дело именно с *предложением*, а не *высказыванием*. Однако вовсе не значит, что такое предложение невозможно в живой речи. Но факт остается фактом: это не есть *отрезок речи*, такая грамматическая стерильность не характерна для обычного живого общения (но и не исключается, например, в подготовленных и озвученных монологах).

Такая техника исполнения «снежного кома» делает степень уязвимости упражнения весьма высокой:

- \* (1) В первый
- \* (2) В первый день
- \* (3) В первый день она
- \* (4) В первый день она хотела
- \* (5) В первый день она хотела осмотреть
- (6) В первый день она хотела осмотреть

Кремль

- (7) В первый день она хотела осмотреть

Кремль и погулять

- (8) В первый день она хотела осмотреть

Кремль и погулять по площади

- (9) В первый день она хотела осмотреть

Кремль и погулять по Красной площади

Фактически, здесь надо было бы исключить первые пять позиций. Только в (6) просматривается содержательная завершенность части «кома». Интересно отметить, что в авторе, неукоснительно следующем правилу последовательной прибавки одного слова в таком порядке, как это имеет место в тексте, все же побеждает здравый смысл: в (8), следуя логике механистичности, мы вправе были ожидать

<sup>4</sup> Пример взят из пособия по страноведению Гончар И.А. «Такая разная Россия...», 2010. С. 11–12.

*\*В первый день она хотела осмотреть Кремль и погулять по Красной*

Этого не случилось в силу очевидности ошибки<sup>5</sup>. В построении *\*Ира решила поехать в Москву на несколько несурзанности* не меньше.

Предложим своё видение решения данной задачи.

Допустим, у нас есть звучащий аутентичный текст, в котором есть фраза *В первый день она хотела осмотреть Кремль и погулять по Красной площади*. Допустим, что эта фраза звучит в ситуации рассказа от третьего лица о предстоящей (план) / совершённой / не совершённой поездке в Москву. Т.е. мы имеем дело с валидным обучающим аудио-текстом, восприятие которого надо подготовить упражнением с «цепочками». Наш вариант:

*Кремль → осмотреть Кремль → она хотела осмотреть Кремль → в первый день она хотела осмотреть Кремль;*

*Красная площадь → погулять по Красной площади.*

Рематические «старты», как видно, абсолютно нормализуют ситуацию.

Затем соединяем две части в единое целое и получаем:

*В первый день она хотела осмотреть Кремль и погулять по Красной площади.*

Что необходимо иметь в виду, чтобы избежать методических «проколов»<sup>6</sup>? Прежде всего, освободиться от закрепощающей логику механистичности и искать основания для конструирования «цепочек» в лингвистике.

Рекомендации для построения «цепочек».<sup>7</sup>

1. В качестве материала лучше выбирать из текста особо значимые для смыслообразования фразы (ключевые), равные коммуникативному фрагменту или включающие его как часть высказывания (финальная позиция в «цепочке»).

2. Руководствоваться логикой, тогда будет преодолена механистичность «снежного кома» и интуитивно исключены семантические сбои.

3. В инициальной позиции звенья «цепочки» могут иметь слова в отличной от текстовой морфологическую форму; для рематических компонентов фразы всегда будут предпочтительны более левые положения в «цепочке», крайняя левая – начало построения.

<sup>5</sup> В современном разговорном русском языке отмечается мода на опускание определяемого в конструкциях типа *Что-то разболелась моя глупая* (о голове). Это не воспринимается как абсурд, но и нормой, разумеется, не считается.

<sup>6</sup> В ряде случаев и в наших пособиях по аудированию имеются серьезные ошибки в построении «цепочек». См.: Русское поле: Учебный комплекс по русскому языку для иностранных учащихся. Часть I. II сертификационный уровень общего владения РКИ. Книга для преподавателя. Под ред. Юркова Е.Е.). Ошибки очень видны с позиций сегодняшнего дня, 5–6 лет назад все было не так очевидно.

<sup>7</sup> Рекомендации требуют дальнейшей разработки и в первую очередь более точного лингвистического обоснования. Но как рабочий вариант они вполне приемлемы.

4. В инициальной позиции можно использовать лексемы, отсутствующие в тексте, но способствующие логической прочности «цепочки».

5. Элемент приращения не обязательно равен одному слову.

6. Длина «цепочки» не должна превышать физиологических возможностей памяти обучаемых, но и опасаться кажущихся слишком длинных «цепочек» не следует.

Работа с «цепочками» является важнейшим компонентом учебной деятельности, стратегическая цель которой – развитие и совершенствование аудитивных умений инофона. С другой стороны, «цепочки» можно расценивать как основное тактическое средство обучения (усвоение определенного корпуса коммуникативных фрагментов в устной реализации), отличающее работу со звучащим текстом от таковой же – с письменным. По всем параметрам этот вид учебной деятельности представляет собой не что иное, как упражнение, «структурную единицу методической организации учебного материала, используемого в учебном процессе» [Азимов, Щукин 2009: 322]. В нашей модели обучения аудированию оно занимает последнюю позицию в предтекстовой работе: следующий шаг – первое прослушивание текста. Содержание методической категории «упражнение» подробно описано Е.И. Пассовым [Пассов 2009: 30–34]: «цепочки» обладают всеми необходимыми в этом смысле параметрами: 1. *цель* (см. выше); «попутно»: развитие фонематического слуха; формирование лексических и грамматических навыков; тренировка памяти; развитие механизмов прогнозирования и др.; 2. *операционное средство (действие)* – восприятие вербальных средств на слух (рецептивное действие); 3. *материальное средство* – звучащие в исполнении преподавателя «цепочки»; 4. *способ выполнения действия* указан – повторение за преподавателем звеньев «цепочки» (подчеркнем, что это не просто имитация, но *осмысленная имитация*); 5. *учет условий* – данное упражнение выполняется коллективно (хором), «внутренние» условия также учитываются, но обсуждение их специфики требует отдельного разговора; 6. *организация* выполнения – повторение отрезков речи по схеме: от простого к сложному; от короткого – к более объёмному; 7. *направленность на совершенствование выполнения действия* – регулярное выполнение данного упражнения позволяет учащимся легче и точнее усваивать коммуникативные фрагменты, расширять их список, что позволяет быстрее опознавать тренируемые отрезки речи (единицы усвоения/обучения) как при прослушивании обучающего аутентичного текста, так и в условиях реальной коммуникации.

По мнению Е.И. Пассова, только упражнения являются подлинными средствами учения, приводящими к цели. Психологический аспект усвоения нового материала, которое наступает как следствие выполнения упражнений, также не должен выпускаться из виду методистами. Обучаемые прежде всего должны оценить упражнение с точки зрения его пользы для своей дальнейшей практической дея-

тельности, возможностей применения результатов учения в различных жизненных ситуациях. Практика показывает, что польза «цепочек» осознается студентами очень быстро, они понимают, что это упражнение действительно помогает в восприятии на слух иноязычных текстов, в учебную деятельность активно включается фактор мотивации.

Итак, нами предложена новая единица обучения аудированию иноязычного текста – *аудема*, которая лингвистически опирается на коммуникативный фрагмент. КФ является одним из базовых понятий теории лингвистического существования Б.М. Гаспарова. Но все же остается открытым вопрос о принадлежности того или иного *отрезка речи* к корпусу КФ. У каждого носителя языка свой личный языковой опыт и разное количество и качество «стационарных частиц», хранящихся в памяти. Объективного списка КФ не существует и вряд ли его можно составить, во всяком случае, это большая экспериментальная и исследовательская работа будущего. Как нам кажется, сегодня наибольшей адекватности в этой области можно достигнуть, используя для практики преподавания прототипические тексты. Именно в них мы скорее всего обнаружим искомые целостные, «готовые к употреблению», стационарные типовые *отрезки речи*, «присвоение» которых иностранными учащимися в процессе учения существенно расширяет возможности их иноязычного общения.

#### **Данные об авторе:**

Гончар Ирина Александровна – кандидат педагогических наук, доцент Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

Адрес: 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д.11.

E-mail: goncharia@mail.ru

#### **About the author:**

Gonchar Irina Alexandrovna, PhD, is an associate professor of St Petersburg State University (St Petersburg).

#### **ЛИТЕРАТУРА**

*Азимов Э.Г., Щукин А.Н.* Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). Режим доступа: [http://gendocs.ru/docs/14/13548/conv\\_1/file1.pdf](http://gendocs.ru/docs/14/13548/conv_1/file1.pdf) (дата обращения: 12.10.2013).

*Арутюнов А.Р.* Теория и практика создания учебника русского языка для иностранцев. – М.: Рус. яз., 1990. – 167 с.

*Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с. (Лингвистическое наследие XX века.)

*Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: «НЛО», 1996.

*Гончар И.А.* «Аудирование иноязычного текста как объект лингвистики и методики» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Вып. 4. 2011. С. 117–122.

*Гончар И.А.* Модель обучения аудированию иноязычного текста // МИРС. № 1. 2010. С. 86–92.

*Зимняя И.А.* Педагогическая психология: Учебник для вузов. Изд. 2-ое. – М.: Логос, 2003. 384 с.

*Ермаченкова В.С.* Слушать и услышать. Учебное пособие. – СПб.: Златоуст. 2007. – 112 с.

*Клобукова Л.П.* Лингвометодические основы обучения иностранных студентов-нефилологов гуманитарных факультетов речевому общению на профессиональные темы. Дисс. ... докт. пед. наук. – М., 1995.

*Пассов Е.И.* Терминосистема методики, или Как мы говорим и пишем. – СПб.: Златоуст, 2009. – 124 с.

*Рогова К.А. Д.В. Колесова* и др. Текст: теоретические основания и принципы анализа: учеб.-науч. пос. / под ред. проф. К.А. Роговой. – СПб., 2011.

И. Н. Максимова  
Екатеринбург, Россия

## ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНТЕГРИРОВАННОГО ПОДХОДА В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ И ЛИТЕРАТУРЕ В СТАРШИХ КЛАССАХ

**Аннотация.** Статья содержит материалы для интегрированных уроков русского языка и литературы в 10 классе. Автором предложен один из возможных вариантов применения технологии интегрированного обучения в школьной практике.

**Ключевые слова:** интегрированный урок, интегрированный подход, уровни интеграции, межпредметные связи.

I. N. Makhsimova  
Yekaterinburg, Russia

## THE EXPERIENCE OF USING OF INTERGRATED APPROACH IN TEACHING THE RUSSIAN LANGUAGE AND LITERATURE IN SENIOR CLASSES

**Abstract.** The article contains some materials for integrated lessons of the Russian language and Literature in the 10th Grade. The author offers one of the possible ways of using of the integrated teaching technology at school.

**Keywords:** intergrated lesson, intergrated approach, degrees of intergration, intersubject connections.

Интеллект есть способность  
координировать знания.

*Инаят Хан Хидаят*

Одним из важных вопросов современной методики преподавания остается поиск образовательных резервов, которые могли бы обеспечить совершенствование подготовки интеллектуально развитой личности. Один из таких путей был найден уже давно: ещё в XVII веке Ян Амос Каменский говорил о необходимости интегрированного подхода в обучении. Данная идея является актуальной в любые времена, ведь именно благодаря интеграции появляется возможность формирования у обучающихся целостного представления о мире, повышения их интеллектуального уровня, развития интереса к учению. Интегрированные уроки расширяют рамки обычного урока, его информативную емкость, а значит, увеличивается возможность развития творческих способностей каждого ученика.

Для учителя-словесника интегрированное обучение становится, на наш взгляд, прекрасной возможностью не только дать учащимся системные филологические знания, но и совершенствовать своё педагогическое мастерство, экспериментируя с разными уровнями интеграции как предметных знаний, так и технологий, форм и методов обучения.

В современной методике преподавания выделяется несколько уровней интеграции, характерных и для преподавания русского языка и литературы: уровень межпредметных связей, уровень дидактического синтеза и уровень целостности [Берулава 1998: 112–115].

Минимальное интегративное взаимодействие дисциплин реализует уровень межпредметных связей. На нем происходит параллельное использование в данных учебных предметах смежных лингвистических и литературоведческих понятий, определений, проводится наблюдение за особенностями функционирования тех или иных языковых единиц в художественной речи, их изобразительно-вырази-

тельными возможностями на материале художественных текстов. Практически каждый урок русского языка в старших классах должен быть ориентирован на установление межпредметных связей, что поможет решить дидактические задачи обобщения и систематизации знаний учащихся, а также их актуализации.

Следующий, так называемый средний уровень интеграции, – это уровень дидактического синтеза. Он базируется на одной из интегрируемых дисциплин как на основной с учетом системного использования содержательных связей «Русского языка» и «Литературы» в области развития связной речи учащихся с опорой на художественный текст. На данном уровне происходит интеграция всех компонентов учебного процесса. При этом ведущей дидактической задачей становится изучения нового интегрированного материала на базе одной из объединяемых дисциплин. На уровне дидактического синтеза работа учащихся усложняется. Теперь они не только наблюдают за языковыми средствами и изучают их стилистическую роль в образцовых художественных текстах, но и создают собственные тексты (сочинения и изложения), учатся использовать полученные знания в самостоятельной текстовой деятельности.

Третьим уровнем интеграции русского языка и литературы является так называемый уровень целостности. Он является высшим проявлением содержательной и процессуальной интеграции дисциплин и представлен единым, цельным курсом «Русская словесность». Таким образом, от уровня к уровню степень обобщения школьниками учебного материала интегрируемых дисциплин повышается.

Использование в школьном образовании интеграции того или иного уровня зависит от многих условий, но неоспоримо одно: роль интеграции ис-

ключительно важна в развитии обобщающей деятельности школьников, сознательном усвоении ими новых знаний и их систематизации, активизации мыслительной деятельности в целом.

На протяжении многих лет работая в выпускных классах, я пришла к выводу о целесообразности и необходимости использования среднего уровня интеграции в процессе обучения филологическим дисциплинам. Мой урок становится синтезом трёх школьных предметов: русского языка, литературы и развития связной речи. В зависимости от того, на какие понятия (лингвистические или литературоведческие) опираюсь я на конкретном уроке, каковы тема и цели данного занятия, одни составляющие филологического анализа могут превалировать над другими (лингвистический, лингвостилистический, литературоведческий анализ).

Приведем в качестве примера использование интегрированного подхода при изучении пьесы А.Н. Островского «Гроза» в 10 классе.

Перед изучением произведения учащиеся пишут диктант, текст которого составляется по материалам критической статьи Н.А. Добролюбова «Луч света в тёмном царстве». Текст диктанта представляет собой те выдержки из статьи, на которые в дальнейшем учащиеся должны будут опираться при анализе произведения. Также при составлении диктанта учитываются необходимые для повторения в конкретном классе орфограммы и пунктограммы.

Один из вариантов текста для диктанта:

«Гроза» есть, без сомнения, самое решительное произведение Островского. Взаимные отношения самодурства и безгласности доведены в ней до трагических последствий.

Пьеса представляет нам идиллию «темного царства». Это мир застывшей, тихо вздыхающей скорби, мир тупой, ноющей боли, мир тюремного гробового безмолвия... Нет простора и свободы для живой мысли, для задушевного слова, для благородного дела; тяжкий самодурный запрет наложен на громкую, открытую, широкую деятельность. Но пока жив человек, в нем нельзя уничтожить стремления жить.

Известно, что самый сильный протест бывает тот, который поднимается наконец из груди самых слабых и терпеливых. Образ Катерины веет на нас новой жизнью. Прежде всего нас поражает необыкновенная своеобразность её характера, созидающего, любящего, идеального.

К Борису влечет её потребность любви, не нашедшая себе отзыва в муже, и оскорблённое чувство жены и женщины, и смертная тоска её однообразной жизни, и желание воли, простора, горячей, беззапретной свободы. Такая любовь, такое чувство не уживаются в стенах кабановского дома с притворством и обманом.

В трагическом финале дан страшный вызов самодурной силе, он говорит ей, что нельзя далее жить с её мертвыми началами. Нам отраднее видеть избавление Катерины – хоть через смерть, коли нельзя иначе.

Грустно, горько такое освобождение, но что же делать, когда другого выхода нет. Хорошо, что нашлась в бедной женщине решимость хоть на этот страшный выход. В этом сила её характера. Какою отраднее, свежее силой веет на нас здоровая личность, находящая в себе решимость покончить с этой гнилой жизнью во что бы то ни стало!

(По Н.А. Добролюбову)

Диктант пишется на страницах с широкими полями. Дома учащиеся проверяют грамотность написания, обращаясь к словарям, справочникам и первоисточнику. Также ученикам нужно разделить текст на смысловые части, подчеркнуть в них ключевые слова и записать на полях оглавление каждой части.

Как показывает практика, такой вид работы вызывает затруднения у большинства учащихся, поэтому требует предварительной подготовки (подобная работа проводится под руководством учителя на материале других текстов). Подобная работа с текстом позволяет обучающимся, во-первых, совершенствовать навыки грамотного письма; во-вторых, отработать основные приёмы информационной переработки письменного текста; в-третьих, осмыслить литературно-критический материал, необходимый для последующего анализа текста.

По мере изучения драматического произведения мы обращаемся к анализу монологов героев как важному средству создания образа. Считаю необходимым обращать внимание учащихся не только на важную композиционно-эстетическую роль монологов в составе художественного произведения, но и рассматривать монолог как законченное высказывание, обладающее всеми признаками текста. Прошу учеников дать характеристику отрывка с точки зрения принадлежности к стилю и типу речи.

При сопоставительном анализе образов Дикого и Кабанихи обязательным является обращение к речевой характеристике героев как основному приёму раскрытия характеров. Анализируя основные реплики «хозяев тёмного царства», ученики дают характеристику лексического состава высказываний с точки зрения стилистической окраски, употребления в современном языке. Вызывает интерес и синтаксический строй речи героев.

Далее перед разговором о взаимоотношениях Катерины и Бориса зачитываю учащимся другой отрывок из статьи Н.А. Добролюбова:

Борис — не герой, он далеко не стóит Катерины, она и полюбила-то его на безлюдье. Он хватил «образования», и никак не справится ни с старым бытом, ни с сердцем своим, ни с здравым смыслом – ходит, точно потерянный... Словом, это один из тех весьма нередких людей, которые не умеют делать того, что понимают, и не понимают того, что делают... Мы сказали несколько слов о Тихоне; Борис – такой же в сущности, только «образованный». Образование отняло у него силу делать пакости, – правда; но оно не дало ему силы противиться пакостям, которые делают другие... Нет, мало того, что не противодействует, он подчиняется чужим гадостям, он волея-неволей участвует в них и должен принимать все их последствия...

Прошу учащихся в письменной форме кратко изложить позицию Добролюбова (ученики могут во время аудирования делать записи) и высказать по этому поводу своё мнение. Чтобы проверить знание учащимися содержания произведения, прошу их подтвердить собственное мнение примера из текста.

Завершает изучение пьесы классное контрольное сочинение, сходное по форме с заданием С еди-

ного государственного экзамена по русскому языку. Учащимся выдаются тексты, содержащие высказывания о Екатерине критиков Н.А. Добролюбова («Луч света в темном царстве») и Д.И. Писарева («Мотивы русской драмы»):

В «Грозе» есть что-то освежающее и ободряющее. <...> Характер Катерины веет на нас новой жизнью, которая открывается нам в самой её гибели. <...>

Нас поражает необыкновенная своеобразность её характера. Ничего в нем нет внешнего, чужого, а всё выходит как-то изнутри его... Это характер...созидающий, любящий, идеальный. <...> У Катерины, как личности непосредственной, живой, всё делается по влечению природы, без отчётливого сознания...<...> Она ни перед чем не остановится: закон, родство, обычай, людской суд, правила благоразумия – всё исчезает для неё пред силою внутреннего влечения; она не шадит себя и не думает о других...

Страсть выше неё, выше всех её предрассудков и страхов... В этой страсти заключается для неё вся её жизнь...

К Борису влечёт её ... потребность любви, не нашедшая себе отзыва в муже, и оскорблённое чувство жены и женщины, и смертная тоска её однообразной жизни, и желание воли, простора, горячей, беззапретной свободы. <...>

Нам отраднo видеть избавление Катерины – хоть через смерть, коли нельзя иначе. Грустно, горько такое освобождение, но что же делать, когда другого выхода нет. Хорошо, что нашлась в бедной женщине решимость хоть на этот страшный выход. В этом сила её характера. <...> Какою отраднoю, свежeю силой веет на нас здоровая личность, находящая в себе решимость покончить с этой гнилой жизнью во что бы то ни стало! (Добролюбов Н.А.)

Эта статья была ошибкой со стороны Добролюбова; он увлёкся симпатией к характеру Катерины и принял её личность за светлое явление. <...> Взгляд Добролюбова ... не верен. Ни одно светлое явление не может ни возникнуть, ни сложиться в «тёмном царстве» патриархальной русской семьи...

Только умный и развитый человек может оберегать себя и других от страданий при неблагоприятных услови-

ях жизни... кто не умеет сделать ничего для облегчения своих и чужих страданий, тот ни в каком случае не может быть назван светлым явлением... Умная и развитая личность действует на всё, что к ней прикасается; её мысли, её занятия, её гуманное обращение, её спокойная твердость – всё это шевелит вокруг неё стоячую воду человеческой рутины... Вот какие люди должны быть «лучи света» – не Катерине чета. <...>

Я совершенно согласен с тем, что страстность, нежность и искренность составляют преобладающие свойства в натуре Катерины. <...> Все противоречия и нелепости её поведения объясняются этими свойствами.

Вся жизнь Катерины состоит из постоянных внутренних противоречий; она ежеминутно кидается из одной крайности в другую; она на каждом шагу путает и свою собственную жизнь, и жизнь других людей. Наконец, перепутавши всё, что было у неё под руками, она разрубает затянувшиеся узлы самым глупым средством – самоубийством, да ещё таким самоубийством, которое является неожиданным для неё самой. (Писарев Д.И.)

Перед учениками ставится задача внимательно ознакомиться с предложенными высказываниями и создать свой текст – сформулировать проблему, поднимаемую в текстах, прокомментировать позиции критиков, выразить своё мнение и аргументировать его, опираясь на читательский опыт.

Данный пример интеграции учебных дисциплин свидетельствует о широких возможностях реализации интегративных связей русского языка и литературы на разных уровнях и в различных формах в зависимости от содержания учебного материала, в соответствии с направленностью и возможностями учебного заведения (профильные классы и школы), запросами учителя и учащихся.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Берулава М.Н.* Интеграция содержания образования. – М.: Совершенство, 1998.

*Белова Н.А.* Содержание и процесс интеграции филологических дисциплин. – М.: МАНПО, 2005.

*Львова С.И.* Настольная книга учителя русского языка. 5–11 классы. – М.: Эксмо, 2007.

#### Данные об авторе:

Максимова Ирина Николаевна – учитель русского языка и литературы высшей квалификационной категории МАОУ СОШ № 4 с углублённым изучением отдельных предметов г. Екатеринбурга.

Адрес: 620013, г. Екатеринбург, ул. Пехотинцев, 15.

E-mail: Maksimova-irina29@yandex.ru

#### About the author:

Maximova Irina Nikolaevna is a Russian language and literature teacher of the highest skill accreditation level. school № 4 (Yekaterinburg).

## ПСИХОЛОГИЯ В ОБРАЗОВАНИИ

УДК 81'23 ББК Ш100.6

Ю. А. Гуляева, Е. Б. Никитина  
Екатеринбург, Россия

### ВЛИЯНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВЫГОРАНИЯ НА МЕТАФОРИЧЕСКУЮ РЕПРЕЗЕНТАЦИЮ КОНЦЕПТОВ «УЧИТЕЛЬ», «УЧЕНИК»

**Аннотация.** В статье выдвигается гипотеза о влиянии эмоционального выгорания на метафорическую репрезентацию концептов «учитель», «ученик» в сознании российских педагогов. Показания языкового сознания выявляются в результате направленного ассоциативного эксперимента. Определяется типовая принадлежность зафиксированных метафорических сравнений и дается их психолингвистическое обоснование.

**Ключевые слова:** учитель, ученик, концепт, метафорическая репрезентация, эмоциональное выгорание.

Y. A. Gulyaeva, E. B. Nikitina  
Yekaterinburg, Russia

### INFLUENCE OF THE «EMOTIONAL BURNING» OF THE TEACHERS ON THE METAPHORIC REPRESENTATIVE CONCEPTS «TEACHERS», «PUPILS»

**Abstract.** The main peculiarities features of the metaphoric representative aspects – “Teacher”, “Pupil” are discussed in this article. All these aspects represented in the minds of the Russian scholars are found out due to the associative experiments. The authors attention is concentrated on the analysis of the metaphoric associations. The typical belonging of the fixed comparisons is found out and then the psycholinguistic basis is given to all these comparisons.

**Keywords:** teacher, student, concept, metaphoric model, representation, source-scope.

Во время модернизации и перестройки образовательной системы, особенно злободневным становится вопрос не только о взаимоотношениях между основными субъектами учебного процесса: учителем и учеником, но и о самоощущении педагога в меняющихся образовательных условиях. Эту во многом неоднозначную проблему мы рассмотрим с позиций выстраивания метафорических репрезентаций, актуализирующих концепты «Учитель», «Ученик» в сознании педагогов.

В результате анализа данных направленного ассоциативного эксперимента и диагностики эмоционального выгорания по методике Бойко В.В. [Бойко: <http://psylist.net/praktikum/19.htm>] была замечена тесная взаимосвязь эмоциональной окраски возникающих метафорических реакций, стажа учителя и профессиональных деформаций личности педагога.

В номинации изучаемых концептов молодыми специалистами, опыт работы которых не превышает пяти лет, преобладают метафорические уподобления двух типов: антропоморфные для концепта «учитель» и фитоморфные для концепта «ученик».

Ассоциации, объективирующие образ учителя в сознании молодых педагогов имеют положительную эмоционально-экспрессивную нагрузку, а также подчеркивают неотделимость восприятия концепта «учитель» от основной профессиональной обязанности каждого педагога: воспитания ребенка как личности. Сравним: «Учитель – гончар, так как учитель лепит ученика, как и гончар сосуд из глины»; «Учитель – наставник, потому что они дают детям не только знания, но и могут помочь

чем-то в жизни». Преобладание репрезентаций такого типа мы связываем с тем, что для молодых педагогов доминирующим видом деятельности является профессиональная.

Распространенность фитоморфных уподоблений для концепта «ученик» в данной возрастной группе обусловлено аналогичными причинами: перегруженностью молодых специалистов в профессиональную сферу деятельности и ориентацию на воспитание и поддержку подрастающего поколения: «Ученик – саженец, который требует забот и ухода. Если неправильно за ним ухаживать, он погибнет и не даст плоды»; «Ученик – цветок, который нужно растить, оберегать, заботиться, стараться, чтобы с ним рядом не было сорняков». Для данной возрастной группы педагогов наличия выраженных симптомов эмоционального выгорания не обнаружено, поэтому преобладание позитивной эмоциональной нагрузки для создаваемых метафорических номинаций мы считаем закономерным.

Вторую возрастную группу составляют специалисты, стаж работы которых образует диапазон от 6 до 10 лет. Для репрезентации концептов «учитель» и «ученик» большинство реципиентов создают метафорические уподобления, относящиеся к двум основным типам, а именно: зооморфные и артефактные метафоры. Для вербализации концепта «учитель» выбираются образы, демонстрирующие сложность и кропотливость педагогического труда: «Учитель – дятел, много однообразной работы, делает доброе дело, пытается по крупинкам убрать негатив из детей»; «Учитель – вода, которая то-

*чит камень, потому что это также трудно научить чему-то, но осуществимо»; «Учитель – белка, нескончаемое количество дел и информации»; «Учитель – книга, знает много информации». Следует отметить, что среди артефактных метафорических единиц, используемых для номинации концепта «учитель» используется стратегия применения прецедентных оборотов из области фразеологии, что, на наш взгляд, свидетельствует о развитом творческом мышлении педагогов. Мир воображения – особый мир, но «события, происходящие здесь, опосредованы образами и знаками из реальности общечеловеческой культуры» [Мухина 2006: 427].*

Для номинации концепта «ученик» представители обозначенной возрастной группы создают уподобления, ориентированные на восприятие учащихся как основных объектов учебно-воспитательного процесса, требующих внимания и поддержки со стороны значимых взрослых: «Ученик – чистый лист, в процессе учения мы заполняем этот лист»; «Ученик – развивающийся щенок, только хозяину понятно, что он его дрессирует». Следовательно, несмотря на декларируемые «субъект-субъектные» отношения в образовательном процессе, в сознании педагогов доминирующими остаются «субъект-объектные» отношения. Уподобления, создаваемые представителями второй возрастной группы обладают положительной эмоциональной наполненностью, что, на наш взгляд, обусловлено отсутствием выраженной симптоматики эмоционального выгорания у педагогов со стажем работы от 6–10 лет.

Третью группу опрошенных учителей образуют специалисты, чей опыт не превышает двадцати лет. На данном этапе профессиональной деятельности реципиентов начинают проявляться следующие показатели эмоциональной истощенности: редукция профессиональных обязанностей, переживание психотравмирующих обстоятельств, а также неадекватное избирательное эмоциональное отношение, расширение сферы экономии эмоций, что находит отражение в создаваемых метафорических номинациях, используемых для представления концептов «учитель», «ученик». Для их репрезентации применяются метафорические образы, относящиеся к двум категориальным группам: антропоморфные и артефактные, эмоциональная насыщенность которых имеет как положительные, так и негативные характеристики. Сравним: «Учитель – ходячая энциклопедия, много знает»; «Учитель – холоп, потому что «чуб» постоянно болит, вечно виноват, ежедневное чувство вины»; «Ученик – барин, делает, что хочет, и никак это не наказывается». Примечательно, что для репрезентации изучаемых концептов в данной возрастной группе встречаются зеркально отраженные смыслы: *холоп – барин*, которые, с одной стороны, подчеркивают неразрывную связь двух основных участников образовательного процесса: учителя и ученика, а, с другой – усиливает негативную эмоционально-семантическую наполненность представленных уподоблений.

Четвертую возрастную группу образуют специалисты, чей профессиональный опыт составляет от 21–30 лет педагогической деятельности. У реци-

пиентов не выявилось ярко выраженных симптомов эмоционального выгорания. Разнообразие метафорических репрезентаций, используемых для представления изучаемых концептов, мы связываем с тем, что испытуемые уже имеют значительный жизненный опыт (средний возраст опрошиваемых составляет 40–50 лет), именно в этот период наиболее полно выражено формирование человека как субъекта познания, общения, труда.

В основу метафорических переносов положены как эмоциональные впечатления педагогов от их основной профессиональной деятельности, так и описание педагогического и ученического труда. Сравним: «Учитель – капитан корабля в открытом море, также прокладывает курс – куда плыть, как плыть, зачем, к какой цели. А цель одна – экзамен»; «Учитель – дятел, так как часто повторяет одно и то же»; «Ученик – дерево, которое растет и развивается»; «Ученик – Бурагино, но что-то проявляется из интеллекта, чувств». Использование прецедентных имен из области литературы для построения метафорических моделей, описывающих концепт «ученик», способствует, во-первых, созданию ярких образов, свидетельствующих о творческом потенциале современных педагогов; во-вторых, является отражением глубинных ассоциативных связей.

В пятую возрастную группу входят учителя, педагогический стаж которых составляет более 30 лет. В репрезентации изучаемых концептов на данном этапе наиболее частотны уподобления всех основных типов: артефактные, антропоморфные, зооморфные, фитоморфные.

Показательно, что для номинации концептов «учитель», «ученик» применяются оценочные словоформы, имеющие полярную эмоционально-семантическую наполненность: «Учитель – большая и добрая бегемотиха: может и приласкать, и наказать»; «Ученик – зубка, которая все впитывает»; «Ученик – бегемотик: он хороший, но маленький непослушный и ленивый немножко»; «Учитель – энциклопедист, должен знать все обо всем, и все это суметь донести до учащегося»; «Учитель – рабочая лошадь, учитель очень много «везет» на себе, свободного времени нет»; «Ученик – инопланетянин, он сам с луны свалился, ничего не знает, ничего не помнит, ничего не видит или видит впервые, а знает то, чего можно и не знать»; «Ученик – исполнитель, так как нет мотивации к учебе, выполнению каких-то творческих заданий, работают, в основном, как исполнитель, по образцу» и др.

Противоположность эмоционального восприятия анализируемых концептов, на наш взгляд, связана, во-первых, с осознанным, аналитическим подходом педагогов к поставленной перед ними задаче, а именно: сравнить с кем или чем-либо двух главных участников образовательного процесса. Во-вторых, обусловлена особенностями показателей уровня эмоционального напряжения, характерного для рассматриваемой возрастной группы.

Несмотря на то, что общее процентное соотношение степени сформированности эмоционального выгорания педагогов находится в допустимых

нормативных границах, отдельные симптомы выражены существенно: переживание психотравмирующих обстоятельств, редукция профессиональных обязанностей, неадекватное избирательное эмоциональное реагирование, эмоционально-нравственная дезориентация. Это отражается в создаваемых метафорических репрезентациях и их эмоциональной окраске.

Изучение метафорических уподоблений, выявленных в результате направленного ассоциативного эксперимента, показывает, что и учитель, и ученик воспринимаются испытуемыми как основные участники учебно-воспитательного процесса независимо от стажа, преподаваемого предмета, наличия или отсутствия симптомов эмоционального выгорания.

Для создания метафорических репрезентаций используются следующие основные номинативные стратегии: во-первых, задействуются уподобления четырех наиболее распространенных типов: зооморфных, фитоморфных, артефактных, антропоморфных, что способствует появлению разнообразных оценочных сравнений. Во-вторых, для объективизации концептов «*учитель*», «*ученик*» используются прецедентные выражения и имена, что при-

дает создаваемым метафорическим уподоблениям яркость и экспрессивность, а также свидетельствует о высоком творческом потенциале современных педагогов. В-третьих, моделируемый метафорический перенос зависит от уровня развития эмоционального выгорания, свойственного реципиентам.

Проведенное исследование имеет практическую направленность: может помочь педагогам-психологам, учителям-предметникам, администрации образовательных учреждений спрогнозировать деятельность и провести коррекцию по диагностике и профилактике эмоционального выгорания в педагогическом коллективе. Знание педагогами особенностей выстраивания метафорических номинаций, репрезентирующих изучаемые концепты, может помочь им в осознании продолжающей доминировать тенденции к «субъект-объектным» отношениям в учебно-воспитательном процессе.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бойко В.В.* электронный ресурс - <http://psylist.net/praktikum/19.htm>

*Мухина В.С.* Возрастная психология. Феноменология развития. – М.: «АКАДЕМА», 2006.

#### Данные об авторах:

Гуляева Юлия Андреевна – магистрант института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета; учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 30 (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: julia1990@mail.ru

Никитина Елена Борисовна – психолог высшей квалификационной категории МБОУ СОШ № 30 (Екатеринбург).

Адрес: 620027, г. Екатеринбург, Мамина Сибирияка, 43.

E-mail: nikelena@e1.ru

#### About the authors:

Yulia Andreevna Gulyaeva is a Magister of Philology in Ural State Pedagogical University, a teacher of Russian Language and Literature in school № 30 (Yekaterinburg).

Elena Borisovna Nikitina is a psychologist of the highest qualification category in school № 30 (Yekaterinburg).

М. А. Лаппо  
Новосибирск, Россия

## СТРАТЕГИИ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ДИСКУРСЕ ВЛ. МАЯКОВСКОГО

**Аннотация.** Анализируется динамика личностного самосознания и самовыражения Владимира Маяковского, отраженная в разнородном материале 1913–1930 гг. (поэтические тексты, эссе, заметки, выступления).

**Ключевые слова:** самообозначение, самоидентификация, самопрезентация, поэтические маски, дискурсивные стратегии, Вл. Маяковский.

M. A. Lappo  
Novosibirsk, Russia

## SELF-DEFINITIONS OF THE AUTHOR AND NAMES OF THE LYRICAL HERO IN THE DISCOURSE OF VL. MAYAKOVSKY

**Abstract.** The article analyzes the dynamics of personal self-expression of Vladimir Mayakovsky on the diverse material from 1913 to 1930 (poetic texts, essay, writing down, speeches).

**Keywords:** self-definition, self-identification, self-presentation, poetic masks, speech strategies, Vl. Mayakovsky.

Не секрет, что для Вл. Маяковского характерна высокая степень отождествления себя со своим лирическим героем: одно из самых ярких и ранних известных его первых произведений – цикл «Я», его автобиография называется «Я сам», главным действующим лицом трагедии «Владимир Маяковский» является именно он, в других поэтических текстах также присутствуют явные указания на личность автора (имя, адрес и т.д.). Свой творческий метод он описал в поэме «Пятый Интернационал» (1922 г.):

**Для малограмотных**

Пролеткультицы не говорят  
ни про “я”,  
ни про личность.  
Я  
для пролеткультица  
все равно, что неприличность.  
И чтоб психология  
была  
коллективней, чем у футуриста,  
вместо “я-с-то”  
говорят “мы-с-то”.  
А по моему,  
если говорить мелкие вещи  
сколько не заменяй “Я” – “Мы”  
не вылезешь из лирической ямы.  
А я говорю  
“Я”  
и это “Я”  
вот,  
балагурия,  
прыгая по словам легко,  
с прошлых  
многовековых высот,  
озирает высоты грядущих веков.  
Если мир подо мной  
муравейника менее,  
то куда ж тут, товарищи, различать местоимения.

Задача настоящей статьи – проанализировать специфику самоименований в творчестве Вл. Маяковского. Яркой языковой особенностью его тек-

стов – и прозаических, и поэтических – является огромное количество прямых описаний себя как принадлежащего к тем или другим сообществам, группам, социальным категориям. Возможность использовать в одном контексте как поэтические, так и прозаические произведения позволяет само отношение к творчеству у Вл. Маяковского: «Мы развеяли старую словесную пыль, используя лишь железный лом старья. Мы не хотим знать различья между поэзией, прозой и практическим языком. Мы знаем единый матерьял слова и пускаем его в сегодняшнюю обработку» (Наша словесная работа. 1923 г.). Маяковский аннулирует разграничение между разными способами организации речи. М.Ю. Маркасов пишет: «Как раз наличие авторской рефлексии позволяет использовать обозначение рефлексии и при описании поэтических текстов, тем более поэтических текстов XX века, эпохи, когда происходит размывание жанровых, стилевых и даже родо-видовых границ, наблюдается диффузия прозы и поэзии, и в последней активно начинает появляться вербальное осмысление вопросов её бытия, создания, конструирования» [Маркасов 2003: 13]. Последнее замечание также позволяет использовать поэтический материал как источник личностной рефлексии автора, который, если не идентичен лирическому герою, но очень близок к нему. По М.М. Бахтину, в принципе «автора нельзя отделять от образов и персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть (образы двуедины и иногда двуголосы)» [Бахтин 1986: 295].

Вл. Маяковский периодически подводит творческие итоги: первое собрание сочинений «Все сочиненное Владимиром Маяковским. 1909–1919», двухтомное собрание сочинений «13 лет работы», выставка «20 лет работы Маяковского» (1930 г.) – причем сказать, что так обозначаются *промежуточные* итоги, нельзя; при жизни ожидает подтверждения признания: «Я всегда думал, что Лубянский проезд, на котором «Новый Леф» и в котором я жи-

ву, назовут-таки **в конце концов** проездом Маяковского. Пока что выходит не так» (Записная книжка «Нового Лефа», 1927). Характерна фраза из «Предисловия к сборнику сценариев»: **«За жизнь мною написано 11 сценариев»** (1926–1927 гг.).

Думается, что самонаименования – это также своеобразное подведение промежуточного итога: то, что я есть здесь и сейчас. Поиски самообозначений у Маяковского в прозаических текстах – записках, заметках, выступлениях – неустанны. Преобладающее количество этих номинаций так или иначе связано с темой поэтического труда:

Я – **нахал**, для которого высшее удовольствие ввалиться, напаялив желтую кофту, в сборище людей, благородно берегущих под чинными сюртуками, фраками и пиджаками скромность и приличие. Я – **циник**, от одного взгляда которого на платье у оглядываемых надолго остаются сальные пятна величиною приблизительно в десертную тарелку. Я – **извозчик**, которого стоит впустить в гостиную, – и воздух, как тяжелыми топорами, занавесят словища этой мало приспособленной к салонной диалектике профессии. Я – **рекламист**, ежедневно лихорадочно проглядывающий каждую газету, весь надежда найти свое имя... Я – ... Так вот, господа пишущие и говорящие обо мне, надеюсь, после такого признания вам уже незачем доказывать ни в публичных диспутах, ни в проникновенных статьях высокообразованной критики, что я так мало привлекателен. Таков вот есть Владимир Владимирович Маяковский, **молодой человек двадцати двух лет** <...> Так, пожалуйста, изругав нахала, циника, извозчика двадцати двух лет, прочтите совершенно незнакомого **поэта** Вл. Маяковского (О разных Маяковских. 1915 г.);

Знайте, нашим шеям, шеям **Голиафов труда**, нет подходящих номеров в гардеробе воротничков буржуазии (Открытое письмо рабочим. 1918 г.);

Я – **поэт**. Этим и интересен. Об этом и пишу. Об остальном – только если это отстоялось словом (Я сам. 1922–1928 гг.);

Для нас, **мастеров слова России Советов**, маленькие задачки чистого стиходелания отступают перед широкими целями помощи словом строительству коммуны (До. 1923 г.);

Мы **не жрецы-творцы**, а **мастера-исполнители** социального заказа (Наша словесная работа. 1923 г.).

Важное место в жизни Вл. Маяковского занимало участие в работе поэтических объединений. Слово «футурист» вначале плохо им принималось, долгое время оно активно эксплуатировалось и, впоследствии, как отработанное, было вытеснено новыми обозначениями:

**Говорят**, что я футурист? Что такое футурист? **Не знаю. Никогда не слышал. Не было таких.** <...> Футуристами нас окрестили газеты. Впрочем, ругаться не приходится. Смешно! Если б Вавила кричал: «Отчего я не Евгений?» Какая разница?! Футуризм для нас, молодых поэтов, – красный плащ то-реадора, он нужен только для быков (бедные быки! – сравнил с критикой) (И нам мяса! 1914 г.);

В этой книге все сочиненное мною за десять лет: и вещи получившие право на отдельный оттиск

и мелочи, ссоренные газетами и альманахами. Нами, **футуристами**, много открыто словесных Америк, ныне трудолюбиво колонизируемых всеми даже благородно шарахающимися от нас писателями. Скоро сделанное нами станет не творимой, а разучиваемой азбукой. Оставляя написанное школам ухожу от сделанного и только перешагнув через себя выпущу новую книгу (Любителям юбилеев. 1919 г.);

Октябрь очистил, оформил, реорганизовал. **Футуризм стал левым фронтом искусства. Стали «мы»** (За что борется Леф? 1923 г.);

Товарищи по Лефу! Мы знаем: **мы, левые мастера, мы – лучшие работники искусства современности** (Кого предостерегает Леф? 1923 г.)

**Мы, лефы**, никогда не говорим, что мы единственные обладатели секретов поэтического творчества. Но мы единственные, которые хотят вскрыть эти секреты, единственные, которые не хотят творчество спекулятивно окружить художественно-религиозными поклонениями (Как делать стихи? 1926 г.);

Товарищи! Мы были Леф, **мы стали Реф**. Мы объявляем себя новым объединением, новым отрядом на фронте культуры (Товарищи! 1929 г.).

Если мы проанализируем стратегию самообозначения местоимениями **Я** или **МЫ** в творчестве Вл. Маяковского, то увидим, что *Я дореволюционное* заменяется *послереволюционным коллективистским МЫ*. М.Ю. Маркасов [Маркасов 2003] также указывает, что в его поэзии выделяются два периода по рефлексивной позиции лирического героя. Однако необходимо сделать одно существенное уточнение: *Я прозаическое* Маяковского утратилось гораздо быстрее, чем его *Я поэтическое*, и эта утрата в поэзии и не была тотальной. Например, в стихотворении «Сергею Есенину» (1926 г.) Я обозначается вводной конструкцией:

**А по-моему,**  
осуществись  
такая бредь,  
на себя бы  
раньше наложили руки.

Безусловно, метафора – самое активное средство поэтического самообозначения лирического героя Маяковского. Метафоры Маяковского – сильные, необычные, сверхэкспрессивные, их, более чем другие авторские метафоры, характеризует следующее замечание: «Метафора является одним из основных способов выражения авторского сознания и формирования основ поэтики» [Маркасов 2003: 11]. М.Ю. Маркасов предлагает классификацию маяк-самообозначений лирического героя Маяковского, которые, как правило, метафоричны: а) «сакральные маски» (*13-й апостол, Заратустра, Христос, ангел, предтеча, блаженнейший, глашатай грядущих правд*); б) «низовые маски» (*площадной сутенер, карточный шулер*); в) «поливариантные маски», маркирующие непохожесть на других (*облако в штанах, жилистый громадина, глыба,*

*петух голландский, король псковский, царь ламп*); г) «поэтические маски» (*последний поэт, замечательный поэт, граненых строчек белый алмазник*) [Там же: 40].

Наряду с выделенными «масками» можно выделить группу дореволюционных самообозначений, которые мы бы назвали метафорами «обнажения», метафорами «выворачивания наружу души», подчеркивающими некую «огромность» его самосознания, его Я:

Мы завоеваны!  
Ванны.  
Души.  
Лифт.  
**Лифт души расстегнули**  
(Из улицы в улицу. 1913 г.)

Вам ли понять,  
почему я,  
спокойный,  
насмешек грозою  
**душу на блюде несу**  
**к обеду идущих лет.**  
(Владимир Маяковский. 1913 г.)

Грядущие люди! Кто вы?  
Вот я – **весь боль и ушиб.**  
Вам завещаю я **сад фруктовый**  
**моей великой души.**  
(Ко всему. 1916 г.)

Нежные!  
Вы любовь на скрипки ложите.  
Любовь на литавры ложит грубый.  
А себя, как я, вывернуть не можете,  
чтобы были **одни сплошные губы!**  
...  
И чувствую –  
**«я»**  
**для меня малб.**  
Кто-то из меня вырывается упрямо.  
(Облако в штанах. 1914–1915 гг.)  
Я сегодня буду **играть на флейте.**  
**На собственном позвоночнике.**  
(Флейта-позвоночник. 1915 г.)

Милостивые государи!  
Понимаете вы?  
**Боль берешь,**  
**растишь и растишь ее:**  
**всеми пиками истыканная грудь,**  
**всеми газами свороченное лицо,**  
**всеми артиллериями громкая цитадель головы –**  
каждое мое четверостишие.  
(Война и мир. 1915–1916 гг.)

Кроме таких метафор *зрительного овнешнения души* в ранних стихах встречаются описания *экзотичности* лирического героя, маркирующей его одиночество, неприкаянность:

А если сегодня мне, **грубому гунну,**  
кривляться перед вами не захочется...  
(Нате! 1913 г.)  
Вот иду я,  
**заморский страус,**  
в перьях строф, размеров и рифм.  
(России. 1916)

Лирический герой и автор на протяжении всего творческого пути бесконечно примеряют разные образы, подыскивают новые сравнения и обороты речи, как бы надевая все новые и новые маски. М.А. Чернякова считает, что «использование В. Маяковским различных, порой эпатажных и экзотических масок для своего лирического героя парадоксальным образом не противоречит главной цели и надежде поэта: стремлению к избавлению от масок как лирического героя, так и окружающих» [Чернякова 2007: 236]. В целом соглашаясь с данным мнением, обратим здесь внимание на то, что поиск масок всегда является защитным механизмом, механизмом самосохранения личности от разрушения. В защите же нуждается личность, ощущаемая как нечто хрупкое. И в определенный момент защищать стало нечего. Поясним эту мысль. Один из последних опубликованных публичных текстов Маяковского – «Выступление на диспуте о «Бане» в Доме печати 27 марта 1930 г.» – начинается так:

Товарищи, **я существую 35 лет физическим своим существованием** и 20 лет – так называемым творческим, и все время своего существования я утверждаю свои взгляды силами собственных легких, мощностью, бодростью голоса. И не беспокоюсь, что вещь моя будет аннулирована. В последнее время стало складываться мнение, что я общепризнанный талант, и я рад, что «Баня» это мнение разбивает. Выходя из театра, я вытираю, говоря, конечно, в переносном смысле, плевки со своего могучего чела.

В момент произнесения этой речи официально ему было полных 36, а по его подсчетам – действительно полных 35 лет: «*Родился 7 июля 1894 года (или 93 – мнения мамы и послужного списка отца расходятся. Во всяком случае не раньше)*» (Я сам. 1922–1928). Такое предпочтение своего года рождения можно объяснить тем, что человек как бы берет у судьбы еще один год, для чтобы решить какие-то определенные задачи. Также известно, что Вл. Маяковский очень болезненно относился к возрасту. Л. Брик в воспоминаниях пишет: «Как часто я слышала от Маяковского слова «застрелюсь, покончу с собой», 35 лет – старость! До тридцати лет доживу. Дальше не стану» [Брик 2008: 133].

Непрочность Я (кроме компонента одиночества и уникальности) Маяковского практически никак не отражена в его текстах, не зафиксирована в каких-то бы ни было документах. Напротив, он всегда всячески старался подчеркнуть свою силу, мощь (я утверждаю свои взгляды силами собственных легких, мощностью, бодростью голоса; вытираю ... плевки со своего могучего чела). Ощущение хрупкости себя, своей души запечатлена в пересказываемой истории о купленных Маяковским бокалах Vassarat в телепередаче И. Волгина «Игра в бисер. В. Маяковский. Облако в штанах» от 29 ноября 2011 года. Евгений Рейн рассказывает эту историю: «А знаете, что мне рассказывала Полонская? Это малоизвестная история. Я также думаю, что она нигде не опубликована. ... И когда они праздновали свой...

медовую ночь, Маяковский пошел в комиссионный магазин и купил 12 изумительных бокалов баккара, тончайшего итальянского стекла. ... Принес их в дом, они были вдвоем с Вероникой. Он принес, как всегда, дюжину шампанского ... налил и случайно сбросил сразу 4 бокала, и они рассыпались в мельчайшую пыль – баккара же. Он чудовищно помрачнел. Сказал: «У тебя другие бокалы есть?» ... Он взял оставшиеся 8 бокалов и запер в шкаф, сказал: «Не трогать их!». Она сказала: «Почему, Володя?». Он сказал: «Когда разобьется последний бокал, я умру. Я умру, когда разобьется последний бокал»<sup>1</sup> (см. [http://www.youtube.com/watch?v=FR4nfaG\\_Mc0](http://www.youtube.com/watch?v=FR4nfaG_Mc0)).

Таким образом, постоянный творческий поиск Вл. Маяковским самообозначений, как метафорических, так и неметафорических, значимый переход от Я индивидуального к МЫ (Я коллективному) являются способами уберечь себя от разрушения, укрепить свое хрупкое и необъятное Я. Однако трагиче-

ский конец Маяковского-человека демонстрирует безуспешность данных стратегий.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

*Брик Л.* Пристрастные рассказы. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2008. – 328 с.

*Маркасов М.Ю.* Поэтическая рефлексия Владимира Маяковского в контексте русского авангарда: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2003. – 22 с.

*Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Худож. лит., 1955–1961.

*Полонская В.* Воспоминания о В. Маяковском // Серебряный век: Мемуары / сост. Т. Дубинская-Джалилова. – М.: Известия, 1990. С. 575–623.

*Чернякова М. А.* Разноликость лирического «Я» раннего В. Маяковского: маска лирического героя как форма протеста // Проблемы истории, филологии, культуры. – Вып. XVIII. – М.: Ин-т археологии РАН, 2007. – С. 232–237.

#### Данные об авторе:

Лаппо Марина Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск).

Адрес: 630126, г. Новосибирск, ул. Виллюйская, 28.

E-mail: Lappo2000@mail.ru

#### About the author:

Lappo Marina Aleksandrovna is a Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Modern Russian. of Institute of Philology, Mass Information and Psychology of Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk).

<sup>1</sup> Ср. с версией самой В. Полонской: «Как-то мы играли шутя вдвоем в карты, и я проиграла ему пари. Владимир Владимирович потребовал с меня бокалы для вина. Я подарила ему дюжину бокалов. Бокалы оказались хрупкие, легко бились. Вскоре осталось только два бокала. Маяковский очень суеверно к ним относился, говорил, что эти уцелевшие два бокала являются для него как бы символом наших отношений, говорил, что, если хоть один из этих бокалов разобьется – мы расстанемся» [Полонская 1990: 597]. Можно лишь догадываться о том, зачем В. Полонская дает два существенно разных варианта этой истории.

## ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

---

УДК 372.882.161.1 ББК Ч426.839(=411.2)+Ю985.44

М. А. Алексеева  
Екатеринбург, Россия

### ПСИХОЛОГИЗМ РОМАНА И. А. ГОНЧАРОВА «ОБЛОМОВ»: ОПЫТ ШКОЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

**Аннотация.** В статье раскрываются приемы психологизма в романе И. А. Гончарова, рассматриваются сны, мечты, рассуждения героев, которые вместе с «телесными» проявлениями психики становятся средством раскрытия авторской позиции. Предлагается оригинальная логика интерпретации ключевых эпизодов романа.

**Ключевые слова:** И. А. Гончаров, роман «Обломов», психологизм, чтение классики, авторская позиция, логика характера героя.

M. A. Alekseeva  
Yekaterinburg, Russia

### PSYCHOLOGISM IN THE GONCHAROV'S NOVEL «OBLOMOV»: EXPERIENCE OF SCHOOL INTERPRETATION

**Abstract.** The article deals with the interpretation of novel "Oblomov" in school practice. Dreams and thoughts of heroes together with drawing of gestures become means of disclosure of an author's position.

**Keywords:** I. A. Goncharov, "Oblomov", psychologism, reading classics, author's position, character of the hero.

Пагубной моде на освоение литературного текста в режиме «Все произведения ... в кратком изложении» мы можем противопоставить кропотливую работу с художественным словом, которая позволит ученикам почувствовать очарование истинного произведения искусства.

Несмотря на то, что составители школьных программ предлагают лишь обзорное изучение романа «Обломов», именно это произведение дает старшеклассникам возможность задуматься над проблемой самоопределения, проблемой выбора жизненного пути, найти выражение для своей формулы смысла жизни. Впрочем, глубокое и пристальное внимание русской классики и литературы в целом к идейно-нравственным исканиям героев, к проблеме становления характера и мировоззренческих основ личности – естественно и закономерно.

Как показывает опыт, подростки обычно не проявляют искреннего интереса к образу главного героя романа, обличают его за лень и безволие, не видят богатого внутреннего мира. Следуя концепции Н.А. Добролюбова, утверждают, что героя погубило «нравственное рабство и барство» – «обломовщина», но при этом не видят многозначности этого слова.

С этой точки зрения становится возможным при изучении романа «Обломов» поставить во главу угла такую стилистическую доминанту, как *психологизм*. Это даст возможность, с одной стороны, сохранить «вкус» работы с текстом как с произведением искусства, а с другой стороны, – актуализировать психологические смыслы, связанные с проблемой самоопределения человека, осознанием уникальности жизненного предназначения, с выбором жизненного пути.

По определению А.Б. Есина, психологизм – это достаточно полное, подробное и глубокое изобра-

жение чувств, мыслей и переживаний вымышленной личности (литературного персонажа) с помощью специфических средств художественной литературы [Есин 2003: 12].

Мы вправе говорить о психологизме романа И.А. Гончарова, так как психологическое изображение становится для автора основным способом создания и познания характера.

Особенность психологического стиля И.А. Гончарова исследователям видится в гармоничном сочетании изображения характера «изнутри» при посредстве изображения снов, мечтаний, раздумий и психологической интерпретации речевого, мимического, «телесного» проявлений психики [Страхов 1973: 4].

Автор при этом выступает в роли всевидящего и всезнающего наблюдателя, для которого, кажется, нет тайн во внутреннем мире персонажей, который анализирует даже такие движения мысли и чувства, которые не являются очевидными для героев, потому что находятся вне сферы их сознания.

Погружаясь вслед за автором в психологическую среду произведения, мы постигаем процессы духовной и душевной жизни главных героев романа. Развернутый авторский комментарий психологических состояний и переживаний дает возможность для точного изображения и глубокого исследования внутреннего мира героев.

В центре нашего внимания оказываются сны и видения героев, их мечты и думы о жизненном пути.

#### Первый урок знакомства с текстом:

##### «Сны и явь»

Основной прием работы – комментированное чтение «увертюры всего романа» – знаменитого сна Обломова (IX глава 1 части). Поскольку этот эпизод

рассматривается всеми интерпретаторами текста, обратим внимание только на некоторые детали, принципиально важные для анализа формирования устойчивого психического состояния и характера заглавного героя.

Очень подробно в указанной главе изображены процессы пробуждения и засыпания Ильи Ильича. Погружаясь в сон, Обломов, по обыкновению, впадает в глубокую думу, но данный момент обозначен не как привычное для него дремотное наслаждение мечтой, а как «одна из ясных, сознательных минут в жизни». Обращаем внимание на то, что «Обломов даже *высунул голову из-под одеяла*» (курсив наш – М.А.). Когда горький и страшный момент самоанализа завершается, а Обломов так и не находит ответа на вопрос, какой тайный враг помешал ему «ринуться на поприще жизни», он почти со слезами спрашивает: «Отчего я такой?» – и снова *прячет голову под одеяло*. В эту минуту он напоминает маленького ребенка, которого что-то испугало до слез и который ныряет под спасительную теплую защиту, прячась от всех бед мира.

О халате Обломова – психологической детали, демонстрирующей любовь к уютному и спокойному существованию, сказано много, но стоит заметить, что одеяло Обломова – это «детский» вариант халата. Вспомним, что последний эпизод сна Обломова заканчивается тем, что четырнадцатилетнего Илюшу «...укутали в захваченный тулуп, потом в отцовскую шубу, потом в *два одеяла* и торжественно принесли на руках домой» [Гончаров: 112]. А гораздо позже Агафья Пшеницына любовно кроит и простегивает *одеяла и халат*, «...скромно награждая себя мыслью, что халат и одеяла будут облекать, греть, нежить и покоить великолепного Илью Ильича» [Там же: 365]. Эти мягкие вещи словно хранят тепло материнской заботы и любви, поэтому Обломову так сложно расстаться с ними.

Во время самого сна перед нами несколько раз разворачивается движение от утреннего пробуждения к вечернему засыпанию. Время словно движется по кругу. Ритм жизни Обломова подчинен циклу смены дня и ночи. Это – «малый круг» жизни. Если заметить, что любимым занятием взрослого Обломова будет созерцание заходящего солнца, можно предположить, что он так и не покинул границ этого магического круговращения.

Циклично время не только маленького Обломова. Круг жизни его семьи и родственников подчиняется чередованию трех главных актов жизни: родин, свадьбы, похорон. Все обряды по этой программе исполняются важно и торжественно, с пугающе-неотвратимой точностью.

Наконец, правильному и невозмутимому движению годового круга подчиняется жизнь природы и связанного с ней полумифического для маленького Обломова крестьянина. Весной крестьянин «радостно скидывает полушубок», зимой, выйдя на минутку из избы, «воротится непременно с инеем на бороде», а летом он «радостно приветствует дождь».

Жизнь всей Обломовки подчинена космическому ритму солярного движения. Это, как показал М. Элиаде, – признак мифологического, архаичного

мышления. Жители Обломовки не причастны времени историческому, они ощущают себя «неразрывно связанными с космосом и космическими ритмами» [Элиаде: 29].

Во сне Обломова время течет с разной скоростью. Сначала оно словно замедляет бег. Подробно представлен день семилетнего мальчика, для которого время тянется очень медленно, оно перенасыщено размышлениями и наблюдениями: «*Задумывается ребенок и все смотрит вокруг... Детский ум наблюдает все совершающееся перед ним явления; они западают глубоко в душу его, потом растут и зреют вместе с ним... Ни одна мелочь, ни одна черта не ускользает от пытливого внимательного ребенка... А ребенок все смотрел и все наблюдал своим детским, ничего не пропускающим умом*» [Гончаров: 89]. Самостоятельная активная жизнь ребенка начинается тогда, когда все вокруг проваливаются в блаженный послеобеденный сон. Тогда ритм жизни резко ускоряется: ребенок *убегал* от няни, *взбегал* на галерею, *обежал* по скрипучим доскам кругом, *лазил* на голубятню и т.д. Мальчик «жить торопится», пока его устремления не контролируются окриками и запретами.

Основное чувство, испытываемое маленьким Обломовым, – страх. Путешествие к границе мира заканчивается на краю оврага, где Обломова «*объял ужас*», и он, дрожа от страха, мчится к спасительной няньке. Вечером Илюша собирается гулять, но мать останавливает его страшными фантазиями о лешем. Няня рассказывает сказки о героях и красавицах – ребенок, объятый «*неведомым ужасом*», жмет к ней со слезами на глазах». «*Волосы ребенка трещали на голове от ужаса*; детское воображение то застывало, то кипело; он испытывал мучительный, сладко болезненный процесс; нервы напрягались, как струны» В результате, как замечает автор, «...*боязнь и тоска засели надолго, быть может, навсегда в душу. Он печально озирается вокруг и все видит в жизни вред, беду, все мечтает о той волшебной стране, где нет зла, хлопот, печалей, где живет Милитриса Кирбатьевна, где так хорошо кормят и одевают даром*» [Там же: 95].

Пребывание под сладким игом сна и сказки приводит к тому, что ребенок стал бояться жизни, и этот страх уже не смог никогда преодолеть. Обломов – «осколок» архаического мира легенд и мифов, он – человек тех туманных времен, когда царствовали чудеса. Не случайно в сон Обломова автор включает размышления о давно миновавших временах: «Страшна и неверна была жизнь тогдашнего человека, терялся слабый человек, с ужасом озираясь в века жизни».

Интерпретируя сон героя, мы приходим к выводу: сон показывает нам процесс формирования душевного мира Обломова. Это мир, в котором царствуют страхи, где единственная надежда – на защиту сказочного богатыря или няни. Это мир, населенный тенями мифов и снов. В этом мире нет места активным движениям и действиям: беготне, игре, шуму. В бесконечной череде повторяющихся ритуалов и обрядов, главными из которых являются обед и сон, обесценивается время, устанавливается «по-

стоянное настоящее» мифа, лишенное категорий становления и историзма. Обломов навсегда застывает между историческим и мифологическим временем, между реальностью и сказкой, движением и покоем.

Жизнь Обломова становится попыткой освободиться от чар сна, вырваться из круга чередований рассветов и закатов. Это будет сделать очень сложно. Сон не захочет отпускать героя. Вспомним эпизод, когда верный Захар не может добудиться своего барина, а тот «с трудом открывает один глаз, из которого выглядывал паралич».

Обломов начнет видеть другие сны, более легкие, когда в его жизни появится Ольга Ильинская, но Гончаров не будет подробно передавать содержание сновидений, ограничившись кратким замечанием, что Обломову снятся цветущие сады.

Круг жизни Обломова завершится, когда он, уже живя на Выборгской стороне, погрузится в «неопределенное, загадочное состояние, род галлюцинации», которое возвратит его в пространство сна. (Не случайно IX глава четвертой части романа симметрична IX главе первой части.) Он снова увидит молчаливо шагающего по комнате отца, сидящую за шитьем мать, снова услышит чуть дребезжащий голос няни, почувствует дуновение того же ветерка. «Настоящее и прошлое слились и перемешались», – заметит Гончаров. Время останавливается. Мир сновидения властно зовет к себе, и даже появление Штольца ненадолго возвратит Обломова к жизни.

Стоит заметить, что в романе представлены так развернуто и подробно только сны Обломова. Автор отказывает Штольцу в возможности видеть сны, как будто сновидения – прерогатива исключительно обломовцев.

В истории Штольца только один раз мелькнет воспоминание детства. Когда он добьется согласия Ольги стать его невестой, взором души он увидит смутное видение: *«В его памяти воскресла только благоухающая комната его матери, варьяции Герца, княжеская галерея, голубые глаза, каштановые волосы под пудрой»* [Там же: 329]. Обратим внимание на то, что любовь в душе Штольца отзовется звучанием музыки.

О снах Ольги Ильинской мы узнаем очень немного: *«В снах тоже появилась своя жизнь: они населились какими-то видениями, образами, с которыми она иногда говорила вслух... они что-то ей рассказывали, но так неясно, что она не поймет, силится говорить с ними, спросить, и тоже говорит что-то непонятное»* [Там же: 186]. Это описание включено в IX главу второй части романа, когда начинается разворачиваться роман Обломова и Ольги, и душа ее пробуждается, начинается процесс самопознания. Сны Ольги так смутны и неопределенны, потому что неясен лепет ее души. Ольга еще не умеет прислушиваться к себе, поэтому ей и сняты неясные речи.

Подводя итоги первого занятия, мы можем констатировать, что сны хранят мир детства в бессознательном поле души героев. Сознательная жизнь заполнена думами и размышлениями, построением жизненных планов.

## Второй урок: «Жизненные планы»

На этапе подготовки к восприятию и анализу текста мы обращаемся к первым страницам романа, к портретной характеристике Обломова, в которой сразу заявлен контраст между отсутствием «определенной идеи» и «открыто и ясно светящейся в каждом движении души».

Используя прием медленного чтения, прогнозируем содержание текста на основании работы с одной фразой, с одним предложением. Наша задача – организовать диалог с текстом, извлечь из него «скрытые вопросы», в процессе размышления над страницами романа найти на них ответы. Прием медленного чтения позволяет «расшифровать» смысл фразы, обратить внимание на особенности построения предложения, на ключевые слова, в идеале – формирует культуру чтения художественного произведения.

Внимательно прочитаем следующий фрагмент: *«Если на лицо набегала из души туча заботы, взгляд туманился, на лбу являлись складки, начиналась игра сомнений, печали, испуга; но редко тревога эта застывала в форме определенной идеи, еще реже превращалась в намерение. Вся тревога разрешалась вздохом и замирала в апатии или в дремоте»* [Гончаров: 7]. Обращаем внимание на ритм фразы, на интонации, пытаемся уловить «дыхание» текста. Составляем рассказ по фразе, думаем, что может вызывать тревогу героя? Испуг? Печаль? Как характеризует героя отсутствие определенной идеи? Почему тревога разрешается вздохом? Что такое апатия? Чем она отличается от дремоты?

В процессе неспешного осмысленного чтения текст раскрывает перед внимательным читателем свои тайны.

Мы понимаем, что истинная жизнь души героя – в его размышлениях и раздумьях. Многочисленные посетители и Захар отвлекают от этого важнейшего процесса. Суевливая беготня по театрам или стремление сделать карьеру, с точки зрения Обломова, недостойны Человека. Своих гостей Обломов провожает похожими репликами: «Несчастный! Где же тут человек?!» Волков, Судьбинский, Пенкин заняты погоней за фантомами, в то время как настоящая жизнь есть только там, где есть простор чувствам и воображению. Чтобы постичь тайны Человека, не обязательно вставать с дивана, поэтому Обломов лежит, зевает, потягивается – и думает. *«Он вознамерился подумать хорошенько...»; «...погруженный в задумчивость, он не заметил Захара»; «...продолжал лежать и думать...», «Обломов погрузился в размышления...», «Захар ушел, а Обломов стал думать»...*

О чем думает Обломов? Не шадя сил и считая себя великим творцом и исполнителем своих идей, он придумывает себе достойную роль на жизненном поприще. Воображает себя то великим полководцем, то властителем дум, но главное – он *«рисует в уме узор своей будущности»*. Большую часть узора занимает новый, свежий, сообразный с потребностями времени план устройства имения и управления крестьянами.

Жизненные планы героя – устойчивый предмет изображения автора. При этом Гончаров всегда показывает фрагменты «жизненного узора» Обломова живописно-статичными: вот дом, вот мебель и ковры, вот цветники, вот чайный стол на террасе, вот сам хозяин с длинной трубкой, хозяйка в чепце. Конечно, вспоминается гоголевский Манилов. Действительно, Гончаров использует гоголевские принципы создания образа и характера персонажа. Но рядом с героями поэмы Гоголя Обломов кажется более глубоким и объемным. Этого эффекта автор достигает с помощью использования приемов психологизма.

Илья Ильич любовно продумывает свою будущую жизнь до мельчайших подробностей, и в этом самозабвенном фантазировании он тоже похож на ребенка, мечтающего о безоблачном счастье. Мечты Обломова поэтичны и музыкальны, в них звучат веселые голоса, раздается приятный звон хрустала, и даже роняющий вилки и стаканы Захар не может нарушить величавого покоя бытия.

В этом идеальном мире практически отсутствуют движения: «*Вдали желтеют поля, солнце опускается за знакомый березняк и румянит гладкий, как зеркало, пруд; с полей восходит пар; становится прохладно, наступают сумерки...Туман, как опрокинутое море, висит над рожью*» [Там же: 141]. Несмотря на то, что фраза насыщена глаголами, нет ощущения динамики, картина статична, движения едва уловимы, продлены во времени. Чтобы заметить, что становится прохладно и наступают сумерки, нужно наблюдать за изменениями в природе не одно мгновение, но в пейзаже, судя по всему, ничего не меняется, все так же восходит пар и желтеют поля. Крестьяне, толпами возвращающиеся домой, кажутся нарисованными, ненастоящими, безмолвными. В мечтах Обломова время так же замедляется, как и в его снах.

Самую подробную и яркую картину мечты Обломова развернет перед Штольцем. Изображение земного рая исполнено покоя и гармонии: река «*чуть плещет*», колосья «*волнуются от ветерка*», жена «*едва поднимет весла*», воз с сеном «*проползает*». Движения замедленные, едва ощутимые. Только очень чуткий и отзывчивый человек способен их уловить. Картины, созданные воображением героя, сентиментально-романтичны и напоминают по настроению элегии В.А. Жуковского.

В мечтаниях своих Обломов тихо и задумчиво идет по саду, слушает, как бьется и замирает сердце, считает минуты счастья, как биение пульса. Биение сердца едва ли не самый громкий звук в этом мире. Послушная этому ритму, разворачивается музыкальная поэма, давно сложившаяся в душе героя. В этой гармоничной картине почти нет слов, разговоры и чтение вслух только упомянуты, бесценнее всего оказывается молчаливое «раздумье наслаждения». Главная составляющая счастья – ощущение сладкого, плавного течения реки, отражающей бесконечно разнообразные узоры неба. Обломов зачарован своей мечтой, убаюкан ею.

Обаятельным чарам мечты Обломова подчиняется на какое-то мгновение даже Штольц. Он назы-

вает своего друга поэтом и философом, радостно хохочет вместе с ним, просит не отвлекаться и рассказывать. А потом внезапно произносит приговор: «обломовщина».

Постепенно в мечты Обломова проникает проза жизни. Интересно сопоставить два эпизода, когда Обломов мечтает о свадьбе с Ольгой Ильинской. Сначала он видит очень изящную, поэтичную картину: «*Но женитьба, свадьба – все-таки это поэзия жизни, это готовый, распутившийся цветок. Он представил себе, как он ведет Ольгу к алтарю: Она – с померанцевой веткой на голове, с длинным покрывалом. В толпе шепот удивления. Она стыдливо, с тихо волнующейся грудью, с своей горделиво и грациозно наклоненной головой, подает ему руку и не знает, как глядеть на всех...*» [Там же: 229]. Но когда эта же сцена предстанет перед внутренним взором Обломова во второй раз и он «увидит» в толпе грубого, неопрятного Захара, дворню Ильинских, чужие лица, то он испытает недоумение и разочарование: «краски не те».

Мечты и думы Обломова постепенно блекнут, линяют, теряют краски, как и положено шедевру живописи или вышивкам. Думы становятся более прозаичными, в них начинает звучать тема денежных займов, где-то на периферии мечты вдруг является Штольц, который «дорогу проведет, мостов настроит, школы заведет».

Почему изменился настрой мечтаний и дум Обломова? Сыграло ли свою роль ядовитое слово «обломовщина», проникшее даже в сны? Или трудности реальной жизни затмили радужные картины беззаботного счастья? Или Обломов окончательно уверился в собственной несостоятельности? Процесс угасания идиллических мечтаний закономерен, но Обломов не может, подобно Штольцу, выйдя из пространства детских грез, реализовать себя в динамичном историческом времени. Прощание с детскими иллюзиями для героя, так и не ставшего взрослым, равносильно смерти. Перестав мечтать, Обломов перестает жить.

Интересный материал для размышлений может дать сопоставительный анализ мечтаний Обломова и Штольца. (Можно создать портрет человека, не умеющего мечтать, и посмотреть, насколько привлекательным он получится).

Мы обнаруживаем, что в развернутой характеристике Штольца, данной в первой главе второй части романа, прямо сказано: «*Мечте, загадочному, таинственному не было места в его душе*»; «*больше всего он боялся воображения*» [Там же: 128]. Мы с удивлением видим, что Штольц, гордо преодолевающий моменты, «когда нить шнура жизни начинает закручиваться в неправильный сложный узел», не чуждается страхов, как и Обломов.

Далее удивление может усилиться, когда мы узнаем, что у Штольца и Обломова когда-то были общие мечты и жизненные планы: «*служить, пока станет сил*», наслаждаться оригиналами Рафаэля и Микеланджело, подышать воздухом Италии». «*Да, да, помню! – говорил Обломов, вдумываясь в прошлое, – ты еще взял меня за руку и сказал: «Дадим обещание не умирать, не увидавши ничего этого»*

[Там же: 143]. И Обломов когда-то говорил: «Вся жизнь есть мысль и труд». Впрочем, возможно, он подразумевал исключительно труд души, не требующий активных перемещений в пространстве. Разумеется, Штольц реализовал планы отрочества, узнав Европу и Россию как собственную вотчину, а Обломову так и не суждено будет уехать за границу.

Штольц, как известно, – антипод Обломова. Но стоит заметить, что общие мечты и планы соединяют их более крепкими духовными узами, чем вместе проведенное время и домашние задания, которые Штольц давал списывать Обломову.

В то время как узоры мечтаний Обломова становятся все более блеклыми, Штольц со свойственными ему целеустремленностью и упорством ищет естественные краски для собственного жизненного полотна. Когда Штольц, устав экономить движения души, дорос до чувства любви, он не смог миновать сферу мечтаний и грез. Он начинает мыслить почти по-обломовски поэтично: «...он не мечтатель; он не хотел бы порывистой страсти, как не хотел ее и Обломов, только по другим причинам. Но ему хотелось бы, однако, чтоб чувство потекло по ровной колее, вскипев сначала горячо у источника, чтоб черпнуть и упитья в нем и потом всю жизнь знать, откуда бьет этот ключ счастья...» [Там же: 316]. «Он пророчески глядывался в даль, и там, как в тумане, появлялся ему образ чувства, а с ним и женщины, одетой его цветом и сияющей его красками, образ такой простой, но светлый, чистый» [Там же].

Против воли, образ мечты обретает краски в воображении Штольца, и это дает удивительный результат: Как когда-то Обломов, Штольц становится творцом и исполнителем своих идей. «Как мыслитель и художник, он ткал ей (Ольге) разумное существование». Как Обломов, Штольц счастлив наполненной, волнующейся жизнью души. Жизнь Штольца и Ольги становится реализацией идеального жизненного плана Обломова: «Вставали они хотя и не с зарей, но рано; любили долго сидеть за чаем, иногда даже будто лениво молчали, потом расходились по своим углам или работали вместе, обедали, ездили в поля, занимались музыкой... как все, как мечтал и Обломов» [Там же: 351].

Как могло случиться, что идеалы Обломова воплотил Штольц? Почему ему удалось то, что не удавалось его другу? Почему Ольга выходит замуж не за Обломова, а за Штольца? Эти вопросы становятся вопросами домашнего задания для подготовки к следующему уроку.

### Третий урок

#### «Выбор жизненной роли»

##### посвящен анализу образа Ольги Ильинской

Ольга молода, Штольц считает ее ребенком, она сердится, но, действительно, сознательная жизнь ее души начинается на наших глазах.

Как ни странно, мечты и планы Ольги оказываются на удивление книжными и, можно сказать, несамостоятельными. Ольга мечтает о том, как «прикажет Обломову прочесть книги, которые оставил Штольц», «заставит полюбить жизнь», «укажет

цель», сделает Обломова своим секретарем или библиотечарем.

В этих мечтах она себя видит целительницей, спасающей безнадежного больного, волшебницей, совершающей чудо пробуждения спящей души, кажется себе сильной и самостоятельной. «Ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света, которой она разольет над стоячим озером и отразится в нем» [Гончаров: 161]. Больше всего Ольгу восхищает то, что это чудо совершит она, «которой до сих пор никто не слушался».

Автор показывает внутренний мир Ольги как загадку для нее самой и для других героев романа. Гончаров, создавая психологический портрет своей героини, не дает развернутых мечтаний, планов, снов. Он предпочитает изображать поведение Ольги, передает, как изменяется выражение ее лица, улыбка, взгляд. При этом можно только догадываться об истинных мотивах таких изменений.

Обломов в своих мечтах искренен и глубок, Штольц – прямолинеен и честен. Мечты Ольги – элемент игры. Ольга играет, и в этой игре постигает свойства собственной души. Ольга играет – в эту игру включается и Обломов.

Играет Ольга с удовольствием. То она кажется себе Пигмалионом (Обломову достается роль Галатеи), то ее улыбка напоминает Обломову чей-то портрет, то она не может отказать себе в удовольствии поиграть с Обломовым по-кошачьи. И Обломов видит в Ольге то Корделию, то героиню оперы «Норма», то ангела, то богиню гнева. Часто Обломов не может узнать Ольгу даже после минутной разлуки: так быстро и внезапно меняются ее лицо и голос.

Всезнающий автор подчеркивает, что бессознательно Ольга идет простым, природным путем жизни; в ней нет жеманства и кокетства, лжи и мишуры, она действительно напоминает любимую пушкинскую героиню. Но до тех пор, пока Ольга научится доверять своему внутреннему голосу, научится быть сама собой, она будет верить свои поступки, позы, взгляды с образцами, взятыми из книг или разговоров с таинственной Сонечкой. «У сердца, когда оно любит, есть свой ум, – возразила она, – оно знает, чего хочет, и знает наперед, что будет» [Там же: 201].

Гончаров тщательно прорисовывает преисполненный иллюзиями и заблуждениями процесс пробуждения чувства, процесс осмысления себя в жизни, процесс пробуждения любви. Самое ценное в этом действе – искренность интонаций. «Они не лгали ни перед собой, ни друг другу: они выдавали то, что говорило сердце, а голос его проходит через воображение».

Воображение Ольги рождает причудливые образы – роли, которые она примеривает к себе. Ее наивность и неопытность весьма трогательны, искреннее желание понять свою душу и душу другого человека естественно. Но процесс познания души Ольга превращает в игру, которая ей очень нравится. Она тщательно выстраивает мизансцены встреч с Обломовым; продумывает реквизит (ветка сирени, шарф, зонтик); слушая слова Обломова о любви, она рассеянно скользит взглядом по облакам и деревьям.

Не случайно знаком узнавания родственных душ для Ольги и Обломова становится оперная ария *Costa diva*, прекрасное произведение искусства, в котором «выпеваётся» одинокая душа. Роман Обломова и Ольги становится музыкальной вариацией на заданную тему.

Основной прием изображения психологического состояния Ольги – точное описание ее жестов, мимики, взгляда.

Взгляды Ольги обладают над Обломовым магической силой. Собственно, сама история их взаимоотношений начинается с того момента, как Обломов чувствует устремленный на него любопытствующий взгляд Ольги. (От смущения он захватывает и уничтожает целую кучу сухарей, бисквитов и кренделей). Взгляд Ольги неотрывно, как кажется, прикован к Обломову. Во время визита в театр Обломов обнаруживает, что Ольга смотрит на него даже в бинокль. Этот взгляд может быть добрым и казнящим, но всегда неизменно внимателен и строг. Ольге кажется, что она читает движения души Обломова, она наслаждается властью над ним, наслаждается тем, что может поставить его в тупик. Ольге нравится видеть Обломова буквально у своих ног. Настойчивое повторение мотива «герой у ног героини» создаст ощущение сентиментальной оперетки.

В центре урока – анализ эпизода встречи Обломова и Ольги. (XII глава 2 части романа).

Настроение героини меняется на протяжении сцены несколько раз, в диапазоне от радости до задумчивого уныния. С одной стороны, эти изменения настроения милы, с другой – это элемент игры, поиск нужной тональности разговора, который, как Ольга уже придумала, должен завершиться признанием в любви.

В то время как Обломов молчит, вздрагивает, мучительно подбирает слова, вздыхает, Ольга произносит заранее заготовленные фразы, мы узнаем из ее реплик, что Сонечка учила ее, как нужно вести себя с Обломовым. *«Мы зашли далеко, и выхода нет; надо скорей расстаться и замести след прошлого. Прощай! – сухо, с горечью, прибавила она и, склонив голову, прошла было по дорожке»* [Там же: 221].

Ольга ведет сцену, она засыпает Обломова вопросами: «Угадай, что я делала вчера?»; «А если я вдруг умру?»; «Еще что?»; «Ну?». Она провоцирует Обломова на признание, нетерпеливо дергает за рукав и даже крепко держит за оба борта сюртука. Сцена почти трагикомическая. Причем с точки зрения ее участников все происходит всерьез. Но комментарии автора делают очевидной искусственность и вычурность жестов и поз участников спектакля. В момент решающего объяснения в любви Обломов, как это и предполагает театральный и книжный ритуал, встает перед Ольгой на колени. *«Она молчала и отвернулась от него в противоположную сторону. «Ольга, дай мне руку!» – продолжил он. Она не давала. Он взял сам и приложил к губам. Она не отнимала... он старался заглянуть ей в лицо – она отворачивалась все больше»* [Там же: 222].

В то время как отчаянно взволнованный Обломов вспоминает свою мечту о стыдливом согласии и слезах возлюбленной, Ольга неожиданно для него

спокойна: она давно предвидела объяснение и уже привыкла к этой мысли. Это изумляет Обломова.

В данной сцене автор ограничивается только краткими ремарками, показывающими последовательность действий героев. Психологически интерпретировать их можно по-разному.

Автор намеренно не рассказывает, что творится в душах героев. Он изображает жест, нуждающийся в расшифровке. Ольга отворачивается от Обломова – не хочет слушать? Или ей Сонечка сказала, что именно так следует принимать объяснение в любви? Или она повторяет жесты какой-нибудь литературной героини? А может быть, она не может смотреть в глаза Обломова, потому что уже чувствует в отношениях какую-то фальшь? (уже написано и прочитано письмо). Мы не узнаем, о чем думает Ольга, но пытаемся угадать ее душевное состояние и переживание по его внешним проявлениям.

В поисках ответа на вопрос, почему история любви Ольги и Обломова завершилась трагично, мы обычно отвечаем, что виной тому – «обломовщина», неумение героя принять реальность, страх перед жизнью.

Но можно говорить и о нечаянной вине Ольги. Вина ее в том, что, дитя сама, она пыталась играть несвойственную ей роль наставницы и руководительницы. Очень старательно пытаясь вжиться в эту роль, она не заметила, что играет роль мучительницы, а не спасительницы. Героиню можно простить. Она играла очень старательно и искренне. Так ли?

Если позволяет время, можно проанализировать письмо Обломова Ольге (X глава 2 части) – образец аналитического самоанализа почти в духе Лермонтова / Печорина. В письме Обломов разгадал Ольгу более правильно, чем она сама себя поняла.

Момент создания письма – один из немногих эпизодов сознательной, а не воображаемой жизни Обломова. И, как все подобные эпизоды, он переживается им очень болезненно: *«Он углубился в анализ своего счастья и вдруг попал в каплю горечи и отравился»* [Там же: 195]. Обломов начинает понимать: любовь Ольги – не настоящая любовь, *«Она любит теперь, как вышивает по канве: тихо, лениво выходит узор, она еще ленивее разворачивает его, любит, потом положит и забудет»* [Там же].

Обломов мог бы продолжать плести узоры иллюзорного счастья, но он не эгоист, любящий Обломов оказывается способным на подвиг самопожертвования. Письмо восстанавливает естественное положение вещей: более старший наставляет более младшего: *«Послушайтесь моей опытности и поверьте безусловно... Вам нельзя, а мне можно и должно знать, где истина, а где заблуждение, и вот я предостерегаю Вас: Вы в заблуждении, оглянитесь»* [Там же: 196].

Но, как и другие моменты сознательного пробуждения духа Обломова, этот завершается сладким вздохом. Обломов не в силах отказаться от пленительных иллюзий и, как мальчишка, начинает представлять, как Ольга получит письмо, а потом, словно играя в прятки, украдкой подглядывает, какое впечатление произвело его послание.

Гораздо позже свою каплю яда сомнений и страхов суждено будет испить и взрослеющей душе Ольги. Утешающий ее Штольц красноречив и патетичен: «Это грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне».

Мнение Штольца предсказуемо: вооружиться твердостью и терпеливо, настойчиво идти своим путем. Главное, судя по словам его, – обрести опору в жизни, выбрать свое поприще и... отказаться от поисков ответа на загадки жизни? Какой смысл в словах Штольца: «Мы не Титаны с тобой. Мы не пойдём, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова»? Были ли в жизни самого Штольца моменты борьбы с сомнениями?

Мы знаем, что Штольц сначала боялся бесплодных мечтаний, потом ему становилось страшно, когда он разгадывал тайну любви: «Он понял – это было ему чуждо доселе, – как тратятся силы в этих скрытых от глаз борьбах души со страстью, как ложатся на сердце неизлечимые раны без крови, но порождают стоны, как уходит и жизнь» [Там же: 317]. Но доступен ли Штольцу такой глубокий самоанализ, на который способен Обломов? Может ли он расти все выше и выше, как Ольга?

Гончаров показывает нам процесс взросления Ольги, но если история любви Ольги Ильинской и Илья Обломова разворачивается перед нашим внутренним взором непосредственно, то о дальнейшей жизни Ольги и Андрея Штольца мы узнаем в пересказе повествователя. Мы узнаем, как меняются думы и сны Ольги. Будущее перестает ей казаться вечной сказкой, она дорастает до понимания смысла утрат и страданий: «Там она видела цепь утрат, лишений, омываемых слезами... снились ей болезни, расстройство дел, потеря мужа... Она содрогалась, изнемогала, но с мужественным любопытством глядела на этот новый образ жизни, озирала его с ужасом и измеряла свои силы. Одна только любовь не изменяла ей и в этом сне, она стояла верным стражем и новой жизни» [Там же: 359]. Мы можем вспомнить, что первый урок боли и страдания, не желая того, преподал Ольге Обломов.

#### Четвертый урок: «Солнце жизни»?

##### (Роль Обломова в жизни других героев романа)

Психологический парадокс характера Обломова заключается в том, что он – «вечное дитя» – помогал взрослеть другим. Вспомним оценку А.В. Дружинина: «Ребенок по натуре и по условиям своего развития, Илья Ильич во многом оставил за собой чистоту и простоту ребенка – качества драгоценные во взрослом человеке, качества, которые сами по себе, посреди величайшей практической запутанности, часто открывают нам образ правды...» [Дружинин: 123]. Как ни странно, но именно Обломов открывал сокровенные смыслы души и Штольцу, и Ольге, и Агафье Пшеницыной.

Духовный мир вдовы и хозяйки дома на Выборгской стороне – самая большая загадка для читателя. Эта женщина ничего не говорит, усмехается чему-то все время, и, кажется, главное ее достоинство – удивительные локти. Агафья щедра, она уго-

щает Обломова праздничными пирогами, заботлива, штопает знаменитый халат... она добра, окружает заботой и негой немислимо прекрасного барина, каким-то неведомым способом очутившегося у нее в комнатах.

Но чуткое сердце Обломова ощущает потоки светлого тепла души этой некрасивой и немногословной женщины. «Он сблизился с Агафьей Матвеевной – как будто подвигался к огню, от которого становится все теплее и теплее...» [Гончаров: 299]. Обломов чувствует себя рядом с ней спокойным и счастливым. «Его как будто невидимая рука посадила в тень от жара, под кров от дождя и ухаживает за ним, лелеет» [Там же: 300].

Гончаров не показывает нам жизненных планов вдовы Пшеницыной, не рассказывает о ее снах, грезах, мечтах. Мы все время видим Агафью в хлопотах по дому и кухне, и угадать в том, как она откусывает нитку или готовит лососину, движения ее мысли и чувства, конечно, нельзя. Значит ли это, что Агафья – личность приземленная, бездуховная? Н.А. Николина отмечает: «Имя Агафья вызывает ассоциации с древнегреческим словом агаре, обозначающим особый род деятельной и самоотверженной любви» [Николина: 204]. Можно сравнить эту позицию с мнением А.В. Дружинина, который называет Агафью Матвеевну «злым ангелом Ильи Ильича».

Рассказывая о жизни героев романа после смерти Обломова, Гончаров посвящает Агафье Матвеевне несколько удивительно поэтичных и трогательных строк: «Вот она, в темном платье, в черном шерстяном платке на шее, ходит из комнаты в кухню, как тень... и не по-прежнему смотрит вокруг беспечно перебегающими с предмета на предмет глазами, а с сосредоточенным выражением, с затаившимся внутренним смыслом в глазах» [Гончаров: 378]. Этот внутренний смысл проявился после негромкого счастья, которое дала Агафье любовь к Обломову, и после молчаливо пережитого страдания по поводу его смерти.

Опыт любви и страдания дал возможность осмыслить жизнь: «Она поняла, что проиграла и просияла ее жизнь, что бог вложил в ее жизнь душу и вынул опять; что засветилось в ней солнце и померкло навсегда... навсегда осмыслилась и жизнь ее: теперь она уже знала, зачем она жила и что жила не напрасно» [Там же: 379].

Автор сам проговаривает новое содержание размышлений и переживаний героини, словно становится единственным поверенным ее тайны. В словаре домочадцев Агафьи нет слов для выражения сокровенных смыслов души, в ее словаре тоже нет этих слов, но горячие потоки ее слез гораздо более красноречивы.

Любовь Агафьи Матвеевны – материнская, оберегающая, охраняющая, безусловная. Она не такая яркая и требовательная, как любовь-долг, любовь-игра Ольги, но, скорее всего, Обломов именно в такой любви и нуждался.

Завершаем обзор романа размышлениями о том, как важно обрести свое «Я», встретить свою любовь и выбрать свой путь на поприще жизни.

Обломов десять лет готовился к поприщу и все стоял на краю арены. По данным словаря Даля, «поприще – место, пространство, на коем подвизаются или действуют; арена, сцена, ипподром, приспособленное место для бега, скачек, для ристалищ, игр, борьбы». Арена – «место для ристалищ, игр, борьбы». Обломов, по словам Гончарова, «и родился, и воспитан был не как гладиатор для арены, а как мирный зритель боя». В жизни всегда есть место и борцам, и зрителям, и деятельным натурам, и поэтам. Главное – не ошибиться в выборе своего пути, своей роли. Таков один из уроков романа «Обломов».

Подводя итоги изучению психологизма романа, можно сказать следующее: основной прием И.А. Гончарова – развернутый авторский комментарий к движениям души и мысли персонажей. При этом переживания и настроения героев изображаются, а не исследуются.

Обломов – герой самой богатой духовной жизни. Гончаров показывает процесс формирования мира творческой души, показывает, как возникает ритм дыхания этого мира, созвучный дыханию космоса и биению сердца. Мы видим, как пространство этого мира заполняется причудливыми образами мифов, сказок и снов. Мы становимся свидетелями трагической истории одиночества детской души в пространстве взрослого мира, требующего решительных действий.

#### **Данные об авторе:**

Мария Александровна Алексеева – кандидат филологических наук, заведующий кафедрой филологии Специализированного учебно-научного центра Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620137, г. Екатеринбург, ул. Данилы Зверева, 30.

E-mail: pfdrrfa1123@mail.ru

#### **About the author:**

Maria Aleksandrovna Alekseeva is a Candidate of Philology, Head Chair of the Specialized Education and Research Center (a School) of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

Штольц – герой мысли. Осмыслить мудреные законы сердца помогает ему дружба с Обломовым и любовь к Ольге Ильинской.

Создавая женские образы, Гончаров использует, как правило, приемы косвенного психологического изображения, оставляя жизнь души героинь в поле смутных догадок, тайн и намеков.

Можно полагать, что подобная работа с текстом романа И.А. Гончарова «Обломов» не только подготовит десятиклассников к изучению произведений Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, но и обогатит духовный опыт учеников.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

*Гончаров И.А.* Обломов. – Л.: Наука, 1987.

*Дружинин А.В.* «Обломов». Роман И.А. Гончарова. Два тома. – СПб., 1859 // Роман И.А. Гончарова «Обломов» в русской критике: сб. статей / сост., авт. вступ. статьи и комментариев Отрадин М.В. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. С. 106–125.

*Есин А.Б.* Психологизм русской классической литературы. – М.: Флинта, 2003.

*Николина Н.А.* Роман Гончарова «Обломов». Система имен собственных // Николина Н.А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2003. С. 201–208.

*Страхов И.В.* Психологический анализ в литературном творчестве: В 2 ч. Ч. 1. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1973.

*Элиаде М.* Космос и история: избранные работы. – М.: Прогресс, 1987.

Л. Д. Гутрина  
Екатеринбург, Россия

### ЧИТАТЬ ОБЯЗАТЕЛЬНО: ПОВЕСТЬ АРИАДНЫ БОРИСОВОЙ «ЗАПИСКИ ДЛЯ МОИХ ПОТОМКОВ»

**Аннотация.** Рассматривается двухчастная композиция повести А. Борисовой, раскрывающая ситуацию перехода из детства в подростничество; определяется роль отсылок к многочисленным произведениям детской классики; сквозной для повести мотив слов трактуется как «индикатор» эстетической чуткости, человеческой состоятельности и взросления главной героини.

**Ключевые слова:** Ариадна Борисова, современная литература для детей, внеклассное чтение, уроки внеклассного чтения, тема взросления в литературе для детей.

L. D. Gutrina  
Yekaterinburg, Russia

### READ CAREFULLY: THE STORY OF ARIADNE BORISOVA “NOTES FOR MY DESCENDANTS”

**Abstract.** A two-part story by Borisova composition that reveals the situation of transition from childhood to adolescence, defines the role of references to numerous works of children's classics, through the words of the novel motif is treated as an «indicator» of aesthetic sensitivity, the human being, and maturation of the protagonist.

**Keywords:** Ariadne Borisov, modern literature for children, extra-curricular reading, home reading lessons, the theme of growing up in the literature for children.

Вопрос о том, что читать современным школьникам, постоянно возникает на конференциях, посвященных проблемам детского чтения и школьного преподавания литературы: выступающие говорят о том, что устарели списки литературы для внеклассного чтения, что школьникам хочется читать о сверстниках-современниках, попадающих в ситуацию нравственного выбора. Большая роль в отборе многочисленных произведений для детского чтения, которые сегодня создаются, принадлежит институту литературной премии – в частности, Крапивинской премии. Украшением первого тома «Сборника произведений финалистов Международной литературной детской премии им. В.П. Крапивина» за 2010 год стала повесть писательницы из Якутии Ариадны Борисовой «Записки для моих потомков» [Борисова 2011]. А. Борисова пишет для детей и взрослых: её роман «Земля удаганок» вошел в лонг-лист «Русского Букера» в 2010 году.

Повествование в «Записках...» идет от лица девочки-третьеклассницы; она рассказывает о впечатлениях и событиях своей жизни от лета до лета. Повесть поделена на две части; события первой разворачиваются в три летних месяца в деревне у бабушки, второй части – остальные девять месяцев года. Обе части событийно богаты, повесть по-настоящему смешная, однако первая часть существенно отличается от второй.

В первой части создан образ идеального для ребенка мира, жизнь в котором протекает в понятных, неизменных координатах: девочку окружают одни и те же люди – друзья (Васька, Павлик, Сардана) и близкие (мама, папа, бабушка, дядя Сеня), а место действия – бабушкин двор и его окрестности. Эта часть полна веселых эпизодов, и существенно, что все они вызывают в памяти явления детской классики. Путешествие Валентинки и её друзей в

Синий лес напоминает «Великих путешественников» М. Зощенко; идея сварить и съесть ботинки (глава «Синий лес»), а также поиски и прятание клада («Операция МИК») уже возникала у героев повести В. Медведева «Капитан Соври-голова»; сапоги любимого дяди, которые Валентинка утопила в процессе одного из испытаний на героизм, – двойники сапог папы Эмиля из повести А. Линдгрена «Эмиль из Леннеберги»; к сказке Линдгрена «Эльфа и носовой платочек» отсылает эпизод из главы «Лесной царь», когда Валентинка, услышав о лесном царе, оставляет новенькую Барби в лесу, чтобы та стала женой лесного царя. В первой части также встречаются аллюзии к «Приключениям Тома Сойера» М. Твена, «Приключениям Ивана Семенова, второклассника и второгодника» Л. Давыдычева, «Приключениях Пеппи Длинный чулок», «Маугли» Р. Киплинга, «Маленькому Муку» и «Карлику Носу» В. Гауфа и другим сказкам. Каково назначение этих отсылок? То, что дети совершают поступки, подобные тем, что когда-то совершили литературные герои, говорит о том, что эти книги, прочитаны и присвоены ими; в речи детей часто возникают упоминания литературных персонажей. При этом, конечно, речь здесь идет и собственно о литературе. Автор повести говорит о знаковых текстах детского чтения, желая встроить в этот ряд и свою повесть.

Сквозной для книги является тема слов. С самой первой главы становится ясно, что Валентинка любит и умеет обращаться со словом, у неё есть память на слова. Вот как описывает она синий лес, в который хочет отправиться с друзьями: «В том лесу стоят прекрасные вечноголубые ели, растет голубика и летают голуби. Голубые мотыльки пьют там росу из васильков, а синие в белую полоску бурундуки грызут сыроежки-

синявки» (52).<sup>1</sup> Валентинке нравится самой создавать слова, её интересует расхождение между словом и смыслом, волнует всякая недоговоренность, двусмысленность речи взрослых. В той же первой главе Валентинка остро переживает то, что щеночков собаки Мальвы отдали охотнику:

Мама сказала, что на этот раз родились одни девочки. И кроме охотника никто не захотел их взять.

Я закричала:

– Тогда и меня отдайте, я ведь тоже девочка!

Мама сильно покраснела, потому что у нас в гостях сидела её подруга тетя Лида. Мама больно взяла меня за плечо и без слов повернула к двери. Но мне хотелось отомстить за Мальву, и я снова крикнула:

– Отдайте меня в хорошие руки! (50).

Тема слов служит в первой части для раскрытия образа героини – её пытливости, её богатой фантазии, её способности к размышлениям о жизни.

Мир деревенской жизни, который похож на радостный и полный приключений мир детской литературной классики, не является герметичным, сугубо «литературным», а образы ребят отнюдь не ходульны и не схематичны. Мир вокруг них постоянно расширяется, пространство и время пульсируют, вбирая в себя память об исторических событиях. Так, например, часто Валентинка и её друзья общаются со стариками и в этих разговорах многое узнают о чужом горе и о бедах целой страны. Дедушка Васьки рассказывает ребятам историю о том, как во время войны он на свою небольшую зарплату купил гостинцы младшим братику и сестренке, и среди них были диковинные фрукты – гранаты; дети же, боясь самого этого слова, потому что «папка тозе от гланаты на войне погиб», разбили их о ворота, чтобы не погиб Мишка, – тот самый, который сейчас и рассказывает ребятам эту историю (110). Отдельная глава повести посвящена трогательной истории «ничейной бабушки», всё время кого-то ждущей возле дороги. Валентинка, копившая деньги на покупку чудесной бригантини («размером корабль с мою руку от пальцев до локтя, но совсем как настоящий, со всеми парусами, лесенками и флажками. Я очень хочу купить бригантину и запускать её в нашем озере», с. 90), решает потратить эти деньги на то, что купить у «ничейной бабушки» ту смешную и, в общем, ничего не стоящую мелочь, которую та продает на небольшом рыночке. Глава «Ничейная бабушка» составляет мощный контраст всему предшествующему повествованию, потому что особенно грустна и трогательна после череды рассказов о веселом бесшабашном лете. Итак, мир деревни дает ребятам не только веселье и беззаботность, но и опыт сочувствия и переживания.

В летних шалостях детям открываются и законы бытия, возникают собственные версии происхождения мира и версии ухода с лица земли. В главе

«Синий лес» ребята, утомленные предпринятым путешествием, разочарованные в затее, сделали привал:

Мы попили сырой воды из ручья и приуныли: никому не хотелось умирать голодной смертью в самом расцвете девяти лет.

– Что такое бессмертие? – угромо рассуждал Павлик. – Допустим, я когда-нибудь умру, меня закопают в землю, потом из моего тела вырастет трава, траву съест корова, молоко выпьют люди – вот и все бессмертие.

...Я не хочу быть травой. Мне трудно жить в этом мире. Но я хочу остаться здесь навсегда Валентинкой. Я погладила траву, на которой сидела: неужели это бывшие мальчики и девочки? (57).

Увлекательная игра в главе «Страна Большого Динозавра» приводит ребят к размышлениям о происхождении человечества:

А я думал-думал и понял, как было на самом деле, – вдруг сказал Павлик. – Ничего они не вымерли. Когда листья опали, они пробовали доставать ветви и корни из-под снега своими толстыми ногами. И трудились до сих пор, пока их ноги не превратились в руки. Шеи у них сделались корочкой, чтобы не мерзнуть, а туловища покрылись шерстью. Еще динозавры специально стали меньше ростом, ведь морозу гораздо легче разгуляться на большом теле, чем на маленьком. А потом объявился добрый волшебник Гудвин... то есть Дарвин. Он увидел, как динозавры стараются выжить, пожалел их и заколдовал ходячих динозавров в обезьян, летучих – в птиц, а плавучих – в рыб. А уж обезьяны сами додумались и стали людьми.

– И что, выходит, мы все – бывшие динозавры? – растерялась Сардана.

– Да, мы их потомки. И должны об этом помнить... (82).

Размышления ребят о жизни и смерти, о бессмертии, о происхождении всего живого, создание ими собственных мифов «скрадывает» некоторую фабульную вторичность. Перед нами герои, которые способны сами творить игру и обновлять старые сюжеты.

Финальный рассказ первой части – «Узелок на память» – это прощание Валентинки с деревней. Героиня заворачивает в платочек все летние воспоминания: опыт лета – это опыт тепла, ощущаемый телесно:

Я положу платок в коробку с моими сокровищами. А если будет скучно или плохо, развяжу узелок, порадуюсь, и завяжу снова (128).

Во второй части события происходят с сентября по май. Жизнь в городе сопряжена с атрибутами современной жизни – электронными письмами, интернетом, выборами, общественным транспортом, но они не определяют мировосприятия ребенка – девочка по-прежнему погружена в игру, но появляется новое: установление связей с большим миром: это и мир семьи, который увеличился на одного человека, – родилась сестренка; и мир знакомых мамы и папы; и особенно мир школы и

<sup>1</sup> Повесть А. Борисовой цитируется по изданию: [Борисова 2011]. Номер страницы указан в скобках после цитаты.

двора. Выстраивание отношений с «расширяющей-ся Вселенной» происходит для девочки довольно драматично.

В самой первой главе второй части («Нечестные слова») Валентинка рассказывает историю о новеньком мальчике, который пришел учиться в их класс, – Олеге Степанове. Неверно поняв задание, данное учительницей, он написал сочинение по картине от лица собаки, которая изображена на картине, а учительница это сочинение прочла всему классу, чем вызвала дикий смех.

Так сильно захотелось досадить этой противной Римме Павловне, что даже зачесалось в кишках... Как только у меня будут большие деньги, я куплю на базаре большого удава... Я выдрессирую это благородное животное, чтобы оно, как Каа, заипнотизировала Римму Павловну (132).

Острое ощущение несправедливости, понимание неадекватности поступка взрослого человека говорит о взрослении героини, об утрате абсолютной веры в мудрость учительницы.

Название для первой главы выбрано неслучайно. Тема слов в повести начинает сильнее звучать в том регистре, который был намечен в самом начале повести в разговоре о щенках Мальвы. Валентинку возмущают «нечестные слова» взрослых, которые можно истолковать по-всякому – нет в них единственного ясного смысла.

В главе «Серебряные эльфы» также есть момент сильнейшего разочарования во взрослых – преимущественно из-за «нечестных слов». Семья Валентинки сидит за Пасхальным праздничным столом у знакомых, Валентинка готова спеть пасхальную песенку. На столе она видит необычайной красоты рыбок, похожих на серебряных эльфов из свиты княжны-русалки, которых решает спасти от съедения, и сбрасывает в длинные рукава своего праздничного платья. Во время исполнения песенки «эльфы», разумеется, вылетают из рукавов к неудовольствию хозяйки дома. Валентинка обвиняет взрослых:

Я начала громко кричать, что тетя Настя – людоедка и грызет своего мужа. Кричала, что взрослые всегда врут, будто жалуют животных, а на самом деле готовы в любую минуту их предательски сожрать, когда Бог велел любить все живое (166).

Наконец, в финале второй части оказывается, что Валентинка больше никогда не поедет в деревню, то есть идиллия прошлого года больше не повторится: дом бабушки выставлен на продажу, сама она переедет жить в город. Это событие в сюжете повести призвано подчеркнуть, что закончилось детство героини. Что теперь тот запас счастья, тот «узелок на память», будет героине поддержкой в том большом мире, в который она вступает. Здесь звучит и мысль о том, как стремительно (в течение девяти месяцев – случайно ли?) взрослеет современный ребенок: подростничество начинается намного раньше – не в седьмом и восьмом, а в пя-

том классе. Это период острого ощущения любой неправоты, несправедливости, подлости.

Более того, А. Борисова говорит не только о быстром взрослении ребенка, но и о скором превращении ребенка в девочку. В первой главе второй части Валентинка отмечает:

У меня новое красивое платье, но если по правде, я не люблю платья. Лучше всего носить футболку и шорты, в которых большие карманы – в них так много всего помещается. Но мама всегда говорит, что я выгляжу как мальчишка (129).

Вплоть до последней главы Валентинка ведет себя как сорви-голова, её друзья, по преимуществу, – мальчишки. Разительные изменения происходят в мае. В гости к маме Валентинки приходит знакомая с сыном Кириллом, и он вдруг говорит девочке: «Ты красивая» (182). «Так никто никогда не говорил. Мне показалось, что повсюду и внутри заиграли солнечные зайчики». А далее героиня рассказывает о визите лучшего друга Олега, который привез из Москвы засушенный цветок саранки, на который, по его же словам, похожа подруга; Валентинка замечает, что Олег стал очень молчаливым после её сообщения о знакомстве с Кириллом. Взросление героини фиксируется в зеркальном отражении:

...в глубине зеркала появилось отражение моего лица. Оно было какое-то незнакомое. Я внимательно в него всмотрелась и вдруг увидела блестящие, странного цвета глаза... Новая Валентинка качнула в волшебном зеркале головой и улыбнулась. Она была... красивая. Как саранка (184).

Финальные главы повести Борисовой заставляют вспомнить лирическую книгу Веры Павловой «Интимный дневник отличницы» [Павлова 2001], в которой показано восприятие мира девочкой от первого класса до выпускного вечера. Книга выстроена Верой Павловой таким образом, что становится понятно: «золотой запас детства» – то, что помогает человеку справляться с теми утратами, которые ему уготованы. Героиня В. Павловой сталкивается с первыми утратами в 4 классе – это утрата беспечности, связанная со страхом смерти родителей: «Прядется, прядется, прядется / корявыми пальцами нить. // придется, придется, придется / родителей похоронить» [Павлова 2001: 46]. В начале раздела «5 класс» героиня-девочка переживает новое в своей жизни – изменение тела, – понимая, что дальнейшая жизнь как-то связана с этим: «Утеночек был гадок и гадко-прегадко одет, / С худыми ногами и длинной тонкой косою. // Лишенный особых царственно-лебяжьих примет, / он громко, нахально, прилюдно / гнушался собою» [Павлова 2001: 59]. Ариадна Борисова довела свою героиню примерно до этого же момента (Валентинка заканчивает третий класс): в её жизни происходит значимая утрата – утрата бабушкиного дома – и осознание первой влюбленности, отразившееся и в её новом лице. Взросление произошло быстро и незаметно – ровно так же, как у

героини В. Павловой, сравнившей взросление с выпадением молочного зуба:

Выпадаем из детства.  
 Как молочные зубы  
 У доски, на контрольной,  
 За обедом, в гостях,  
 А куда его деть-то? –  
 проглотить вместе с супом,  
 Вместе с кровью. Которой  
 Пара ложек – пустяк.  
 [Павлова 2001: 46]

Вера Павлова идет со своей героиней до конца школы, Ариадна Борисова оставляет её в момент для неё критический. Это связано, безусловно, с адресатом книг и жанром произведений. В. Павлова создает лирическую книгу с очерченным метасюжетом, исследуя в ней координаты, в которых осу-

ществляется жизнь девочки, девушки, женщины. А. Борисова же пишет повесть для детей и публикует её в сборнике произведений для детей, пишет в традициях детской классики, отголоски которой постоянно звучат в книге. И, конечно же, героиня А. Борисовой, имеет очень большой запас прочности: её «золотой запас детства» поможет ей справиться с тем, что её ожидает. Не случайно книга называется «Записки для моих потомков»: героиня обращена в будущее и уверена, что «прекрасное далёко» будет к ней благосклонно.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Борисова А.* Записки для моих потомков // Сборник произведений финалистов Международной детской литературной Премии им. В.П. Крапивина сезона 2010 года. Т. 1. – Екатеринбург: Генри Пушель, 2011. – 256 с.

*Павлова В.* Интимный дневник отличницы. – М.: Захаров, 2001.

#### Данные об авторе:

Гутрина Лилия Дмитриевна – докторант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: gutrina@bk.ru

#### About the author:

Gutrina Liliya Dmitrievna is a PhD in Modern Russian Literature Department in Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

## ИДЕТ УРОК

УДК 372.881.161.1'373 ББК 4426.819=411.2.3

А. В. Соколова  
Екатеринбург, Россия

### УРОК РУССКОГО ЯЗЫКА В 6 КЛАССЕ ПО ТЕМЕ «ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ»

**Аннотация.** В статье представлен вариант изучения фразеологических оборотов на основе деятельностно-коммуникативного подхода к изучению русского языка в школе, что позволяет сделать изучение языкового материала более эффективным.

**Ключевые слова:** фразеологические обороты, качества речи, универсальные учебные действия, ФГОС.

A. V. Sokolova  
Yekaterinburg, Russia

### THE LESSON OF THE RUSSIAN LANGUAGE IN GRADE 6 ON THE THEME «IDIOMS»

**Abstract.** The paper presents the option of studying phraseological turns on the basis of activity-communicative approach to the study of Russian in school, that allows to make the study of language material in a more efficient.

**Keywords:** phraseological momentum, speech quality, universal learning activities, GEF.

Новые ФГОС (федеральные государственные образовательные стандарты) предусматривают, что, помимо освоения предметных результатов, школьники должны научиться универсальным учебным действиям (УУД). Работа по развитию УУД непосредственно связана с развитием речемыслительных умений. Развитость УУД определяется способностью учащегося самостоятельно осуществлять познавательную учебную деятельность, способностью к саморазвитию и самосовершенствованию.

Чтобы процесс формирования УУД у школьников происходил наиболее эффективно, целесообразно на уроках русского языка применять деятельностно-коммуникативный подход к обучению.

**Актуальность и значимость** изучения темы «Фразеология» в школе заключается в том, что усвоение данного раздела лингвистики направлено, прежде всего, на развитие речи учащихся, обогащение словарного запаса, умение логично, последовательно излагать свои мысли, уместно употреблять фразеологизмы. Опыт работы в старших классах показывает, что не все учащиеся находят фразеологизмы без затруднений, правильно понимают их значение и верно могут определить функцию фразем в тексте. Поэтому необходимо, чтобы урок по теме «Фразеологизмы» в 6 классе был ярким, интересным, необычным и запоминающимся.

1. **Цель урока** – сформировать у обучающихся представление о фразеологизмах – устойчивых сочетаниях слов, их роли в языке и сформировать умение использовать фразеологизмы в устной и письменной речи.

#### Планируемые результаты

##### Личностные УУД:

- проявление творческого отношения к процессу обучения;
- формирование познавательной потребности.

##### Познавательные УУД:

- владеть различными видами аудирования;
- осуществлять информационную переработку текста;
- анализировать, сравнивать, делать выводы;
- распознавать фразеологические обороты в речи.

##### Коммуникативные УУД:

- формулировать собственное мнение;
- осуществлять речевое взаимодействие в рамках ситуации общения;
- участвовать в учебном диалоге;
- выявлять эмоционально-выразительные достоинства фразеологизмов с целью сделать свою речь более выразительной, образной, интересной, яркой.

##### Регулятивные УУД:

- слушать в соответствии с целевой установкой;
- контролировать правильность и полноту ответов;
- использовать речь для регуляции своих действий и действий одноклассников;
- оценивать результаты своей деятельности.

**Место урока в системе по изучению фразеологии:** 2-ой урок по теме «Фразеологизмы».

**Формы работы на уроке:** фронтальный опрос, групповая работа, индивидуальная работа.

##### Ход урока

**I. Организационный момент** (приветствие, целеполагание).

##### II. Повторение материала предыдущего урока.

– На прошлом уроке мы познакомились с фразеологизмами. Давайте вспомним, что такое фразеологический оборот в русском языке и каковы его признаки?

(Фразеологизм – устойчивое по составу и структуре, лексически неделимое и целостное по значению словосочетание или предложение, выполняющее функцию отдельной словарной единицы. Признаки фразеологизма: воспроизводимость,

неделимость, употребление слов в переносном значении).

– Что в русском языке относится к фразеологическим оборотам?

(К ним относятся пословицы, поговорки, меткие яркие выражения, ставшие крылатыми.)

– Каковы источники фразеологизмов? (Источники фразеологических оборотов различны. Одни из них возникли на основе наблюдений человека над общественными и природными явлениями (Много снега – много хлеба); другие связаны с мифологией и реальными историческими событиями (пусто, словно Мамай прошёл); третьи вышли из песен, сказок, загадок, литературных произведений (страшнее кошки зверя нет).

### III. Проверка домашнего задания.

– На дом вам было задано определить значение и познакомиться с происхождением выражений «спустя рукава» (для 1-го варианта) и «время истекло» (для 2-го варианта).

Давайте посмотрим, что у вас получилось?

(Спустя рукава. Рукавицы и перчатки появились на Руси довольно поздно. Раньше были распространены длинные рукава, которые засучивались перед работой. Отсюда засучив рукава – значит, усердно принявшись за дело. После работы зимой рукава опускались, чтобы согреть руки. Со спущенными рукавами человек работает плохо, так как они мешают ему. Отсюда и возникло выражение спустя рукава – значит небрежно, кое – как.

Время истекло. Почти три тысячи лет назад в Вавилоне, а позже в Греции и Риме появились водяные часы. Они представляли собой высокий узкий сосуд с отверстием в дне. Время измерялось вытекающей из сосуда водой, то есть время текло. Отсюда же произошли выражения: сколько воды утекло с тех пор (как давно это было, текущий год).

– Молодцы! Теперь мы с уверенностью можем сказать, что каждый фразеологизм имеет свой смысл и историю возникновения.

### IV. Закрепление изученного материала

#### Упражнение 1.

Задание: закончите четверостишие подходящим по смыслу и по рифмовке фразеологизмом.

- 1) Дружнее этих двух ребят  
На свете не найдёшь.  
О них обычно говорят...  
(Водой не разольёшь).
- 2) Мы исходили городок  
Буквально вдоль и поперёк,  
И так устали мы в дороге,  
Что еле... (волочили ноги).
- 3) Товарищ твой просит украдкой  
Ответы списать из тетрадки.  
Не надо, ведь этим ты другу,  
Окажешь ... (медвежью услугу).
- 4) Фальшивят, путают слова,  
Поют кто в лес, кто по дрова,  
Ребята слушать их не станут,  
От этой песни... (уши вянут).

#### Упражнение 2.

Задание: даны рисунки с зашифрованными в них фразеологизмами. Одна из картинок в каждой паре буквально переводит фразеологизм. На другой нарисован фразеологизм с его значением. Отгадайте, какой фразеологизм изображен на картинке и сформулируйте его значение.



(Сидеть сложа руки – ничего не делать, бездельничать, бездействовать);



(Льёт как из ведра – обильно, слишком сильно).



(Браться за ум – становиться благоразумнее рассудительнее)



(Войти в историю – сохраниться в памяти потомков).

Упражнение 3.

Задание: вам предстоит выполнить работу по вариантам. Необходимо подобрать фразеологизмы, в которых имеются слова голова (для 1-го варианта), глаз (для 2-го варианта), ноги (для 3-го варианта). Задание называется «С головы до ног».

*Возможные варианты:*

## Голова.

Человек с головой  
Потерять голову  
Не сносить головы  
Отвечать головой  
Как снег на голову  
Голова идёт кругом  
Морочить голову  
Вскружить голову  
Слома голову.

## Глаз.

Мозолить глаза  
Хлопать глазами  
Говорить в глаза  
Пускать пыль в глаза  
Глазом не моргнуть  
С глазу на глаз  
Хоть глаз выколи  
Открыть глаза  
Как бельмо в глазу.

## Ноги.

Со всех ног  
Встать на ноги  
Встать с левой ноги  
Падать с ног  
Потерять почву под ногами  
Сбиться с ног  
Идти в ногу  
Путаться под ногами  
Ног под собой не чувствовать.

Упражнение 4.

Задание: Я вам прочитаю рассказ, а вы должны найти и записать 9 фразеологизмов, которые в нем прозвучат. Будьте внимательны!

– *Саша, не стучи: уже поздно, соседи спят,* – сказала мама. *А Саша стучит.*

– *Прекрати стук!* – сказал папа. *А Саша стучит.*

– *Как об стенку горох,* – говорит бабушка. – *Ему хоть кол на голове теши, а он всё своё. Отберу молоток!*

*Стучит. Сказано – сделано! Бабушка взяла у Саши молоток и унесла прочь.*

– *Отдай!*

– *Завтра. А сейчас молотка не видать тебе как своих ушей!*

*Саша заплакал:*

– *Я машину чиню.*

*А бабушка:*

– *Всеми своё время.*

– *Зачем молоток унесла?*

– *Ему про Ерёму, а он про Фому. Да ты как с Луны свалился. Сказано, поздно уже, все спят.*

– *Не все: мы не стим.*

– *Ну, хватит воду в ступе толочь. Марш в кровать.*

*Папа сказал:*

– *Какая живая у нашей бабушки речь – вся по-словницами пересытана. Что ни слово, то поговорка или поговорка.*

*А бабушка говорит:*

– *Кашу маслом не испортишь.*

(Ответ: как об стенку горох; хоть кол на голове теши; сказано – сделано; не видать как своих ушей; всему своё время; ему про Ерёму, а он про Фому; как с Луны свалился; воду в ступе толочь; кашу маслом не испортишь).

Упражнение 5.

Задание: в левом столбике вам представлены толкования фразеологизмов, а в правом – сами фразеологизмы. Но столбики перепутались. Помогите фразеологическим оборотам найти свое истинное значение.

## ТОЛКОВАНИЕ ФРАЗЕМ

1. О том кто часто меняет свои решения.
2. О человеке, которого трудно заставить поверить чему-либо, убедить в чём-нибудь.
3. О кротком и безобидном человеке.
4. Об излишней вежливости.
5. О болтливом человеке.
6. О положении, когда опасность грозит с двух сторон.

## ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ

1. Китайские церемонии.
2. Мухи не обидит.
3. У него язык без костей.
4. Фома неверующий.
5. Между двух огней.
6. У него семь пятниц на неделе.

**V. Итог урока. Домашнее задание.**

– Итак, что интересного вы узнали на уроке?

(Фразеологические обороты украшают речь, делают её выразительной, образной. Чем богаче словарный запас, тем интереснее, ярче выражает человек свои мысли).

– Несомненно, мы на уроках затронули лишь малую часть фразеологических единиц. А среди них существуют и такие, которые своим происхождением обязаны античной мифологии и библейским преданиям. Например, такие: авгиевы конюшни, нить Ариадны, ахиллесова пята, вавилонское столпотворение, всемирный потоп и т.д. Попробуйте проникнуть в тайны истории и происхождения подобных выражений и составить кроссворд на тему «Фразеологизмы, пришедшие из античности». Это и будет вашим домашним заданием к следующему уроку.

**ЛИТЕРАТУРА**

*Аиукин Н.С., Аиукина М.Г.* Крылатые выражения.- М., 1988.

*Богданова Г.А.* Уроки русского языка в 6 классе. - М.: Просвещение, 2002.

*Греков В.Ф., Крючков С.Е., Чешко Л.А.* Пособие для занятий по русскому языку. - М.: Новое знание, 2000.

*Жуков В.П., Жуков А.П.* Школьный фразеологический словарь русского языка. – М.: Просвещение, 1987.

*Полежаева Е.А.* Обучение с увлечением. Дидактические материалы к урокам русского языка в 6 классе. (Серия "Школа радости") - Ростов на / Д: Феникс, 2003.

<http://frazbook.ru/>

<http://www.otrezal.ru/>

**Данные об авторе:**

Соколова Анна Валерьевна – учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 27, магистр филологии (Екатеринбург).

Адрес: 620042, г. Екатеринбург, ул. Коммунистическая, 81.

E-mail: ancka.sokol1947@yandex.ru

**About the author:**

Sokolova Anna Valerievna is a Teacher of Russian Language and Literature of School № 27, master of Philology (Yekaterinburg).

Т. М. Еремеева  
Екатеринбург, Россия

## ВЫЯВЛЕНИЕ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ ЧЕРЕЗ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «ДУШЕЧКА»)

**Аннотация.** Статья содержит разработку занятия элективного курса «Лингвистический анализ текста» в 10 классе, развивающего навык анализа художественного текста. Предложенный автором вариант может использоваться и при изучении творчества А. П. Чехова.

**Ключевые слова:** портрет героя, речь героя, авторская позиция.

T. M. Eremeeva  
Yekaterinburg, Russia

## IDENTIFYING THE AUTHOR'S POSITION THROUGH A LINGUISTIC ANALYSIS OF THE TEXT (FOR EXAMPLE, THE STORY OF ANTON CHEKHOV'S "THE DARLING")

**Abstract.** This article contains the development activities of the elective course "linguistic analysis" in the 10th grade, and skills of analysis of a literary text. Proposed modification option can be used in the study of creativity Chekhov.

**Keywords:** portrait of the hero, the hero's speech, the author's position.

Данное занятие проводится в преддверии изучения творчества А.П. Чехова с тем, чтобы на достижение конечной цели, заявленной в теме, не влияли никакие дополнительные факторы, как то: биографические данные, особенности мировосприятия автора, своеобразии его творчества, то есть рассмотрение рассказа является имманентным и напрямую зависит от навыка лингвистического анализа текста, лежащего в основе исследовательской технологии. Главная задача – доказать, что лингвистический анализ текста – самый объективный способ выявления авторской позиции, а поэтому на занятии продолжается формирование этого навыка. Кроме того, выступая в роли исследователей, учащиеся развивают и общие интеллектуальные навыки.

**Тема занятия:** «Выявление авторской позиции через лингвистический анализ текста (на примере рассказа А.П. Чехова «Душечка»)»

### **Цели занятия:**

Образовательная: через лингвистический анализ текста попробовать выявить авторское отношение к героине рассказа.

### Развивающие:

1. Развитие навыка лингвистического анализа текста как универсального средства выявления авторской позиции.

2. Развитие познавательной активности и самостоятельности, связной речи учащихся.

### Воспитательные:

1. Формирование непредвзятого отношения к человеку, критериев оценки личности.

2. Воспитание интереса к изучению предмета.

**Тип занятия:** эвристическая беседа, построенная как исследование художественного текста.

**Оборудование:** раздаточный материал по анализу речи персонажа, Толковый словарь русского языка под ред. С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой

### **Содержание урока.**

#### I. Постановка цели урока и мотивация учебной деятельности учащихся.

Учитель. Помещая рассказ А.П. Чехова «Душечка» в своём журнале «Круг чтения», Л.Н. Толстой пишет: «Без женщин врачей, телеграфистов, адвокатов, учёных, сочинительниц мы обойдёмся, но без матерей, помощниц, подруг, утешительниц, любящих в мужчине всё то лучшее, что есть в нём... без таких женщин плохо было бы жить на свете». В том же 1899 году другой русский писатель А.М. Горький высказывается о чеховской героине по-иному: «Ум автора с жестокой ясностью освещает тесные и грязные дома, в которых задыхаются от скуки и лени маленькие, жалкие люди, наполняя дома свои неосмысленной, полусонной суетой. Вот тревожно, как серая мышь, шмыгнёт Душечка – милая, кроткая женщина, которая так рабски, так много умеет любить. Её можно ударить по щеке, и она даже застонать громко не посмеет, – кроткая раба». Гений XIX века, увидев в Душечке идеал женщины, другой – «буревестник революции» – считает её жалкой рабой.

– *А какое впечатление сложилось у вас?*

#### Ответы учеников.

Учитель. Сам А.П. Чехов говорил, что писатель – не судья, а лишь беспристрастный свидетель жизни. Но это не значит, что у него нет собственной точки зрения: ведь если он берется что-то изображать, то значит это что-то вызвало у него определенные размышления.

Работа с текстом. Вот сегодня на занятии мы и попробуем понять, как же относился к своей героине Чехов, и сделаем это, используя технологию лингвистического анализа текста, так как язык всегда является способом выражения авторской мысли. И обратимся только к двум составляющим рассказа – речи героев и их портретным

характеристикам. И начнём с первой фразы рассказа.

**– Исследователи слышат в ней диссонанс. В чём он? Какие слова фразы противопоставлены?**

Ученики: «Оленька» – детскость героини, и «задумавшись» не детское занятие

**– Определите по толковому словарю Ожегова лексическое значение слова «задуматься».**

**– Давайте соотнесём это значение со следующей фразой рассказа. Каково же содержание её дум?**

Ученики: «скоро уже вечер» - и мухи приставать не будут.

**– В каком же ключе с самого начала рассказа подаёт Чехов свою героиню?**

Ученики: Иронически, снижено, задумчивость оборачивается «псевдозадумчивостью», т.е. полным отсутствием настоящих размышлений в сознании героини.

Учитель: Но давайте не будем спешить с выводами, ведь всё познаётся в сравнении, тем более, что автор вводит новый персонаж. Это Кукин, антрепренёр и содержатель увеселительного сада «Тиволи».

**– Через лексическое значение слов «антрепренёр», «увеселительный сад» охарактеризуйте этого героя.**

Ученики: Деловой человек, зарабатывающий деньги на том, что веселит публику.

Учитель: И вот он заговорил... (Чтение речи Кукина учеником)

**– Что нам говорит о герое эта речь и те ремарки, которыми её сопровождает автор?**

Ученики: Речь очень эмоциональна, пафосна, об этом говорят лексические повторы, синтаксический параллелизм, обилие эмоционально-экспрессивной лексики. В речи очень много риторических вопросов, восклицаний, предложения строятся по принципу градации. Авторские ремарки «всплеснул руками», говорил «с отчаянием», говорил с истерическим хохотом» отражают предельный накал страстей, раздирающих душу Кукина. Что же это за страсти, чем вызвано его отчаяние? Забота Кукина о публике, стремление предстать перед Оленькой этаким подвижником на ниве искусства обманчивы. Ясно, что главная для него фраза - каждый день страшные убытки. Именно это заставляет его проклинать публику и погоду, а вовсе не забота о высоком искусстве, тем более, что оперетки, феерии, которые ставит Кукин, и есть та пошлость, в которой он обвивает обывателей. Клишированность речи Кукина, её наигранный пафос, ложный пафос заставляют задуматься о том, а не играет ли герой какую-то роль и какую? Ответ прост – его амплуа- герой мелодрамы – именно таков стиль его речи, а цель проста – привлечь внимание Оленьки. Получается, что у Кукина нет своего голоса, его речь обнажает заимствованность чужих страстей, мнений.

Учитель: Кукин добивается желаемого: «В конце концов, несчастья Кукина тронули её, она его полюбила». Эта чеховская фраза – аллюзия на

шекспировскую реплику из трагедии «Отелло». Но если муки Отелло настоящие, муки человека, прошедшего через боль, унижения, страдания, то «муки» Кукина вызывают смех. Вслед за аллюзией даётся портрет Отелло-Кукина.

**– Что добавляет портрет к нашему представлению о герое?**

Ученики: Во-первых, детали портрета дают по логике – от внешних к внутренним. Во-вторых, детали внешности подчёркивают, что перед нами слабое, жалкое существо, но оно не вызывает жалости, так как манерничанье и наигранный гримаса отчаяния, стала лицом героя, обнажив его внутреннюю пустоту. Анализ речи Кукина и его портрета позволяют понять, что перед нами предприниматель, бездарно играющий роль страдальца, прикрывающий свои корыстные цели высокими словами об искусстве и его предназначении.

Учитель: Вторым мужем Оленьки стал Василий Андреевич Пустовалов, управляющий лесным складом купца Бабакаева.

**– Что говорит нам о герое его портрет?**

Ученики: Ограничен только деталями одежды, причём, манера одеваться явно говорит о желании героя выглядеть не так, кем ты являешься – желание сыграть чужую роль

Учитель: **Что говорит Оленьке Пустовалов и как его речь характеризует героя?**

Ученики: Говорит о человеке как о вещи, при этом вообще не договаривает фразу до конца: из неё неясно, что нужно переносить с покорностью. Его речь не только безграмотна, но и бесчувственна, что наводит на мысль, что она чужая. Источником её являются, очевидно, проповеди местного священника, так как она содержит лексику и обороты церковных служб.

Учитель: Пустовалов прикрывается богом, как Кукин прикрывался искусством, но торгашеская сущность их сходна, и проявляет это речь Оленьки. Первая её фраза после нового замужества: «Теперь лес с каждым годом дорожает на 20%». Новое увлечение Оленьки – полковой ветеринар Смирнин. Портрета этого героя Чехов вовсе не даёт, а речь его ограничивает только одной репликой – окриком Оленьки.

**– Что говорит о герое эта реплика?**

Ученики: Его профессиональная принадлежность требует доброты и милосердия, но даже по отношению к Оленьке он груб, а речь его напоминает змеиное шипение. Поэтому мы поневоле понимаем, что профессиональная речь – маска, скрывающая человеческую ущербность Смирнина, его человеческую несостоятельность.

Учитель: Вот три персонажа, которых Чехов поместил рядом с героиней, определив им роль мужей. Обозначая фигуру каждого из них, автор показывает читателю, насколько то, о чем они говорят, не соответствует их внутреннему миру. Называя рассказ «Душечка», Чехов, очевидно, имел в виду не только образ главной героини, но и одну из важных проблем русской литературы – что делает человека высоко духовным? И он обращается к этим истокам

духовности. Искусство. Но в современном Чехову мире искусство измельчало, а разговоры о нём стали удобной формой демонстрации собственной незаурядности, формой, прикрывающей истинные коммерческие цели. Вера. Она тоже стала только формой, а сущность её заменила любовь к благам материальным. Доброта и человечность. Но даже те, кто по роду своей профессии должен нести это, не обладают ими. Что же будет дальше с Россией, если сейчас всё извращено, имеет только внешнюю сторону и лишено сущности?

Пришло время обратиться к образу главной героини. Оленька Племянникова, это она – душечка, чьим прозвищем называет рассказ Чехов.

**– Каково лексическое значение этого слова? Насколько серьёзно связывает это значение автор с Оленькой?**

Давайте обратимся к портрету героини, ведь именно с ним автор связывает её прозвище.

Исследователь творчества Чехова В.И. Тюпа, рассматривая портрет героини, говорит: «Порядок предлагаемых читателю определений таков, что душевная характеристика героини, постепенно углубляемая, вдруг заканчивается грубовато-телесным замечанием – «очень здоровая», которому, казалось бы, место в самом начале этого ряда, его «недуховность» была бы постепенно снята, а так она, подхваченная следующей фразой, заслоняет собой духовность предшествующих характеристик» Литературовед делает вывод об ироническом отношении автора к героине, подтверждая своё мнение тем, что прозвище «душечка» ей дали именно за то удовольствие, которое получали от созерцания её здорового тела.

**– Согласитесь ли вы с такой трактовкой портрета Оленьки**

**Ученики:** Логика деталей портрета обратная тому, как подавались портреты персонажей, к которым автор относится отрицательно.

**Учитель:** Может быть, эта логика обусловлена тем, что там речь шла о мужчинах, а здесь – женщина? Нет ли в рассказе других женщин? Есть, это жена ветеринара.

**– Как подает Чехов этот портрет? Как автор относится к этой героине?**

**Ученики:** От внешних характеристик к внутренним, но ни то, ни другое не притягивает ни автора, ни читателя. Эта эмансипированная женщина, имеющая собственное мнение и живущая по собственной воле, независимая ни от кого, забывает даже о собственном ребёнке.

У главной героини нет собственного мнения. Тюпа определяет её сущность страшным словом «приживалка»: духовная бедность личности вынуждает её приспособлять своё внешнее существование к чужому, заимствованному смыслу жизни». Так ли это?

**– Как бы оценил любой обыватель решение Смирнина о разводе с женой?**

**Ученики:** Решение верное, потому что она ему изменила, поступила аморально, а общество это осуждает: порок должен быть наказан.

**Учитель:** Что советует Смирнину Оленька? Как это её характеризует?

**Ученики:** Это совет, идущий вразрез с общественным мнением. Это не отголоски речей Пустовалова, потому что в его утешительных словах не только нет искренности, но и смысла. Совет Душечки идёт от души: «вы бы помирились... простили бы...мальчишка-то небось всё понимает».

**Учитель:** Это слова самой Душечки, а не чей-то перепев. Вспомните, что говорит Оленька вернувшемуся с семьёй Смирнину. Что это: корысть, расчёт или порыв души? (Искренняя радость, готова всё отдать, чтобы осчастливить другого человека, нет и тени ревности, обиды). Это не поза а, позиция героини, и она на протяжении всего рассказа подчёркивается автором. И вот в рассказе появляется ещё один герой. Это Саша, сын ветеринара.

**– Приживалкой ли стала Оленька при семье Смирнина?**

**Ученики:** Она стала для Сашеньки матерью.

**Учитель:** Сама жизнь выявила в ней натуру, её внутреннюю сущность – материнское начало. «Какой ты у меня славенький! – говорила она Кукину, приглаживая ему волосы. Какой ты у меня хорошенький!» – явно материнский жест. С Пустоваловым «оба по какому-то странному течению мыслей, становились перед образами, клали земные поклоны и молились, чтоб бог послал им детей». И вот теперь чужой ребёнок стал смыслом её жизни. Может ли это быть предметом иронии или сарказма? Конечно, нет. Смеяться над этим кощунственно.

Пришло время подвести итог нашему исследованию.

**– Как же относится Чехов к своей героине?**

**Ученики:** Он не возводит её на пьедестал святости, идеала. Она недалёкое, неразвитое существо, в чём-то ограниченное, но в сравнении со всеми псевдоразвитыми, псевдоблагонравными, псевдоинтеллигентными персонажами рассказа она выигрывает. Её «чужие» речи не могут заслонить её доброты, сердечности, готовности помочь всем, кто нуждается.

**Учитель:** На сегодняшнем занятии мы с помощью лингвистического анализа текста постарались непредвзято подойти к оценке героини чеховского рассказа и попытались понять авторское отношение к ней. А рассмотрение системы персонажей и расстановка акцентов в их характеристике позволяет сделать вывод об актуальности проблемы, поставленной великим писателем.

#### ЛИТЕРАТУРА

Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 133.

**Данные об авторе:**

Еремеева Татьяна Михайловна – учитель русского языка и литературы высшей квалификационной категории МАОУ СОШ № 4 с углублённым изучением отдельных предметов (Екатеринбург).

Адрес: 620141, г. Екатеринбург, ул. Автомагистральная, д. 19, кв. 80.

E-mail: yu.ermeev@yandex.ru

**About the author:**

Eremeeva Tatiana Michailovna is a Russian Language and Literature Teacher of the Highest Skill Accreditation Level School № 4 (Yekaterinburg).

## МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

УДК 821.161.1-31 ББК Ш33(2Рос=Рус)5-444

Е. Ю. Шер  
Екатеринбург, Россия

### «Я СЫН СВОЕГО ВЕКА»: ТРАГЕДИЯ «ГЕРОЯ ВРЕМЕНИ» В РОМАНТИЧЕСКОМ РОМАНЕ В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА «ПОСЛЕДНИЙ КОЛОННА»

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема «героя времени» в романтическом романе В. К. Кюхельбекера «Последний Колонна».

**Ключевые слова:** Кюхельбекер, Лермонтов, «Последний Колонна», «Герой нашего времени», свобода воли, герой времени.

E. Yu. Sher  
Yekaterinburg, Russia

### «I AM THE SON OF THE CENTURY»: THE TRAGEDY OF THE «HERO OF TIME» IN A ROMANTIC NOVEL V.K. KUCHELBECKER «LAST COLONNA»

**Abstract.** The article considers the problem of «hero of time» in a romantic novel V. K. Kuchelbecker «Last Colonna».

**Keywords:** Kuchelbecker, Lermontov, «Last Colonna», «Hero of our time», freedom of will, hero time.

Стараясь «узнать ... душу человеческую», В.К. Кюхельбекер в «Последнем Колонне» поднимает вечные философские вопросы и важнейший из них – о «сущности человеческой свободы» и ее границах. И если в I части романа на первый план выходит идея неумолимой силы рока и торжества фатума, то во II части герой Кюхельбекера оказывается перед дилеммой: личная воля или судьба.

Известно, что проблема свободной воли личности крайне интересовала М.Ю. Лермонтова – автора «Героя нашего времени». Образ его «героя времени» не может быть понят вне контекста философских исканий эпохи 30-х годов XIX века, актуализировавшей такие вопросы, как человек и судьба, человек и его назначение, цель и смысл человеческой жизни, возможности человеческой личности, свобода воли и необходимость. Так, Печорин мучительно размышляет над вопросами: «...Зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое ... Но я не угадал этого назначенья» [Кюхельбекер 1979: 321]. В «Вадиме» Лермонтова (1833–1834) главный герой говорит: «...что может противостоять твердой воле человека? воля заключает в себе всю душу ... *воля есть* нравственная сила каждого существа, *свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь*, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса...» [Лермонтов 1957: 94]. Обожествление личной воли свойственно и Печорину: «Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает...» [Кюхельбекер 1979: 294]. Но стремление Печорина к свобо-

де, которой он, по собственному признанию, так дорожит («Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту ... но свободы моей не продам»), в сущности, оборачивается самой большой трагедией героя: он попросту не знает, что с ней делать: «Отчего я так дорожу ею? что мне в ней?.. куда я себя так готовлю? чего я жду от будущего?.. Право, ровно ничего» [Кюхельбекер 1979: 314].

Поисками ответов на те же философские вопросы занят и герой Кюхельбекера, мучительно переживающий необходимость совершить свой свободный выбор, ведущий к трагическим последствиям (в любом своем исходе) для самого Колонны.

Но если для автора «Героя нашего времени» важен не столько «правильный» ответ, сколько «правильная» постановка вопроса и предлагаются («Фаталист») разные варианты его решения (в итоге же философский вопрос – свобода воли и предопределение, ставший центральным для лермонтовского романа, так и остается неразрешенным, что побуждает читателя к размышлениям), то Кюхельбекер, напротив, стремится дать четкий, определенный ответ, убедительно его обосновав.

Человеческие слабости и пороки, по убеждению В.К. Кюхельбекера, в самом человеке, а не предопределены свыше. Следовательно, не сила рока, не мудрость предопределения, а личная воля человека, утверждает писатель, вершат его судьбу: «Воля творит, производит, есть причина действий мыслящего существа» [Кюхельбекер 1979: 108].

Поскольку свобода воли в представлении Колонны – «драгоценнейшая принадлежность человека» [Кюхельбекер 1979: 550], то предопределенность судьбы человеческой связана, по Кюхельбекеру, в первую очередь, с отсутствием свободы выбора.

В своем письме к Филиппо Малатеста (еще в I части романа) Колонна, осознавая свою исключительность, избранность, с горечью признается: «Чувствую, сколь мало еще у меня прав *говорить таким языком*: мне 24 года, а еще я ничего не сделал для бессмертия» [Кюхельбекер 1979: 528]. Здесь, по справедливому наблюдению Н.В. Королевой, налицо явная, хотя и не совсем точная, цитата из драматической поэмы Ф. Шиллера «Дон Карлос»:

Но вспомните: мне двадцать третий год,  
А что успел я сделать для бессмертья?  
[Шиллер 1955: 58]

Зададимся вопросом, зачем Кюхельбекер акцентирует на этом «заимствовании» наше читательское внимание, с какой целью стремится вызвать в нашей памяти образ воспетого Шиллером испанского инфанта? Колонна, соотнося себя с Доном Карлосом, словно ощущая свое равенство с ним в праве на бессмертие в памяти потомков, буквально присваивает себе его слова. Нам представляется данный момент далеко не случайным и чрезвычайно важным в художественной структуре романа в целом и в понимании образа Колонны в частности.

Героев Кюхельбекера и Шиллера, в первую очередь, объединяет терзающий их душу конфликт, сходный в своей основе: между долгом и любовью (Дон Карлос), честью и страстью (Дживанни Колонна). Дон Карлос, мучительно и страстно влюблен в мачеху, в прошлом – свою невесту, теперь – жену отца. Осознавая всю безнадежность, безвыходность такой «проклятой любви», герой Шиллера словно предрекает единственно возможный для себя (как, впрочем, и для Колонны, любовь которого, по его собственному утверждению, – «погибель без спасения») исход: «О, это путь к безумью иль на казнь!» [Шиллер 1955: 19].

Пылкий по своей натуре («Да, кровь моя пылает»), подверженный сильным, необузданным порывам «злого вождельня», не желающий поначалу их умирять («Мы пред судьбой смиримся?... / ... Карлос не намерен / Покорствовать, где может он желать»), Карлос, тем не менее, находит выход своей всепоглощающей страсти – в служении отечеству:

*Я осознал себя, созрел душою.  
Державное призванье часто будит  
Меня от грез, как некий кредитор.  
А юности растроченные годы  
О долге чести мне напоминают.  
Настал счастливый и желанный день,  
Когда платить высокие проценты  
По вексям я должен. *Слышу голос  
Истории*, – и в нем слава гордых предков  
И трубный гул восторженной молвы.  
Настало время изумить народы  
Великим делом. ....  
Доселе спал я долгим тяжким сном.  
Я вас любил. Теперь я пробудился.  
....  
Все минуло. Другой, чистейший пламень  
Мне душу опалил. ....*

..... Я узнал  
*Высокий чистый жар, который выше,  
Чем обладание тобою*  
[Шиллер 1955: 58, 39, 58, 270].

Дон Карлос не стремится (как Колонна) погасить «пламя чувства», но хочет дать ему иное направление: «вдохнуть в измученную грудь угасшее было стремление к высокой цели» [Лозинская 1960: 166]. И в этом его главное отличие от Колонны, так и не нашедшего достойной сферы применения своих «необъятных возможностей».

Юрий Пронский, в письме к Владимиру Горичу очень точно характеризуя саму потребность Колонны в действии, неверно понимает возможность ее реализации: «Всем им движение, деятельность, внешний мир необходимы, чтобы перекричать боль внутреннюю: иначе она б была для них невыносима. – Знаменитое *il dolce far niente*<sup>1</sup> возможно не для страдальца, сына Италии. <...> Деятельность, деятельность – вот лучшее лекарство для моего бедного друга: он недаром итальянец. Жаль, право, что ... нет под рукою какой-нибудь войны: я бы тогда посоветовал ему вступить в ... эскадрон ...» [Кюхельбекер 1979: 549].

Какая именно деятельность способна излечить «мрачную хандру» Колонны? Военное поприще? Или дипломатическая служба, предложенная герою князем Б.?

Чрезвычайно важным для ответа на поставленный вопрос, на наш взгляд, является следующий момент: при разговоре о причинах «тяжелого уныния» «пылкого сына полудня», Пронский неоднократно употребляет местоимение во множественном числе: «*всем им*», «*для них*». Тем самым Пронский включает своего «бедного друга» в некий ряд «сынов века», которым свойственны напряженная душевная жизнь, беспрестанная рефлексия и «невynosимая» «боль внутренняя». К этому типу людей относится, как мы помним, герой лермонтовского романа – Печорин.

Герой с рефлектирующим сознанием – Печорин «все и вся подвергает, по замечанию И.И. Виноградова, разъятию, анализу, пытается проникнуть в самые истоки “добра” и “зла”» [Виноградов 1964: 215]. «Я давно уж живу не сердцем, а головою, – говорит Печорин о себе самом. – Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия» [Лермонтов 1957: 324]). По Г.М. Фридендеру, именно эта «непрерывность движения», «внутренняя полемика с самим собой», постоянное единоборство противоположных начал, составляющие самую суть личности Печорина, «делают его “героем времени”, то есть лицом, типичным для своей эпохи» [Фридендер 1965: 39]. Человек, наделенный необыкновенными жизненными силами («Я чувствую в душе моей силы необъятные» [Лермонтов 1957: 321]), жадный до жизни, страдает «не от душевной пустоты, не от своего “характера”, а от невозможности найти действительное применение своим могучим

<sup>1</sup> В пер. с итал.: сладостное безделье.

силам, своим бурным страстям» [Эйхенбаум 1961: 253]. Всю свою энергию он тратит на мелкие, бессмысленные и кажущиеся легкомысленными поступки. Кипучая деятельность его пуста и бесплодна. Время поставило его пред альтернативой: или «решительное бездействие», или «пустая деятельность» (В.Г. Белинский). И в итоге вся его энергия, жажда жизни оказываются не востребуемыми, ненужными.

И при всем том Печорин – не романтический злодей, его «зло» получает жизненную основу. Б.Т. Удодов подчеркивает, что «правда печоринского зла корнями уходит в реальную жизнь, обстоятельства, сформировавшие его характер» [Удодов 1989: 44], сделавшие его «нравственным калекой», одна половина души которого «не существует, высохла, испарилась, умерла» [Лермонтов 1957: 297]. Герой сам страдает от невозможности свободного выбора между добром и злом, от необходимости быть палачом и одновременно орудием в руках судьбы: «Дурные поступки героя романа всегда мотивированы, и, конечно, не только “время” и “общество”, но и сам Печорин несет за них моральную ответственность» [Мануйлов 19714: 225]. Так, Печорин предстает перед нами не носителем демонического зла, поднятым над средой (как это было прежде у романтиков), а порождением своей эпохи, оставляющей без применения «силы необъятные», не нуждающейся в людях подобного типа.

«Необъятные силы» действительной природы Печорина требовали немедленного выхода и применения, иначе он должен был умереть или сойти с ума», – говорит, перефразируя слова В.Г. Белинского, Б.Т. Удодов [Удодов 1989: 62]. Здесь, по сути, исследователь намечает исход трагической судьбы «героя времени» с «необъятными силами» в «безгеройной» действительности России 30-х годов XIX века. Оба эти варианта находят воплощение в художественных концепциях произведений Лермонтова и Кюхельбекера: не угадавший свое «назначение» Печорин умирает где-то «на дороге» из Персии, Колонна сходит с ума. И там, и тут трагический исход, но выбор участи героя во многом определяет авторское отношение к своим «героям времени»: смерть как желанный для героя конец его медленного мучительного умирания («Герой нашего времени») и саморазрушение личности («Последний Колонна»).

Колонна, как и Печорин, – человек огромной жизненной, творческой энергии. Но если Печорин «бешено гоняется ... за жизнью, ища ее повсюду» [Белинский 1953: 266], если он интересуется людьми и знает людей, потому что всю жизнь ими занимался (это справедливо по отношению к той части жизни лермонтовского героя, когда он ведет свой «Журнал»), то Колонна всю свою энергию направляет только на себя самого, на удовлетворение своего самолюбия, тщеславия.

Итак, Пронский ощущает родство Колонны и «типичных представителей времени», «героев времени» с их «мятущейся» душой и рефлектирующим сознанием. Да и сам Колонна утверждает: «Я сын своего века» [Кюхельбекер 1979: 546]. Следова-

но, с легкой руки автора, осмысляющего свой роман как роман современный, как роман о герое времени, отвечающий его насущным проблемам, Пронский не просто совершает грамматическую оплошность, а намеренно использует форму множественного числа.

По мнению Е.М. Пульхритудовой, «вступи Колонна “в эскадрон” – его постигла бы участь Печорина» [Пульхритудова 1960: 131]. Но текст романа Кюхельбекера, с нашей точки зрения, не дает основания для подобного утверждения. «Печоринская участь» принципиально невозможна для Колонны: «Он никак бы не мог служить в грендерах, – говорит о Колонне Victor, слуга Пронского, – я головой его выше» [Кюхельбекер 1979: 526]. За этой наивной фразой слуги читатель, несомненно, почувствует авторскую иронию, скрывающую более глубокий смысл. Кюхельбекер снижает романтический образ Колонны: не случайно герой, претендующий на высоту, исключительность, оказывается «росту небольшого», «головой ниже» человека, которого не удостаивает своим вниманием. Снижение происходит и за счет того, что именно слуге, человеку маленькому, но с большим самознанием, автор поручает дать оценку Колонны («не дорос» он до «грендеров»), решить, кем бы мог или не мог стать герой.

Вероятно, все же не служба «в эскадроне», не война, не «внешний мир» (как это представляется Пронскому) способны помочь герою, стремящемуся к «бессмертию», «перекричать боль внутреннюю», а, в первую очередь, деятельность по собственному духовному самоопределению<sup>2</sup>.

Колонне, как и лермонтовскому герою, нужно действовать, во что бы то ни стало, но эта деятельность оказывается объективно невозможна. Невостребованное (не только в Италии, но и в России), неоцененное (или оцененное – что еще хуже – приживалкой в генеральском доме, титулярным советником или слугой) творчество не может удовлетворить взыскательную потребность Колонны в самореализации. И потому уделом его становится преступление и безумие.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Белинский В.Г.* Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 4. С. 193–270.
- Виноградов И.И.* Философский роман Лермонтова // Новый мир. 1964. № 10. С. 210–231.
- Кюхельбекер В.К.* Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. – Л.: Наука, 1979.
- Лермонтов М.Ю.* Вадим // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 6 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 6. С. 5–121.
- Лозинская Л.Я.* Фридрих Шиллер. – М.: Молодая гвардия, 1960. С. 166.
- Мануйлов В.А.* Можно ли назвать Печорина сознательным поборником зла? // Проблемы теории и истории

<sup>2</sup> Ср. у Лермонтова («1831-го июня 11 дня»):

Мне нужно действовать, я каждый день  
Бессмертным сделать бы желал ...  
.....  
..... и понять  
Я не могу, что значит отдыхать.  
.....  
И все боюсь, что не успею я  
Свершить чего-то! ... [Лермонтов 1954: 18]

литературы: сб. статей, посвященных памяти проф. А.Н. Соколова. – М.: Просвещение, 1971. С. 219–225.

*Пульхритудов Е.М.* «Лермонтовский элемент» в романе В.К. Кюхельбекера «Последний Колонна» // Филологические науки. 1960. № 2. С. 126–138.

*Удодов Б.Т.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: книга для учителя. – М.: Просвещение, 1989.

*Фридендер Г.М.* Лермонтов и русская повествовательная проза // Русская литература. 1965. № 1. С. 33–49.

*Шиллер Ф.* Дон Карлос. Инфант испанский // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Гослитиздат, 1955. Т. 2. С. 7–272.

*Эйхенбаум Б.М.* Герой нашего времени // Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 221–288.

**Данные об авторах:**

Шер Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26.

E-mail: e.yu.sher@yandex.ru

**About the author:**

Sher Elena Yurievna is a Candidate of Philology, Docent of the Department of Russian and Foreign Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Е. В. Михина  
Челябинск, Россия

## ЧЕХОВСКАЯ ТРИЛОГИЯ В РЕЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ПРОЗАИКОВ

**Аннотация.** В статье предложен интертекстуальный анализ современных текстов рецензий «маленькой трилогии» А. П. Чехова.

**Ключевые слова:** интертекст, рецепция, Чехов, современная литература.

E. V. Mihina  
Chelyabinsk, Russia

## THE CHEKHOVIAN TRILOGY IN RECEPTION OF MODERN PROSE WRITERS

**Abstract.** In article the intertekstualny analysis of modern texts of receptions is offered "the small trilogy" by A. P. Chekhov.

**Keywords:** intertekst, reception, Chekhov, modern literature.

«Маленькая трилогия» А.П. Чехова («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви») – одна из наиболее частотных источников интертекста прозы конца XX – начала XXI века. Рассмотрим интертекстуальный диалог цикла рассказов с современными постмодернистскими прозаическими текстами: «Пятьдесят два букowych дерева» и «Рассказы о любви» Ю. Буйды, «Наш человек в футляре» (из цикла «Чехов с нами»), «Человек в углу» и «Крыжовник» В. Пьецуха и «Человек в футляре», «Крыжовник» (из цикла «Картинки») С. Солоуха.

Проза Ю. Буйды – одно из интересных явлений современного литературного процесса. Исследователь Т. Сорокина пишет: «Это своего рода семантическое поле литературной игры, где причудливо переплетены знаки различных культурных систем. Хронотоп буйдовской прозы определяется измерением мифа. Это связано как с мифом о самом демиурге – писателе, чья фамилия в переводе с польского означает «фантазия или сказка», так и с предметом изображения» [Сорокина].

К проблеме «футлярности» Ю. Буйда обращается в рассказе «Пятьдесят два букowych дерева» [Буйда 1996], пронизанном тонким лиризмом, содержащим неразгаданную тайну. Уже во втором абзаце текста мы узнаем о том, что семья Засс, приехавшая с Урала в начале пятидесятых годов XX века в городок, расположенный на месте слияния Вислы и Немана, отличается от исконно живущих в нем семей. Устроившегося в леспромхозе на должность главного лесничего Августа Засса видели все, а его жену Лену «никто никогда не видел – ни живой, ни мертвой». На улице загадочная женщина появлялась только «поздно вечером, когда городок отходил ко сну», в повозке с кожаным верхом: «Она тряслась в возке, придерживая рукой кожаный полог и вглядываясь в дома, деревья и заборы, которых по какой-то причине не могла видеть при дневном свете» [Буйда 1996]. Иногда вечерами супруги Засс прогуливались в буковой роще в сотне метрах от дома. Деревьев в роще было ровно пятьдесят два, что и дало название рассказу. На протяжении нескольких страниц текста свои мнения о внешности «Зассихи» высказывают многие жители: от милици-

онера до библиотекаря. Однако единственный раз увидеть Лену, да и то со спины, удается только рассказчику. Когда, спустя более тридцати лет, жена Августа Засса умрет, на похороны соберется множество любопытствующих, но он похоронит ее в закрытом гробу. Это тот редкий случай, когда читатель так и не получит отгадки в конце рассказа.

Небольшой по объему текст содержит значительное число интертекстуальных элементов. Сконцентрированы они вокруг вечной темы красоты (в городке почему-то решили, что Лена Засс удивительно красива). Это хрестоматийно известные строки из стихотворения Н. Заболоцкого «Некрасивая девочка», Железная Маска – герой романа А. Дюма, Полина де Винье, красавица средневековой Тулузы, строка из знаменитых «Писем» французского поэта Венсана Вуатюра...

Однако ключом к разгадке семантики произведения, по нашему мнению, становится именно чеховский интертекст. Чтобы понять, насколько может быть красива загадочная фрау, повествователь разглядывает «красавиц на иллюстрациях к Дюма и Чехову». Это точная отсылка к автору. Второй уровень интертекстуальности – аллюзия на чеховскую цитату («В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли») в словах хромого библиотекаря Мороза Морозовича, который «...долго и нудно рассуждал о красоте внешней, телесной, и красоте внутренней, душевной и духовной <...>» [Буйда 1996].

Буйда, в свойственной ему манере, играет с читателем. Только задавшись вопросом: какова в рассказе роль чеховского контекста? – вдруг открываешь для себя «футлярность» жизни Лены Засс (на память сразу приходит чеховская Мавра из рассказа «Человек в футляре»). Но если у Мавры «футлярность» – черта психологическая, то героиня Буйды, видимо, имеет серьезную причину прятаться от людей. В тексте достаточно намеков, помогающих понять подтекст: это и немецкие имя и фамилия мужа Лены, и место расположения городка между Вислой и Неманом, и Урал, откуда приезжают герои, и навязчиво напоминаемое повествователем количество букowych деревьев. Предположение о предвоен-

ной сталинской ссылке немцев на Урал получает, таким образом, серьезное подтверждение. Лена Засс чем-то сильно напугана, она сторонится людей как возможного источника беды. Ее «футлярность» – один из способов выживания в трудное время, а не черта характера. Этим образом Буйда начинает спор со стереотипным представлением, сформированным чеховским текстом, который будет продолжен уже через три года.

«Рассказы о любви» Ю. Буйды, опубликованные в одиннадцатом номере журнала «Новый мир» за 1999 год и имеющие подзаголовок «роман», интертекстуально связаны с чеховским циклом с помощью компонента «о любви». Этот компонент достаточно частотен в литературе, однако первый рассказ «Химич», вступающий в диалог с чеховским «Человеком в футляре» (первым в «маленькой трилогии»), дает возможность предположить полемическую направленность всего цикла. Тексты «Через «ФЭ» и «Одноногая жизнь одноногого мужчины» имеют глубинную, трудно вычленимую интертекстуальную связь с рассказом А.П. Чехова «О любви». В связи с претекстом можно говорить лишь об общей теме и сходной мировоззренческой установке. Это истории о любви героев «другой прозы»: людей социальной обочины, маргиналов, аутсайдеров – и в этом полемика нашего века с временем А.П. Чехова.

В рассказе «Через «ФЭ» повторяется чеховская коллизия: Иван Иванович Голубеф, еврей-горбун, служащий санитаром в морге, потерявший во время войны всех родных, любит доступную женщину Таньку Матроску. Он готов за нее отдать всю кровь по капле, однако не женится, так как считает, что за таких, как он, замуж не идут. Так же, как чеховский Алехин, он уверен, что любимая будет гораздо счастливее без него. Когда же выясняется, что из-за беспутной жизни Танька заработала болезнь, от которой должна скоро умереть, Иван Иванович в подтверждение любви рассказывает ей историю своего детства, которую никогда никому не рассказывал. Из нее становится ясно, почему горбун никогда не улыбается: во время немецкой оккупации он дважды спасся от неминуемой гибели и видел смерть всех своих родных. Когда и Танька умирает, он превращает ее в красавицу, подчеркивая красками все то, что, по его мнению, было прекрасно в этой женщине. Чеховский вопрос о том, прав ли был герой, отказавшись от жизни с любимой, не звучит, но повисает в воздухе, благодаря заглавию всего цикла. И хотя смысл названия Ю. Буйда комментирует как ошибку в метрической записи фамилии Голубев, после прочтения рассказа складывается впечатление, что и слово, обозначающее сильные чувства одного человека к другому, в нем должно звучать как «любофь», через «фэ».

Рассказ «Одноногая жизнь одноногого мужчины», напротив, о любви, способной преодолеть любые, даже откровенно фантастические, преграды. Однажды на помойке мусорщики обнаруживают голого избитого одноногого мужчину огромного роста и отвозят его в больницу, где он и знакомится с кастеляншей Машкой Геббельс. Испробовав его

мужскую силу, Машка забирает одноногого к себе жить. И хотя до него у кастелянши было много мужчин, выясняется, что только от одноногого она «заразилась любовью». Одноногий считает, что должен искупить перед богом какой-то грех, раз родился таким, к тому же вместе с ним в детдом подкинули настоящие башмаки рыцарей-госпитальеров, «отвоевывавших у дьявола земли, принадлежавшие Иисусу Христу». Однажды весной мужчина действительно отправляется биться с чудовищем и возвращается с победой, но полуживой. Медицина оказывается бессильна, однако Машкина любовь спасает одноногого, в то время как герой рассказа А.П. Чехова «О любви» так и не сможет решиться изменить свою жизнь и жизнь любимой им женщины.

Обратимся теперь к первому рассказу цикла, соотносимость которого с чеховским «Человеком в футляре» представлена эксплицитно. И название рассказа, и имя его главного героя еще во времена Чехова воспринимались как социальные обобщения. Беликов – один из тех типов, которые, вроде Обломова или Чичикова, выражают собой или целую общественную среду, или дух своего времени. «Футлярные люди», «беликовы» – эти нарицательные обозначения вошли в обиход, стали общепонятными формулами. Со временем формула «человек в футляре» из глубинного обобщения превратилась в наименование всех одиноких, скрытных, осторожных людей, сохраняющее, однако, отрицательную семантику. Против подобного стереотипного отношения и выступает Ю. Буйда в рассказе «Химич». Заглавие не содержит интертекста, но уже в первом предложении автор ссылается на прототекст, подсылая читателю источник полемики.

Героя рассказа Сергея Сергеевича Химича «все считали очень нерешительным человеком, а некоторые вдобавок – человеком в футляре, вроде учителя Беликова из чеховского рассказа» [Буйда 1999]. «Увалень и недотепа»<sup>1</sup>, он «прославился медлительностью, нерешительностью, какой-то вязкостью, если даже речь шла о самых заурядных бытовых проблемках. Прежде чем ответить на вопрос, сколько будет дважды два, он и то держал паузу, задумчиво мычал и только после этого очень неуверенным тоном выдавливал из себя: «Пять». Мужчина, неспособный выбрать удобный путь до места работы, пугающийся переезда «до тяжелой головной боли и болезненной одышки», производит поистине жалкое впечатление. Но именно в него, по замыслу автора, по-настоящему влюбляется учитель химии, красавица-гречанка Азалия Харитоновна Керасиди, или просто Ази. (Выбор национальности героини, конечно, не случаен. Это эксплицитная аллюзия на греческий язык, который преподавал в гимназии чеховский Беликов.) Они поженятся, родят дочь и вопреки всем пересудам будут счастливы. Странное поведение Химича объясняется болезнью сердца, от которой он и умрет через шесть лет семейной жизни. В руки мертвому

<sup>1</sup> Е.Н. Петухова отмечает здесь интертекстуальную отсылку к «Вишневному саду» А.П. Чехова.

мужу Ази вложит запечатанный конверт, видимо, с обещанием вечной любви.

Интертекстуальный слой рассказа очень прозрачен: начинаясь с отсылки к чеховскому произведению, он заканчивается криком прекрасной гречанки: «И ненавижу вашего Чехова! Не-на-ви-жу! Не-на-ви-жу...» В подобном случае невозможно говорить о «бессознательном» взаимодействии текстов. Это открытая полемика, о чем пишет Е. Петухова: «В заключительной фразе рассказа сходятся и разрешаются коллизии внешнего и внутреннего сюжетов. Во внешнем сюжете раскрывается история непонятной для окружающих любви жизнерадостной красавицы к непривлекательному замкнутому «недотепа» и их счастливого брака, во внутреннем сюжете снимается характеристика персонажа как «футлярного человека», параллельно опровергаются представления о Беликове, сложившиеся в массовом сознании, и ведется полемика с репрезентацией Беликова чеховским рассказчиком» [Петухова 2005: 59–60].

Первая часть рассказа имеет и более глубокий интертекстуальный слой – современный автор стилизует повествовательную манеру «Человека в футляре», давая характеристику Сергею Сергеевичу с точки зрения обывателей. Впоследствии он откажется от стилизации, подчеркивая тем самым интеллектуальное и духовное отличие своего героя от чеховского персонажа.

Герой Ю. Буйды действительно может быть назван «человеком в футляре», но только в смысле своей закрытости и экзистенциальности. Представления о Беликове, сформированные когда-то под влиянием школьного учебника, со временем кристаллизовались в литературный миф, концепт, всплывающий в сознании, как только человек замечает любую из черт, ассоциативно связанную с этим концептом. Достаточно кому-либо показаться излишне осторожным или замкнутым, чтобы его окрестили «футлярным человеком». На наш взгляд, персонаж Буйды – зеркальное отражение чеховского героя: в его образе «минусы» меняются на «плюсы». По отношению к людям и своей работе Химич скорее антипод Беликова: он ничего не навязывает другим, не выступает в роли блюстителя нравов и порядка, не жалуется, не ноет. Тихий, скромный лаборант кабинета химии, наклеивающий по четыре названия на склянку с ядовитым веществом, подробно инструктирующий учеников о том, как пользоваться газовой горелкой, готовит себя в воображении ко всем мыслимым неприятностям: «Он не торопился открыть дверь – не из страха или трусости – лишь потому, что пытался перебрать, кажется, все возможные варианты встречи с гостем или гостями: это могли быть соседи, птицы, Козебьяка, Дон Кихот или преодолевшая тысячи километров и иссохшая за время пути кобра, утратившая яд и жаждавшая лишь покоя у ног последнего властелина...

Получив письмо, он не спешил распечатывать конверт, упорно стремясь предугадать содержание послания – каждое казалось ему некой *вестью*, иначе зачем бы кому-то тратить время и чернила?» [Буйда 1999]. (Конечно, здесь ошутима аллюзия и на

Обломова И.А. Гончарова.) Зная о своем прозвище, Сергей Сергеевич привык трактовать образ чеховского героя по-своему: «Там краснощекие, чернобровые, вечно хохочущие здоровые люди зверски травят несчастного одинокого человека, который ничуть не лучше, но и ничуть не хуже их. Да, не лучше, но и не хуже». В данной трактовке на передний план выступает антиномия «здоровые – больной», соотносящаяся с самим Сергеем Сергеевичем, что несколько затушевывает отрицательные черты чеховского персонажа. В понимании Химича Беликов – это не человек, который держал в страхе весь город, а несчастное, затравленное существо. К тому же он один противостоит всем, что также делает его достойным жалости, а не порицания. О том, что учитель греческого языка передавал начальству свои разговоры с коллегами, настаивал на исключении для гимназистов, совершивших довольно невинные проступки, при этом как-то забывается. Химич, таким образом, скорее напоминает жену старости Мавру из того же чеховского рассказа, чем Беликова.

Вслед за классиками XIX века Буйда проверяет своего героя любовью. Пара «Химич – Ази» аллюзийно перекликается с парой «Беликов – Варя Коваленко»: мужчины – «люди в футляре», женщины – яркие, полные жизни красавицы. Однако в интерпретации Ю. Буйды история имеет светлый финал: красавица полюбила «чудовище» (по мнению коллег-учителей и матери Ази) и шесть лет была с ним счастлива. История зарождения любви Ази и Сергея Сергеевича – наиболее слабое место рассказа: авторское стремление отстоять свое мнение в полемике отнимает у героев естественность речи и поступков.

Трагедия Химича в том, что литературная модель становится моделью человеческих отношений, а крик Ази о ненависти к Чехову – это протест против власти литературных стереотипов, складывающихся в массовом сознании и затмевающих образы действительности. Буйда, создавая свой рассказ с помощью чеховского интертекста, обнажает зависимость современного культурного сознания от литературных мифов и стереотипов.

Вячеслав Алексеевич Пьецух – прозаик, эссеист – весьма неоднозначная фигура в современном литературоведении. Очерк творчества и биография Пьецуха представлены в трехтомном словаре «Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги», имя его включено в серьезное научное исследование современной литературной ситуации, представленное Н. Лейдерманом и М. Липовецким. Но существует в литературоведении и такая характеристика: «... вычленив постмодернистские черты творчества Пьецуха не сложно. Однако те же самые характерологические приметы его текстов могут быть трактованы с иной точки зрения. Означенные выше как постмодернистские, внешние признаки прозы Пьецуха могут быть интерпретированы и как черты реалистической, но не глубокой и не достигшей своей цельности прозы писателя второго ряда, оказавшегося на стыке двух эпох, вместившего в своем творчестве этико-эстетические доминанты

различных литературных систем и не сумевшего (в силу объективных или субъективных причин) обрести собственного, ярко выраженного голоса. Сформированный константами прозы (преимущественно) Шукшина и Ерофеева («в духе» Шукшина и Ерофеева, «в стиле» Шукшина и Ерофеева, «в манере» между Шукшиным и Ерофеевым, т.е. «а la»), Пьецух выполняет роль «копииста», или же (поправимся с целью большей корректности высказывания) берет на себя роль писателя «переходного периода» [Богданова 2004: 222–223].

На наш взгляд, выяснение того, кто из современных художников слова будет записан во «второй ряд», сегодня преждевременно. А.С. Немзер, взявшись определить «десятку лучших прозаических сочинений 90-х годов», смог остановиться лишь на тридцатке, предполагая, что другие критики могли бы значительно видоизменить предложенный список [Немзер 2000]. Вслед за Н. Ивановой, Н. Лейдерманом, М. Липовецким, Т. Марковой мы считаем В. Пьецуха одним из ярких представителей «иронического авангарда» (термин Н. Ивановой [Иванова 1989: 239–240]), течения, опирающегося на гоголевские приемы письма, генетически связанного с прозой Д. Хармса, М. Булгакова, М. Зощенко, Ю. Олеши и др. Своеобразие этико-эстетических доминант творчества представителей «иронического авангарда» (Е. Попова, Вен. Ерофеева, М. Кураева, В. Пьецуха), по мнению В. Курицына, определил тот факт, что они «росли не по жизни, а по книгам», «они дети культуры» [Курицын 1990: 172]. Сам В. Пьецух в «Новой московской философии» подчеркивает, что для русской ментальности характерна «литературоцентричность»: «<...> скорее всего литература есть, так сказать, корень из жизни, а то и сама жизнь, но только слегка сдвинутая по горизонтали, и, следовательно, нет решительно ничего удивительного в том, что у нас куда жизнь, туда и литература, а с другой стороны, куда литература, туда и жизнь, что у нас не только по-жизненному пишут, но часто и по-письменному живут...» [Пьецух 1989: 55].

Цикл В. Пьецуха «Чехов с нами» (1988–1989 гг.) состоит из трех рассказов, первый из которых – «Наш человек в футляре» [Пьецух 1990: 34–38] – полемически заострен по отношению к тексту-предшественнику. Учитель русского языка и литературы Серпеев – главный герой рассказа – является еще одним зеркальным отражением Беликова, естественно, с противоположным знаком. Прозрачная связь с прототекстом осуществляется за счет включения фамилии классика в заглавие цикла, состоящего из трех рассказов (как у Чехова); цитирования чеховского заглавия с добавлением компонента «наш» в названии первого рассказа; отсылки к чеховскому персонажу в первом абзаце текста.

Начало рассказа сближается с чеховским уже нарративом от 3-го лица, который, однако, переходит у Чехова к учителю Буркину, жившему с Беликовым «двери напротив» и называющему его своим товарищем, а у Пьецуха сохраняется до конца рассказа. Таким образом, чеховское повествование, ведущееся от лица героя, по отношению к автору

является объективным, в то время как нарратор Пьецуха сохраняет субъективность на протяжении всего текста. Подобное отличие объяснимо принадлежностью писателей к разным художественным направлениям: цель Чехова – создать реалистическую ситуацию, цель Пьецуха – показать возможность интеллектуальной игры с известным текстом. Несоответствие мыслимого и реального порождает гротесковость и ироничность повествовательностилевого плана в прозе Пьецуха. Этот прием М. Липовецкий назвал «интертекстуальной иронией»: «С одной стороны, органическая литературность русской жизни заставляет автора узнавать, вычитывать литературно-исторические прототипы из описываемых им анекдотических коллизий. Причем, как правило, это узнавание является прерогативой того самого литератора-рассказчика, который непременно присутствует в текстах Пьецуха. Он-то и встраивает дику историю в контекст русских культурных традиций. С другой стороны, прямые интертекстуальные переключки с русской классикой лишь подчеркивают несоответствие жизненной ситуации тому, что знакомо из литературы и истории XIX века» [Липовецкий 1997: 233].

Лексически начало рассказа Пьецуха сближено с повествованием учителя гимназии Буркина. Ср.: «...месяца два назад умер у нас в городе некий Беликов, учитель греческого языка, мой товарищ» [Чехов 1986: 42–43] и «Учитель древнегреческого языка Беликов, в сущности, не знал, чего он боялся, и умер от оскорбления...». Чеховский персонаж строит свое сообщение в форме инверсии, акцентируя реальность излагаемого факта, в то время как современный повествователь инверсию снимает, выдвигая на первый план псевдоцитату, составленную из отдельных узнаваемых компонентов чеховского текста. Таким образом, первое предложение рассказа Пьецуха, по сути, становится обобщением известного классического сюжета. Фраза «Нет, все-таки жизнь не стоит на месте», завершающая авторское сопоставление героев и первый абзац, провоцирует читателя на поиски «движения жизни», то есть на самостоятельное сопоставление образов в дальнейшем тексте. Та же фраза, завершая рассказ, станет рефреном и выводом, к которому, по мысли Пьецуха, должен прийти реципиент.

Более глубокий интертекстуальный слой выявляется при сопоставлении фамилий персонажей. По словарю В.И. Даля, словами, от которых, возможно, произошла фамилия Беликов оказываются: «белый» («бесцветный, противный черному» [Даль 2003: 209] – цветовая характеристика героя в противовес «чернобровой и краснощекой» Вареньке Коваленко), «белец» и «белица» («живущий в монастыре, но еще не постриженный в монашество» [Даль 2003: 211] – трактовка, близкая к образу жизни героя). Производящим словом к фамилии Серпеев, видимо, является «серпистый» («согнутый серпом» [Даль 2003: 69], то есть задавленный страхом). Итак, происхождение обеих фамилий связано с образом жизни персонажей, то есть для создания фамилии своего героя Пьецух использовал тот же прием, что и Чехов.

С первых строк рассказа автор предлагает читателю сопоставить известный литературный образ и своего героя. Если для учителя XIX века футлярром становится преподавание греческого языка, то для учителя века XX – преподавание русского языка и литературы. Беликовское «как бы чего не вышло» в варианте Серпеева доходит до своей наивысшей точки: «Беликов боялся, так сказать, выборочно, а Серпеев почти всего: собак, разного рода привратников, милиционеров, прохожих, включая древних старух, которые тоже могут походя оболгать, неизлечимых болезней, метро, наземного транспорта, грозы, высоты, воды, пищевого отравления, лифтов – одним словом, почти всего, даже глупо перечислять». Отдельные лексемы данной фразы также перекликаются с чеховским повествованием, за счет повтора местоимения «всего» (ср.: «В городе стали бояться всего...»). Первоначальный вывод, делаемый рассказчиком из подобного сопоставления, оказывается не в пользу Серпеева: «Беликов все же был сильная личность, и сам окружающих застрашал, постоянно выноса на люди разные пугательные идеи; Серпеев же был слаб, задавлен своими страхами и, кроме как на службу, во внешний мир не совал носа практически никогда...» Налицо смена ситуации: Беликов запугал жителей города, жители города (страны) запугали Серпеева.

В повествовании Буркина мы получаем уже сложившуюся ситуацию, тогда как рассказчик Пьецуха сообщает нам предысторию возникновения страхов его персонажа: горе-отец сообщил четырехлетнему сыну о том, что все люди смертны, и мальчик начал бояться смерти; товарищи по детским играм били его за интеллигентность – появилась боязнь «рукоприкладственного насилия»; начал бояться голода, так как однажды отстоял трехчасовую очередь за хлебом; пугался женщин, которые могли «ошельмовать его перед комсомольской организацией»; боялся телефонов, звонков в дверь, учителей и учеников и т.д. Выясняется, что в отличие от страхов Беликова, страхи героя В. Пьецуха «имели под собой в той или иной степени действительные резоны». «Наш человек в футляре» в самом деле оказывается нашим, то есть понятным и близким людям, пережившим описанные времена. Пьецуха мотивирует все страхи персонажа, создавая тем самым портрет эпохи в ее резких, характерных чертах, хотя и не конкретизируя ни место, ни время действия.

Желание Серпеева «офутляриться» – спрятаться от страшной действительности – представляется вполне обоснованным: «...он боялся звуков ночи, потому что по ночам в округе то страшно стучали, то страшно кричали, а у него не было сил, если что, поспешить на помощь». Аллюзии с Беликовым («на входную дверь он навесил чугунный засов, а стены, общие с соседями, обил старыми одеялами», «на службу ходил в очках с незначительными диоптриями, чтобы только ничего страшного в лицах не различать») становятся чертами различия, а не сходства.

В дальнейшем образ как бы раздваивается: с одной стороны, перед нами современный Беликов, боящийся абсолютно всего, с другой – порядочный человек, тонко чувствующий прекрасное, всем нут-

ром болеющий за души доверенных ему учеников: «ему претила мысль оставить детей на тех злых шаполаев, которые почему-то так и льнут к нашим детям и которые, на беду, составляли большинство учительства в его школе». (Ср. с учителями в рассказе Чехова: «...наши учителя народ все мыслящий, глубоко порядочный, воспитанный на Тургеневе и Щедрина».) Серпеев оказывается способен на смелые поступки: он не только регулярно подменяет «глупые плановые темы» интересными и важными для формирования молодых людей, то есть идет против циркуляров, чего всегда так боялся Беликов, но и оказывается перестраиваться «на виду у целого класса» в момент внезапной проверки из городского отдела народного образования, то есть открыто выступает против начальства, что даже в голову не могло прийти чеховскому герою, боявшемуся, что «прикажут подать в отставку».

После увольнения (или освобождения) героя из школы он получает возможность вести «внешкольный курс словесности» «для особо заинтересованных учеников хотя бы у себя дома», то есть по-прежнему имеет возможность учить «если так можно выразиться, душе, опираясь главным образом на светлую литературу девятнадцатого столетия». Так же, как и Ю. Буйда, В. Пьецух разрушает читательские стереотипы, связанные с концептами «футлярный человек», «футляр». Его герой, несмотря на свою «задавленность страхами», оказывается «футлярным» диссидентом» (термин Е.Н. Петуховой).

Как у Чехова, так и у Буйды, конец рассказа трагичен. Причиной смерти современного героя становится уход учеников, запуганных в школе, срок восемь часов ожидания ареста и сердечная недостаточность, приключившаяся с ним на третьей сутки. (Этот момент рассказа отдаленно напоминает происшествие с другим чеховским героем – чиновником Червяковым, однако без комизма ситуации.) Удивительно то, что Серпеев не побоялся учить детей прекрасному без разрешения отдела образования, хотя вполне мог предположить подобное развитие событий. То есть, боясь «почти всего», он не боялся ничего, если дело касалось его учеников.

Изменение образа происходит прямо на глазах. «Футлярный человек» осознает парадоксальную истину: «это они все чуточку не в себе, а он-то как раз в себе» – явная реминисценция «Палаты № 6». Его идеалы, почерпнутые из «светлых книг» девятнадцатого столетия, невозможны в страшном XX веке. Если на верхних, доступных наименее эрудированному читателю интертекстуальных слоях, выявляется сходство героев Чехова и Пьецуха, то на более глубинном уровне Серпеев оказывается не просто зеркальным отражением Беликова, а человеком, сохранившим душу, сердце, свой внутренний мир в очень непростое время. Открытая апелляция к Чехову, использование названия и сюжета служат способом изображения современной автору социальной действительности. Русская история и классическая литература (автор – литератор по профессии и историк по образованию) становятся в прозе Пьецуха значимыми составляющими нашего времени. Сопоставляя явления высокого и низкого

уровня, вводя в произведения иронически переосмысленные культурно-исторические и литературные реминисценции, широко обращаясь к цитации и параллелям, Пьецух обостряет восприятие русской истории и литературы и их идеалов в современности. «Вечные истины», поданные в ироническом ракурсе, звучат ново и неожиданно. Литературоцентричность русской жизни становится художественным выражением постмодернистского понимания алогичности, аномальности и абсурдности ситуации рубежа XX–XXI веков.

Новый поворот «футлярной» темы В. Пьецух предлагает в рассказе «Человек в углу» [Пьецух 1997]. Заглавие становится синонимом устойчивого выражения «человек в футляре» (человек, который замкнулся в кругу своих узких интересов, боится всяких нововведений (по названию рассказа А.П. Чехова) [Ожегов 1986: 746]), что выясняется в процессе чтения. (Заглавие рассказа А.П. Чехова «В родном углу» также содержит лексический компонент «в углу», но с совершенно иным значением – «пристанище, место, где живут» [Ожегов 1986: 715], поэтому говорить об интертекстуальной отсылке к этому произведению вряд ли возможно.) Герой этого текста Валентин Эрастович Целиковский – бывший учитель рисования во второй городской школе города Грибоедова. Он имеет целый букет болезней: «страдал сахарным диабетом, гипертонией, ишемической болезнью сердца и бессонницей, к тому же он был туг на левое ухо, как государь Александр I Благословенный, но только, разумеется, не в результате учебных стрельб, а в результате того, что младшая дочь гвоздем у него в ухе поковыряла, когда он однажды призадумался невзначай, а тут еще он занемог глазами и начал мало-помалу слепнуть». Чтобы вылечиться от слепоты, бывший учитель отправляется через весь город к известной ведунье Маевкиной. Ведунья объясняет Валентину Эрастовичу, что любая болезнь возникает из человеческого страха.

Обдумывая такую версию происхождения болезни, Целиковский приходит к выводу, что в Грибоедове не может быть здоровых людей, поскольку «жизнь пропитана страхами, как водой». Сам Валентин Эрастович боится: «неизлечимых болезней, толчеи на трамвайных остановках, эпилептиков, смерти, удостоверений, бандитов, голода, угара, пожара, зонтичных грибов, секретарей партийных организаций, венерических инфекций, хотя этих ему как будто поздно было бояться, стихийных бедствий, вроде смерча, который недавно пронесся над областным городом Ивановом, престопадных физиономий, скандалов, телефонных звонков, женских слез, ночных посетителей, конца света, слов «задержитесь на минутку», крыс, почтальонов, атомной войны, последних известий, конца света, автомобильных катастроф, бешеных собак в частности и собак вообще, электричества, купания в водоемах, покойников, высоты, езды на перекладных, диспансеров, контролеров на транспорте, всякого рода физических страданий, битого стекла, сновидений, органов следствия и суда». В этом огромном перечне слышны отголоски страхов и Беликова, и

Серпеева, к тому же внесюжетный образ «странного» учителя рисования уже присутствовал в рассказе «Наш человек в футляре», что позволяет говорить не только о чеховском интертексте, но и об «автоинтертекстуальности» (Н.А. Фатеева). Пьецух выводит проблему на новый уровень обобщения: бояться не отдельные личности, а все люди, проживающие в городе Грибоедове, да и во всей стране: «Главная причина болезней – страх. У нас все чего-нибудь трепещут: кто органов, кто пьяных шоферов, кто, что хлеба не завезут, кто старости, кто собак. Поэтому здорового человека у нас практически не найти».

От страхов жизни Целиковский прячется в несколько футляров: «во избежание посторонних влияний на головной мозг» зимой и летом ходит в трюхе, отсиживается в углу между русской печью со стороны лежанки и крашеной тумбочкой у стены, если хочет скрыться от внешних воздействий или побыть в одиночестве. Свообразным «футляром» становится и постоянное изобретательство: если Валентин Эрастович одержим какой-либо идеей (например, постройкой велосипеда оригинальной конструкции), то страдания близких перестают его трогать: «Дров купить было не на что, семья обносила до последней возможности, за электричество не платили с Октябрьских праздников» (аллюзия на рассказ А.П. Чехова «Крыжовник», герой которого фактически уморил жену голодом ради осуществления своей мечты о крыжовнике). Герой Пьецуха считает себя избранным, поскольку, как ему кажется, видит ангелов и слышит «сообщательные шумы» из других миров. Однако столь тонкие слух и зрение отгораживают Целиковского от реального мира близких людей: ни один из «волейбольной команды» его детей не может существовать в современных условиях – «старший сын под электричку бросился, дочь молодой умерла, консервами отравилась, вторая дочь повесилась ни с того, ни с сего, младший сын в тюрьме сидит за политику...» С родителями живет только младшая дочь, которая постоянно лежит на печи, так как «сильно затронута тонким миром, и временами впадает в буйство». Забота и участие, которые Валентин Эрастович проявляет к дочери ограничиваются подаванием воды и успокоительными словами «Ну, будет, Таня, детка, угомонись», произносимыми в тот момент, когда у нее начинается припадок.

Таким образом, В. Пьецух, создавая рассказ «Человек в углу», вновь вступает в полемику с А.П. Чеховым. «Человек в футляре» страшен не только тем, что стремится запугать окружающих, но и тем, что за своими страхами перестает видеть проблемы близких людей. Однако хуже всего ситуация, когда все граждане страны оказываются задавлены страхами, «загнанными в угол» (футляр), а решение любых проблем видят лишь в помощи различных ведуний и ангелоподобных существ из другого мира<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Кроме аллюзий на чеховские произведения рассказ «Человек в углу» содержит переключки с «Шинелью» Н.В. Гоголя и «Евгением Онегиным» А.С. Пушкина, что также существенно расширяет смысловой потенциал исследуемого текста.

В цикле С. Солоуха «Картинки» также есть рассказ, который, благодаря чеховскому названию «Человек в футляре», прогнозирует определенный горизонт читательского ожидания, практически сразу разрушающийся. Собственно, «человек в футляре» в тексте есть: автор «предъявляет» нам его уже в самом начале, видимо, стремясь оправдать паратекстуальность. «Дядя Коля не любит соседского пацана Андрея. И родителей его и всех прочих обитателей шахтерской улочки, стекающей черными бурунами земли и шлака от подножия водокачки к дырявой ограде сталинской школы. Он отгородился от них желтыми плахами без шелочек и просветов, подслушать можно, но подглядеть никак» [Солоух 2000]. «Отгорожен» он от всего остального мира еще и тем, что единственный из жителей улицы имеет мотоцикл – предмет зависти Андрея – главного героя рассказа.

Загнанный советской действительностью в ситуацию невозможности обретения вождельной «свириной зеленой железки с самодельной задней беседкой и ящиком-люлькой», Андрей почти всю свою жизнь копил деньги на покупку машины, которую в конце концов и приобретает, даже женившись для того, чтобы копить совместно. Получается, что рассказанная Солоухом история больше напоминает чеховский «Крыжовник», герой которого также всю жизнь положил на приобретение имени с крыжовником. Перед нами еще один тип футляра, не осознаваемый человеком как таковой, однако пожирающий душу и жизнь героев без остатка. И если Николаю Ивановичу Чимша-Гималайскому суждено умереть, не поняв своей обделенности, то совершенно потрясенный герой Солоуха видит в конце рассказа пророческий сон, в котором на столь вождельном им в детстве мотоцикле сидит другой – «юный, во весь рот улыбающийся человек». «Отчаяние и мрак беспросветный этой навязчивой, обрывающей дыхание и сон картины» понятны: жизнь оказалась потраченной впустую.

Таким образом, разрушая «горизонт ожидания», созданный чеховским названием, Солоух будит в читателе мыслительную активность, желание разгадать причину, побудившую автора дать рассказу подобное заглавие.

Есть в цикле «Картинки» и рассказ «Крыжовник», вступающий в скрытый диалог с текстом Чехова. Павел Ильич Рабинков, стареющий доцент кафедры аналитической геометрии, «лежа среди смородины и крыжовника», подглядывает за тем, как девушки-соседки полют сорняки на своем участке. Так же, как и герой чеховского рассказа, Павел Ильич одержим достаточно приземленной идеей: которую из девушек он представит в своем воображении, чтобы получить большее наслаждение во время физической близости с женой. Этот «гамлетовский вопрос» не покидает его на протяжении всего текста и разрешается самопроизвольно, без участия самого героя в выборе объекта виртуальной любви.

Это, пожалуй, один из самых летних, солнечных рассказов С. Солоуха, оставляющий, однако, неприятное послевкусие. «Оживотновление» хозяи-

на крыжовника, которое настойчиво подчеркивается классиком в описании героя рассказа «Крыжовник» Чимша-Гималайского, его кухарки и собаки<sup>3</sup>, проецируется на животный инстинкт Павла Ильича. Вместо того чтобы жить, оба героя довольствуются суррогатным замещением жизни: один восхищен жестким и кислым крыжовником, другой получает удовольствие от виртуального обладания юной соседкой. Снова текст проявляет семантическую нагруженность за счет сопоставления с чеховским рассказом, паратекстуально вызванным в читательской памяти цитируемым названием.

Рассказ В. Пьецуха «Крыжовник», на первый взгляд, типичное произведение «другой» прозы, поскольку посвящен он изображению жизни комсомольского лидера Саши Петушкова, волею судьбы ставшего «бичом» и вновь поднявшегося с «обочины» жизни. «Крыжовник» впитал в себя большое число прецедентных текстов. Так, внезапное исчезновение Саши Петушкова, приехавшего в мае 1987 года в составе обкомовской комиссии ревизовать магаданскую областную комсомольскую организацию, сопоставимо с исчезновением жильцов из булгаковской нехорошей квартиры: «В Магадан комиссия прилетела в середине дня, разместилась в обкомовской гостинице и разбрелась до обеда, после чего ожидался окончательный инструктаж. Но на обед Саша не явился, и на инструктаж не явился, и даже ночевать в гостиницу не пришел; он вообще пропал, и само имя его всплыло только в девяносто втором году» [Пьецух 2002: 111–123]. Еще одна аллюзия на «Мастера и Маргариту» напоминает: «У нас следует опасаться нечаянных разговоров с незнакомцами». Интеллектуальные беседы «бичей», в компанию которых Саша попал в результате своего исчезновения, подобны философствованию босяков из пьесы М. Горького «На дне», к тому же образованный Петушков сопоставляет их с Челкашом из одноименного рассказа. Упоминаются в тексте Достоевский и Лев Толстой, цитируются «Письма из Сибири» декабриста М.С. Лунина. Аллюзия на стихотворение Н.А. Некрасова «Железная дорога» рождается при упоминании графа Клейнмихеля, министра путей сообщения, строителя первых железных дорог в России; а к поэмам «Мороз Красный нос» и «Русские женщины» отсылает иронически окрашенная фраза: «<...> все к лицу этому агонизирующему городу, и грязные тротуары, и облупившиеся дома, и воровские рожи, но только не прекрасная русская женщина, которая резко выпадает из ансамбля, поскольку, видимо, заслуживает иного жребия и судьбы». В том, как разваливаются «Банк российской яйцеклетки» и движение социаломонархической молодежи, можно увидеть злоключения Чичикова. А итогом интертекстуальной игры

<sup>3</sup> «Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, он сидит в постели, колени покрыты одеялом; постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, – того и гляди, хрюкнет в одеяло» (Чехов А.П. Крыжовник // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М., 1986. – Сочинения. Т. 10. – С. 60).

становится полемика со школьной интерпретацией рассказа А.П. Чехова «Крыжовник», заявленная уже в заглавии.

Как правило, в советской школе рассказ «Крыжовник» трактовали как историю об одной из форм «улиточного» [Захаркин 1989: 201] существования, наряду с «Человеком в футляре» и «О любви». Считалось, что «счастье» своего брата, запершегося «на всю жизнь в собственную усадьбу» с единственной отрадой – кислым, твердым крыжовником, Чимша-Гималайский воспринимает с болезненной иронией. Часто страстные речи Ивана Ивановича о том, что «человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар...», и о человеке с молоточком приписывались самому автору. Иногда авторская позиция комментировалась как далекая от осуждения, однако завершение «маленькой трилогии» солнечным «прекрасным видом» природы прочитывалось как намек на печальное несоответствие между жизнью человека и бытием природы. Такой стереотип по отношению к данному рассказу Чехова был навязан школой массовому сознанию.

Недавно появилась совершенно иная, весьма оригинальная, интерпретация этого рассказа, данная Н.П. Беневоленской [Беневоленская 2005]. Исследователь называет исследуемое произведение литературным предвестником русского постмодернизма. Считает, что в нем явно и очевидно эксплицирована возможность критического отношения к точке зрения рассказчика (Чимша-Гималайского-старшего). Предлагает трактовать его в прямо противоположном ключе. Одним из основных вопросов произведения, с точки зрения исследователя, оказывается: кто из двух братьев Чимша-Гималайских может считаться нормальным? То есть чья точка зрения должна быть принята за норму существования. Однако ответа, по мысли Н.П. Беневоленской, в рассказе нет. Исследователь находит вопиющие логические противоречия в репликах Ивана Ивановича Чимша-Гималайского при сопоставлении трех рассказов трилогии: «...в «Крыжовнике», повествуя о жизни брата, свой обличительный пафос он направляет против тех, кто склонен к малодушному бегству от полноценной бурной городской жизни к усадебному покою и прозябанию: «Уходить из города, от борьбы, от житейского шума, уходить и прятаться у себя в усадьбе – это не жизнь...». Между тем, в «Человеке в футляре», выслушав рассказ Буркина о гимназическом учителе Беликове, Иван Иванович обрушил свой гнев как раз на городскую жизнь, раскрывая ее противоестественность и порочность: «А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр?». Мало того, парадоксальным образом посещение оставившего городскую жизнь брата отвратило рассказчика не от деревенско-усадебного существования, что было бы понятно и естественно, а почему-то от города: «Я уехал тогда от брата рано утром, и с тех пор для меня стало невыносимо бывать в городе». Итак, герою «невыносимо» буквально повсюду, по его оригинальной логике получается, что жить нельзя нигде – ни в городе, ни вне города. В любом случае очевид-

но, что затронутая рассказчиком проблема далеко не однозначна и желание уйти от городской суеты и духоты в покой усадебной жизни вряд ли заслуживает столь резкого осуждения» [Беневоленская 2005: 10–11]. Традиционная трактовка текста основана на доверии к рассказчику, в то время как утверждения его весьма противоречивы. Исследователь убедительно доказывает, что Иван Иванович может быть отнесен в длинный у Чехова ряд героев-проповедников. В подтверждение своей точки зрения исследователь приводит мнение П. Долженкова о том, что уравновешенный и беспартийный Чехов не испытывал к подобным индивидам особых симпатий: «Чехов предупреждает о негативных чертах психики таких людей: фанатизме и чрезмерном возбуждении, – не дающих им объективно взглянуть на жизнь и верно в ней ориентироваться. Чехов-врач отмечает, что эти черты вполне могут оказаться за гранью психической нормы» [Долженков 1998: 96]. Любые попытки дать четкую моральную оценку персонажам произведения, по утверждению Н.П. Беневоленской, неизбежно будут носить дискуссионный и всецело субъективный характер. Характеры героев «Крыжовника», братьев Чимша-Гималайских, наделены поистине универсальной амбивалентностью – постоянно балансируя между позитивом и негативом, они ускользают от любых завершающих определений. Текст позволяет отнестись к герою-рассказчику и с антипатией (увидев в нем озлобленного человека, одержимого человеконенавистничеством и завистью ко всем, кто, в отличие от него самого, испытывает радость и счастье), и с симпатией – как к наивному, но чистому душой мечтателю-идеалисту донкихотского склада. Точно так же автор дает читателю возможность увидеть в младшем Чимше-Гималайском либо деградирующего обывателя, либо вполне нормальную, разве что несколько чудаковатую, личность, сумевшую осуществить невинную мечту о выращивании крыжовника на собственном клочке земли. Вывод Беневоленской: «В чеховском рассказе «Крыжовник» мы имеем диковинный, предвосхищающий постмодернистские опыты сплав развенчания и апологии» [Беневоленская 2005: 18].

Интерпретации рассказа, данной Беневоленской, близка рецепция В. Пьецуха. Его герою Саше Петушкову, прожившему по воле автора удивительно насыщенную жизнь, «весь земной шар» оказывается совершенно не нужен. Опробовав на себе жизнь комсомольского вожака, «бича», предпринимателя и политика, Саша, загнанный в тупик, совершенно случайно срывает ягоду крыжовника: «Вкус этой ягоды поразил его: точно вся гамма мыслимых ощущений соединилась в ее благоуханной мякоти, от привкуса поцелуя до электрического эффекта, немедленно нахлынули щемящие детские воспоминания, и в нос пахнуло чем-то одновременно и русским, и не совсем». Эта небольшая по размеру ягода станет для героя символом мироздания, вечно живой и юной жизни: «Он сорвал другую ягоду и рассмотрел ее против солнца: глянцева ее поверхность была покрыта еле заметным пухом, как кожа пятнадцатилетней девушки, а внутри светился

жидкий янтарь и сидели две косточки, похожие на зародыши близнецов». Осознав для себя красоту и прелесть этой ягоды, созданной природой, Петушков весь уйдет в работу по разведению крыжовника, а самыми страшными его врагами станут сильные заморозки на почве, огневка и вонючий садовый клоп. «На этом поприще Саша достиг со временем замечательных успехов, так, он вывел четыре новых сорта крыжовника в дополнение к семистам двадцати двум выведенным до него, стал почетным членом британского Эгтон-Бриджского общества селекционеров, добился плодоношения кустарника с последней декады июня по первые холода и так выгодно торговал саженцами, что ему вполне хватало на прожитие». У героя В. Пьецуха остается лишь один неразрешенный вопрос: зачем он «скитался, любил, стремился, работал, страдал»? Ему не под силу понять законы, управляющие жизнью и человеческими отношениями, так же, как персонажам Чехова.

Интересен сам способ введения в рассказ чеховского интертекста: название и аллюзивно связанные с ним три последних абзаца создают своеобразную кольцевую композицию, включая тем самым оставшееся пространство текста в чеховский контекст в качестве иллюстрации той бурной деятельности, которая, по мнению Чимши-Гималайского старшего, и должна являться сутью человеческой жизни. В отличие от рассказа «Наш человек в футляре», автор нигде не вступает в открытую полемику. Однако недоуменный вопрос героя «...а зачем?», завершающий текст, формирует полемическую рецепцию. Принцип, выбранный современным автором для создания собственной креативной рецепции, как и у других авторов, вступающих в дискуссию, – энантиоморфизм. Если герой Чехова сознательно подчиняет всю свою жизнь единственной мечте и неуклонно движется в желанном ему – футлярном – направлении, то герой Пьецуха, напротив, всегда стремится занять лидерские позиции, видит свое место в гуще событий, а смысл жизни находит мимоходом, случайно. Зеркальная разнонаправленность сюжетной линии, таким образом, очевидна.

Для создания комического эффекта современный автор использует известный чеховский прием сопоставления или столкновения таких явлений, которые относятся к разным, несовместимым рядам. Читатель рассказа, знакомясь с перипетиями жизни Саши Петушкова, узнает представления о нашей стране и обществе разных социальных групп. Герой настолько внушаем, что легко принимает мировоззренческие установки комсомольских вожаков и «бичей», современных язычников с их многобожием (богов – 365, по одному на каждый день года) и социал-монархической молодежи, столкновение же этих мнений происходит в сознании главного героя и читателя. Ирония в описании жизни разных слоев современного общества также создается совмещением несовместимого: сочетанием лексики, соответствующей высокому стилю: «с молодых ногтей», «призвание», «достигнет... высот» – и низкому просторечию: «чуял», «выбьется», «очумел».

Вступая в диалог-спор со стандартизованным, стереотипным восприятием рассказа «Крыжовник», Пьецух использует чисто чеховский прием: без дидактизма наводит читателя на мысль о норме, от которой уклоняется жизнь его героев. Нормой оказывается близость к природе, труд на своей земле, то есть напоминание о красоте, которая окружает героев и обычно остается не замеченной.

Проанализировав произведения современных авторов прецедентными текстами для которых стали рассказы из «маленькой трилогии» А.П. Чехова, мы пришли к следующим выводам.

Цель рецепций Ю. Буйды и В. Пьецуха – разрушение стереотипных представлений о чеховских текстах, сформировавшихся в массовом сознании. С. Солоух проецирует чеховские мировоззренческие установки на совершенно новые сюжеты, представляя свою рецепцию чеховских рассказов на современном материале.

Вступая в диалог-спор, Ю. Буйда использует следующие приемы включения интертекстом: упоминание фамилии автора или относительное прилагательное, образованное от его фамилии, сравнение с чеховскими героями, точечную цитату и аллюзию на известную цитату, выбирает разных героев (женщину и мужчину), ведущих внешне похожий на беликовский образ жизни.

В. Пьецух также упоминает имя Чехова в заглавии цикла, использует заглавия-цитаты, псевдоцитаты, аллюзии с Беликовым в описании Серпеева, которые становятся чертами различия, а не сходства; как и классик, фамилией своего героя характеризует его образ жизни; ирония создается с помощью чеховских приемов. Используя аллюзии на Беликова в рассказе «Человек в углу», автор убеждает читателя в ненормальности современной жизни, в которой люди всего боятся и вынуждены искать «футляры», помогающие спрятаться от реальности.

С. Солоух сперва создает горизонт читательского ожидания с помощью чеховских заглавий, даваемых своим текстам, а затем разрушает его, провоцируя читателя на размышления о причинах, побудивших автора использовать названия-цитаты.

В целях демонстрации своих идей Ю. Буйда и В. Пьецух используют принцип энантиоморфизма, как наиболее продуктивный для порождения новых смыслов.

## ЛИТЕРАТУРА

*Беневоленская Н.П.* Литературно-эстетические корни русского постмодернизма. – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2005.

*Богданова О.В.* Ироничная и литературоцентричная проза Вячеслава Пьецуха // Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2004.

*Буйда Ю.* Пятьдесят два буквых древа // Новый мир. 1996. № 8. С. 146–148.

*Буйда Ю.* Химич // Новый мир. 1999. № 11. С. 86–105.

*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 12 т. – М.: Мир книги, 2003. Т. 1.

*Долженков П.* Чехов и позитивизм. – М.: Диалог – МГУ, 1998.

*Захаркин А.Ф.* А.П. Чехов. «Ионыч», «Вишневый сад»... // Русская литература. Советская литература: справ. материалы: Кн. для учащихся ст. классов / сост. Л.А. Смирнова. – М.: Просвещение, 1989.

*Иванова Н.* Намеренные несчастливцы? (О прозе «новой волны») // Дружба народов. 1989. № 7. С. 239–240.

*Курицын В.* Четверо из поколения дворников и сторожей // Урал. 1990. № 5. С. 172.

*Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997.

*Немзер А.С.* Замечательное десятилетие (О русской прозе 90-х годов) // Новый мир. 2000. № 1. С. 199–219.

*Ожегов С.И.* Словарь русского языка / под ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю. Шведовой. 18-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1986.

*Петухова Е.Н.* Притяжение Чехова: Чехов и русская литература конца XX века. – СПб.: Изд-во СПб. гос. ун-та экономики и финансов, 2005.

*Пьецух В.А.* Новая московская философия // Новый мир. 1989. № 1.

*Пьецух В.А.* Наш человек в футляре // Пьецух В.А. Я и прочее: Циклы; Рассказы; Повести; Роман. – М., 1990. С. 34–38.

*Пьецух В.А.* Человек в углу // Пьецух В.А. Государственное дитя. – М., 1997.

*Пьецух В.А.* Крыжовник // Знамя. 2002. № 8. С.111–123.

*Солоух С.* Картинки: рассказы. – СПб., Геликон Плюс, 2000.

*Сорокина Т.В.* Своеобразие концепции личности в прозе Ю. Буйды // [http://www.kcn.ru/tat\\_ru/universitet/index.php3](http://www.kcn.ru/tat_ru/universitet/index.php3).

*Чехов А.П.* Человек в футляре // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М., 1986. – Сочинения. Т. 10. С. 42–43.

#### **Данные об авторе:**

Михина Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры массовой коммуникации Южно-Уральского государственного университета; учитель МАОУ гимназии № 26 (Челябинск).

Адрес: 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 76.

e-mail: Mihlen-73@mail.ru

#### **About the author:**

Mikhina Elena Vladimirovna is a Candidate of Philology, Associate Professor of Mass Communication of South Ural State University; teacher of a gymnasium No. 26 (Chelyabinsk).

## С РАБОЧЕГО СТОЛА УЧЕНОГО

УДК 821.161.1(091) ББК Ш33(2Рос=Рус)5-021

Е. В. Алексеева  
Екатеринбург, Россия

### ОТРАЖЕНИЕ ПРОЦЕССОВ ЕВРОПЕИЗАЦИИ РОССИЙСКОЙ ЭЛИТЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX В.<sup>1</sup>

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме прочтения произведений отечественной художественной классики с позиций историка. Применение исторических теоретико-методологических подходов к содержанию литературных произведений позволяет увидеть в художественных текстах отражение перемен, происходивших в России в ходе ее модернизации и европеизации, проанализировать отношение к ним персонажей, автора, общества.

**Ключевые слова:** исторические процессы в литературных произведениях, И. А. Гончаров, «Обрыв», российское дворянство, российские традиции и европейские новшества, заимствование, восприятие, модернизация, вестернизация, диффузия инноваций.

E. V. Alekseeva  
Yekaterinburg, Russia

### REFLECTION OF THE PROCESSES OF THE RUSSIAN ELITE'S WESTERNIZATION IN THE NATIONAL LITERATURE OF THE XIXth CENTURY

**Abstract.** The article is devoted to the problem of Russian classical literature's perception from the standpoint of a historian. Application of historical theoretical approaches to the content of literary works exposes how the literary texts reflect changes ongoing in Russia in the course of modernization and Westernization, provides a possibility to analyze the attitude of the characters, the author himself and Russian society of the epoch towards them.

**Keywords:** historical processes in literary works, I. A. Goncharov, "The Precipice", Russian nobility, Russian traditions versus European innovations, adoption and perception of novation, modernization and Westernization, the diffusion of innovations.

В последние десятилетия в историографии заметно упрочилась тенденция рассматривать историю России в тесном взаимодействии с мировым и, прежде всего, европейским технико-экономическим и социокультурным развитием. Эффективными инструментами его познания зарекомендовали себя теории модернизации, вестернизации, диффузионизма. Для стран Восточной Европы и Азии процесс модернизации часто прямо отождествляется с диффузионным процессом вестернизации, так, например А.Н. Медушевский и А.Б. Каменский в многочисленных публикациях указывают, что модернизация приняла в России форму европеизации или вестернизации – преобразования общества по западному образцу. Как следует из общих положений диффузионистской концепции, фундаментальные открытия порождают волну военной, экономической, культурной экспансии, вынуждающей другие страны модернизировать свою военную, политическую и экономическую систему по образцу страны-лидера. Модернизации сопутствует процесс синтеза новых и старых, традиционных институтов, который, как правило, сопровождается традиционалистской реакцией – неприятием и частичным отторже-

нием заимствованных инноваций [Алексеев, Нефедов, Побережников 2000].

Приверженцы модернизационного подхода рассматривает историю как сложный и многоаспектный процесс перехода от традиционного общества к современному, от аграрного к индустриальному. Важнейшим фактором модернизации выступает преодоление и замена традиционных ценностей, препятствующих социальным изменениям и экономическому росту, на новые – социальные, технологические, культурные. Таким образом, модернизация тесно связана с изменениями в общественном сознании. Среди историков, социологов и философов уже в XIX в. распространились концепции социальных изменений, учитывающие влияние культурных и ментальных трансформаций, рассматривающие взаимосвязи процессов модернизации и трансформаций тех или иных форм общественного сознания. Идя к современности, общество движется от ценностей коллективизма к ценностям индивидуализма, формированию свободной личности, преодолевающей иррациональность традиционных общественных практик («расколдование мира», по М. Веберу). Аксиологическая оценка этого феномена неоднозначна, но несомненно одно: вследствие модернизации меняется социальный тип личности – традиционная заменяется современной.

Если такие процессы модернизации как индустриализация, урбанизация, профессионализация, политизация масс, демографический переход успешно восстанавливаются исследователями по историческим документам, то изменения обще-

<sup>1</sup> Статья подготовлена по проекту «Возвращение в Европу: российские элиты и европейские инновации, нормы и модели (XVIII – начало XX в.)», реализуемого в рамках гранта Правительства РФ по привлечению ведущих ученых в российские образовательные учреждения высшего профессионального образования и научные учреждения государственных академий наук и государственные научные центры Российской Федерации. Договор № 14.A12.31.0004 от 26.06.2013 г.

ственного духа, человеческой личности реконструируются значительно сложнее. Поэтому обращение к литературным произведениям может быть не только интересным, но и полезным как для исторической реконструкции, так и для лучшего «ощущения» и «прочувствования» эпохи. Прочтение И.А. Гончарова, Н.С. Лескова, И.С. Тургенева, Н.Г. Чернышевского, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и ряда других авторов отечественной художественной классики XIX – начала XX столетий с позиций историка позволяет увидеть в литературных произведениях отражение перемен, происходивших в России в ходе ее модернизации и европеизации, проанализировать отношение к ним персонажей, автора, общества. Писатели создают литературные характеры, конструируют сюжетные линии, но реалистический стиль русской классики достаточно точно отражает окружающую персонажей бытовую действительность, умонастроение, ведущие тенденции эпохи.

Ограниченный объем публикации не позволяет развернуть масштабный анализ большой когорты классиков русской художественной литературы XIX столетия и их многочисленных творений, тем более, что отдельные сюжеты темы уже получили освещение в специальной литературе [Блудилина 2005, Буткова 2001, Жданов 2005, Леонтьева 2011: 392–398, Лепешинский, Лепешинская 2011]. Внимание в тексте фокусируется на романе И.А. Гончарова «Обрыв» (1869). Однако с большой долей уверенности можно предполагать, что аналогичные наблюдения и выводы правомерны как для предыдущих романов И.А. Гончарова (темы трилогии «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв» перекликаются между собой и тесно связаны с исторической ситуацией 1850-х – 60-х гг.), так и многих других произведений русских писателей XIX – начала XX в. [Сергеева 2006, Чубарова 2003: 51–59].

В прочтении «Обрыва» историком с позиций теории модернизации можно выделить несколько аспектов. Первый из них связан с важнейшим механизмом модернизации и вестернизации – диффузией инноваций. Главными агентами распространения европейских новшеств на просторах Российской империи, были, с одной стороны, иностранцы, а, с другой – русские подданные, побывавшие за рубежом. Как же показаны место и роль европейского и европейцев в повседневной жизни русского дворянского общества рассматриваемого периода, как отображено восприятие русскими иностранцев и отношение к ним?

Европейская культура в России середины XIX в. широко представлена в дворянской повседневности. Светская беседа ведется на французском языке. Одежда, досуг, проживание и питание обеспечивается немцами, французами, англичанами. «Вонжур, Наталья Ивановна: где вы купили такую миленькую шляпку: у m-me Pichet?», – спрашивает Б. Райский. «В комнате у него стояла откидная кушетка от Гамбса. Камердинер был у него француз, с почтительной речью и наглым взглядом». У Марфеньки в комнате по стенам висят английские и французские гравюры. Вера заказывает ей в подарок – *porte-bouquet* (подставку для

букета) – у золотых дел мастера Шмита. Райский в Петербурге снимал «три порядочные комнаты» у немки, «вечер нередко он начинал спектаклем, а кончал всегда картами в английском клубе или у знакомых». В воскресенье он «ходит в Никитский монастырь к обедне, заглядывает на развод и посещает кондитеров Пеэра и Педотти». Не расстается он с привычным кругом и во сне. Райскому привиделось, что он сидит с приятелями «у Сен-Жоржа и с аппетитом ест и пьет, рассказывает и слушает пошлый вздор».

Европейцы представляются русским веселыми, легкими в общении, близкими к искусству людьми. «Глупое слово: весело! Только дети и французы ухитряются веселиться: *s'amuser*». «Вот в какое лоно патриархальной тишины попал юноша Райский. Каков внучек? Как играет! не хуже француза-эмигранта, что у тетки жил...». Отец Софьи Беловой знакомит дочь с музицирующим графом Милари. И.А. Гончаров, описывая его внешность, отмечает: «физиономия не русская». Характеризуя благородный внешний вид русского дворянина, писатель сравнивает свой персонаж с аристократичным англичанином: «Николай Васильевич Пахотин был очень красивый сановитый старик, с мягкими, почтенными сединами. По виду его примешь за какого-нибудь Пальмерстона».

Дворяне в Российской империи рассматриваемого периода, как правило, получали образование дома или в пансионе у европейцев. Софья Белова рассказывает Райскому о своем воспитании и обучении. «Дома воспитывалась, вы знаете... Когда мне было лет семь, за мной, помню, ходила немка Маргарита: она причесывала и одевала меня, потом будили мисс Дредсон и шли к татап... Я не шалила: мисс Дредсон шла рядом и дальше трех шагов от себя не пускала. Впрочем, я мало помню, что было, помню только, что ездил танцмейстер и учил: *chasseenant*, *chasseagauche*, *tenez-vousdroit*, *pasdegrimages*... (Шаг вперед, шаг налево, держитесь прямой, не гримасничайте...). Дальше, приставили французенку, *madameCleru*. На вопрос о том, чему ее учили, Софья отвечает: *histoire*, *geographie*, *calligraphie*, *l'orthographe* (история, география, каллиграфия, орфография), еще по-русски... Потом, когда мне было шестнадцать лет, мне дали особые комнаты и поселили со мной *matante* Анну Васильевну, а мисс Дредсон уехала в Англию. Я занималась музыкой, и мне оставили французского профессора и учителя по-русски, потому что тогда в свете заговорили, что надо знать по-русски почти так же хорошо, как по-французски...». Другие кузины Райского – Марфенька и Вера также получали приличествующее молодым девушкам образование, обучаясь в «пансионе у *m-meMeuer*». По словам их бабушки, «по тысяче двести рублей ассигнациями платила за аждую, обе пять лет были там».

С французами связаны любовные увлечения русских. Из рассказа Софьи следует, что приставленную к ней французенку, *madame Cleru* почему-то скоро отпустили. «Я помню, как папа защищал ее, но татап слышать не хотела». Другой персонаж романа, Ульяна Андреевна встречается с товарищем

мужа, учителем, французом Шарлем, а потом и воле сбегаем с ним в столицу.

Европейцам приписываются качества передового, прогрессивного, интеллектуального. «А в картах разве не одно и то же? А вот ты прячешься в них от скуки... Ну, нет, не одно и то же: какой-то англичанин вывел комбинацию, что одна и та же сдача карт может повториться лет в тысячу только...». «Я бы не смел останавливать вас, но один врач – он живет в Дюссельдорфе, что близ Рейна... я забыл его фамилию – теперь я читаю его книгу и, если угодно, могу доставить вам... Он предлагает отменные гигиенические правила... Он советует...».

Европа ассоциируется с надеждой на лучшую жизнь, порядок, искусство. Так, Иван Иванович Аянов «равнодушно смотрел сорок лет сряду, как с каждой весной отплывали за границу битком набитые пароходы, уезжали внутрь России дилижансы, в последствии вагоны, – как двигались толпы людей “с наивным настроением” дышать другим воздухом, освежаться, искать впечатлений и развлечений». В конце романа Борис Райский, надеясь на новый этап жизни, уезжает сначала в Дрезден, дальше в Голландию, потом в Англию, в Париж, затем через Швейцарию в Италию. Правда «везде, среди этой горячей артистической жизни, он не изменял своей семье, своей группе, не врастал в чужую почву, все чувствовал себя гостем и пришельцем там. Часто, в часы досуга от работ и отрезвления от новых и сильных впечатлений, раздражительных красок юга – его тянуло назад, домой. Ему хотелось бы набраться этой вечной красоты природы и искусства, пропитаться насквозь духом окаменелых преданий и унести все с собой туда, в свою Малиновку...». Кстати, и сам И.А. Гончаров вел окончательную отделку своего романа в 1868 г. живя во Франции, в маленьком приморском городке.

В то же время, деревенские помещики с негодованием отвергают европейские свободные нравы, горячо осуждают женскую эмансипацию. «А ты не слушай его: он там насмотрелся на каких-нибудь англичанок да полячек! Те еще в девках одни ходят по улицам, переписку ведут с мужчинами и верхом скачут на лошадях», – возмущается Тычков. Татьяна Марковна ни за что не соглашалась на предложение Марьи Егоровны – отпустить детей в Москву, в Петербург и за границу. «Испортить хотите их, – говорила она, – чтоб они нагляделись там “всякого нового распутства”, нет, дайте мне прежде умереть. Я не пушу Марфеньку, пока она не приучится быть хозяйкой и матерью!».

Перечисление европейских черт, проникавших в российскую повседневность в XIX столетии, можно было бы продолжать, но наибольший интерес, все же, представляет основная подоплека романа – столкновение традиционного и нового миров. Главный вопрос, поднятый эпохой, сформулирован в беседе Б. Райского с С. Беловодовой. Пытаясь отстаивать свои традиционные устои, следование «тетушкиным, бабушкиным, дедушкиным, прабабушкиным, прадедушкиным» правилам, которыми она руководствуется и на которые нападает ее кузен (намеренный работать, «ломать старый век»), Софья

вопросает: «отчего то, чем жило так много людей и так долго, вдруг нужно менять на другое?».

Наиболее ярко традиционный мир предстает в образе бабушки главного героя, Татьяны Марковны Бережковой, чью феодальную натуру И.А. Гончаров описывает с большим чувством и очень колоритно. «Различия между “людьми” и господами никогда и ничто не могло истребить. Она была в меру строга, в меру снисходительна, человеколюбива, но все в размерах барских понятий». Под стать ей и ее близкий друг Тит Никонич, «остаток прошлого века, живущий под знаменем вечной учтивости, приличного тона, уклончивости, изящного смирения и таковых же манер, все всем прощающий, ничем не оскорбляющийся и берегущий свое драгоценное здоровье, всеми любимый и всех любящий».

Разрушителем традиционного мира (в романе это волжские места с побережьем, «дремлющая, блаженная тишь, где не живут, а растут люди и тихо вянут, где ни бурных страстей с тонкими, ядовитыми наслаждениями, ни учительных вопросов, никакого движения мысли, воли»), предстает присланный на житье, под присмотр полиции чиновник пятнадцатого класса Марк Волохов. Споря с Верой, он опровергает ее устои: «все это годилось прежде, а теперь потекла другая жизнь, где не авторитеты, не заученные понятия, а правда пробивается наружу». Он не только дает «новый взгляд во все то, что она читала, слушала, что знала, взгляд полного и дерзкого отрицания всего, от начала до конца, небесных и земных авторитетов, старой жизни, старой науки, старых добродетелей и пороков», но ломает устоявшиеся понятия чести, женского поведения, увлекая Веру в обрыв, обрекая ее на бесчестие.

Однако не только поднадзорный чиновник Марк Волохов, которого «все не любят и все боятся» проповедует о «грядущей силе», о «заря будущего», о «юных надеждах», ратует за разрушение традиционных оков человеческих отношений. Вопреки бабушкиной философии «выйдет замуж, тогда и полюбит», Б. Райский воодушевленно высказывается: «Не позволить любить! Я тебе именно и несу проповедь этой свободы! Люби открыто, всенародно, не прячась: не бойся ни бабушки, никого! Старый мир разлагается, зазеленели новые всходы жизни – жизнь зовет к себе, открывает всем свои объятия... Если заря свободы восходит для всех: ужели одна женщина останется рабой?». Такие призывы И.А. Гончаров вкладывает в уста страстного в своей артистической натуре, но в общем-то весьма умеренного по своим взглядам человека, которого «занимал общий ход и развитие идей, победы науки, но он выжидал результатов, не делая *pasdegeants*, не спеша креститься в новую веру, предлагающую всевозможные умозрения и часто невозможные опыты. Он приветствовал смелые шаги искусства, рукоплескал новым откровениям и открытиям, видоизменяющим, но не ломающим жизнь, праздновал естественное, но не насильственное рождение новых ее требований, как праздновал весну с новой зеленью, не провожая бесплодной и неблагодарной враждой отходящего порядка и отливающих начал, веря в их историческую неизбежность и неопровер-

жимую, преемственную связь с “новой весенней зеленью”, как бы она нова и ярко-зелена ни была». Но все же, Райский отчетливо понимает, что «старый век проходит. Нельзя ему длиться два века. Нужно же и новому прийти!».

В романе отражено значение печатного слова как важного (с позиции теории диффузионизма) канала передачи новых идей, информации, силы, разрушающей опоры власти. Райский предостерегает гимназического учителя Леонтия Козлова: «Ах ты, старовер! как ты отстал здесь! О газетах потише – это Архимедов рычаг: они ворочают миром...». В основе смущения умов – чтение иностранных, в том числе, запрещенных книг. «Какой переход от святых отцов к Спинозе и Вольтеру!», – язвительно замечает Райский. «Там в библиотеке все энциклопедисты есть. Ужели ты их читала?». «Нет, куда же всех!», – отвечает Вера, «Николай Иванович читал кое-что и передавал нам с Наташей...». «Как это вы до Фейербаха с братией не дошли... до социалистов и материалистов!.. Дошли! – с слабой улыбкой сказала она». А сам механизм разрушения традиционных основ очень четко излагается председателем палаты Нилом Андреевичем, «важным, солидным, умным», авторитетным человеком, который «молчит все, а если скажет, даром слов не тратит. Его все бояться в городе: что он сказал, то и свято». «Начинается-то не с мужиков, ...а потом зло, как эпидемия, разольется повсюду. Сначала молодец ко всеобщей перестанет ходить: “скучно, дескать”, а потом найдет, что по начальству в праздник ездить лишнее; это, говорит, “холопство”, а после в непривычной одежде на службу явится, да еще бороду отрастит ... и дальше, и дальше, – и дай волю, он тебе втихомолку доложит потом, что и бога то в небе нет, что и молиться то некому!..». Рационализация сознания, десакрализация современной картины мира ярко отражена в этой сентенции.

Обрыв старых нравственных устоев – это основная сюжетная коллизия, отражающая перемены в сознании личности. Веяния новой эпохи ломают судьбу главной героини романа – Веры. Марк Волохов «вместо живых и страстных идеалов правды, добра, любви, человеческого развития и совершенствования, показывает ей только ряд могил, готовых поглотить все, чем жило общество до сих пор. ... Он, во имя истины, развенчал человека в один животный организм, отнявши у него другую, не животную сторону. В чувствах видел только ряд кратковременных встреч и грубых наслаждений, обнажая их даже от всяких иллюзий, составляющих роскошь человека, в которой отказано животному. Самый процесс жизни он выдавал и за ее конечную цель. Разлагая материю на составные части, он думал, что разложил вместе с тем и все, что выражает материя. Угадывая законы явления, он думал, что уничтожил и неведомую силу, давшую эти законы, только тем, что отвергал ее, за неизменением приемов и свойств ума, чтобы уразуметь ее. Закрывал доступ в вечность и к бессмертию всем религиозным и философским упованиям, разрушая, младенческими химическими или физическими опытами, и вечность, и бессмертие, думая своей детской тросточкой, как рычагом, шевелить

дальние миры и заставляя всю вселенную отвечать отрицательно на религиозные надежды и стремления “отживших” людей. Между тем, отрицая в человеке человека – с душой, с правами на бессмертие, он проповедовал какую-то правду, какую-то честность, какие-то стремления к лучшему порядку, к благородным целям, не замечая, что все это делалось ненужным при том, указываемом им, случайном порядке бытия, где люди, по его словам, толпятся, как мошки в жаркую погоду в огромном столбе, сталкиваются, мнутся, плодятся, питаются, греются и исчезают в бесполом процессе жизни, чтоб завтра дать место другому такому же столбу». Однако, взглядевшись и вслушавшись во все, что проповедь юного апостола выдавала за новые правды, новое благо, новые откровения, Вера с удивлением увидела, «что все то, что было в его проповеди доброго и верного, – не ново, что оно взято из того же источника, откуда черпали и не новые люди, что семена всех этих новых идей, новой “цивилизации”, которую он проповедовал так хвастливо и таинственно, заключены в старом учении».

Известно, что Гончаров не понаслышке был знаком с драматическими столкновениями старого и нового, которое проповедовали нигилисты-шестидесятники. Писателя не мог не встревожить «обрыв» вековых связей, понятий о любви, долге, добре и зле. Такая история произошла в семье близких друзей писателя – Майковых. Жена Леонида Майкова, Екатерина Павловна, под влиянием романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» и пропаганды домашнего учителя Федора Любимова оставила семью, троих маленьких детей и ушла в коммуны. Накануне решительного шага Екатерина Павловна обратилась за советом к Ивану Александровичу, старому другу семьи. В ответном письме писатель, как мог, отговаривал ее, напоминая о долге матери. Однако уговоры оказались бесполезны [Гейро 2000: 83–183]. Таких «обыкновенных историй» происходило в шестидесятые годы множество, шестидесятники вместе со старыми стремились порвать связи с вечным.

Не принимая ни идеи, ни практики революционной женской эмансипации, И.А. Гончаров обращается к женщинам с вдохновенным призывом: «не манил я вас в глубокую бездну учености, ни на грубый неженский труд, не входил с вами в споры о правах, отдавая вам первенство без спора. Мы не равны: вы выше нас, вы сила, мы ваше орудие. Не отнимайте у нас, говорил я вам, ни сохи, ни заступа, ни меча из рук. Мы взроем вам землю, украсим ее, спустимся в ее бездны, переплывем моря, пересчитаем звезды, – а вы, рождая нас, берегите, как провидение, наше детство и юность, воспитывайте нас честными, учите труду, человечности, добру и той любви, какую творец вложил в ваши сердца, – и мы твердо вынесем битвы жизни и пойдем за вами вслед туда, где все совершенно, где – вечная красота! Время сняло с вас много оков, наложенных лукавой и грубой тиранией: снимет и остальные, даст простор и свободу вашим великим, соединенным силам ума и сердца – и вы открыто пойдете своим путем и употребите эту свободу лучше, нежели мы употребляем свою!». Не домостроевским ретрогра-

дом, но благородным сыном и мужем, чувствующим поступь времени, предстает автор в своем стремлении защитить дающую любовь и жизнь, сохраняющую ценностные устои Женщину. Мужская же роль – ломать привычный порядок вещей. Какой же путь примирения, взаимодействия отжившего и сменяющего его нового, прогрессивного виделся И.А. Гончарову?

Правильным, с точки зрения автора, представляется деятельное сочетание лучших черт русского крепкого хозяина, благородного человека и разумных прогрессивных новаций европейской технологии. Такой идеальной «моделью», человеком, находящимся «между двух огней: между стариной и новизной, между преданиями и здравым смыслом», рисуется И.А. Гончаровым Иван Иванович Тушин. «Дома он читал увражи по агрономической и вообще по хозяйственной части, держал сведущего немца, специалиста по лесному хозяйству, но не отдавался ему в опеку, требовал его советов, а распорядился сам, с помощью двух приказчиков и артелью своих и нанятых рабочих. В свободное время он любил читать французские романы: это был единственный оттенок изнеженности в этой, впрочем, обыкновенной жизни многих обитателей наших отдаленных углов». Пильный завод его показан Райскому чем-то небывалым, «по обширности, почти по роскоши строений, где удобство и изящество делали его похожим на образцовое английское заведение». Простую русскую, практическую натуру, исполняющую призвание хозяина земли и леса, первого, самого джюже работника между своими работниками, и вместе распорядителя и руководителя их судеб и благосостояния, И.А. Гончаров называет заволжским Робертом Оуэном. «Тушины – наша истинная “партия действия”, наше прочное “будущее”».

В этом направлении и шло историческое развитие России. В 1898 г., когда доля иностранных инвестиций в капитале акционерных предприятий в России приблизилась к своему максимуму, согласно данным общей канцелярии министра финансов, иностранцы составляли в 51 губернии Европейской России всего 0,7 % рабочих заводов и фабрик, 8,5 %

мастеров и подмастерьев, 7,1 % директоров и служащих администрации [Иностранное предпринимательство... 1997: 315]. Модернизационный процесс в России двигался преимущественно усилиями поданных Российской империи, но колея его шла с Запада. В историческом итоге, она вывела Россию на современный путь, но Бог весть, сколько всего светлого было повержено с этого пути в обрыв!

#### ЛИТЕРАТУРА

*Алексеев В.В., Нефедов С.А., Побережников И.В.* Модернизация до модернизации: средневековая история России в контексте теории диффузии // Уральский исторический вестник. № 5–6. Екатеринбург. 2000.

*Блудилина Н.Д.* Запад в русской литературе XVIII в.: дис. ... д-ра филол. наук. – М.: Ин-т мировой лит-ры им. А.М. Горького РАН, 2005.

*Буткова Н.В.* Образ Германии и образы немцев в творчестве И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского: дисс. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2001.

*Гейро Л.С.* «Сообразно времени и обстоятельствам». (Творческая история романа «Обрыв») // И.А. Гончаров. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. – М., 2000. Т. 102.

*Гончаров И.А.* Обрыв. – М., 1961.

*Жданов С.С.* Национальность героя как элемент художественной системы: немцы в русской литературе XIX века: дисс. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2005.

Иностранное предпринимательство и заграничные инвестиции в России: Очерки / под ред. В.И. Бовыкина. – М.: РОССПЭН, 1997.

*Леонтьева О.Б.* Историческая память и образы прошлого в российской художественной культуре XIX – начале XX века // История и историки в пространстве национальной и мировой культуры XVIII–XXI веков: сборник статей / под ред. Н.Н. Алеврас, Н.В. Гришиной, Ю.В. Красновой. – Челябинск: Энциклопедия, 2011.

*Лепешинский И.Ю., Лепешинская Т.А.* Отечественная война 1812 года в историографическом романе Л.Н. Толстого «Война и мир». – Омск: Изд-во ОмГТУ, 2011.

*Сергеева Ю.А.* Парадигма обрыва в романистике И.А. Гончарова («Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв»): дис. ... канд. филол. наук. – Стерлитамак, 2006.

*Чубарова В.Н.* Россия и Запад в философской проблематике романа И.А. Гончарова «Обломов» // Литература в диалоге культур. – Ростов-на-Дону, 2003.

#### Данные об авторе:

Алексеева Елена Вениаминовна – доктор исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник сектора методологии и историографии Института истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук (Екатеринбург).

Адрес: 620219, г. Екатеринбург, ул. С. Ковалевской 16.  
E-mail: alekseeva167@mail.ru

#### About the author:

Alexeeva Elena Veniaminovna is a Leading Researcher of the Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, the Sector of Methodology and Historiography, Associate Professor, Doctor of Historical Sciences (Yekaterinburg).

Е. В. Капинос  
Новосибирск, Россия

## МЕЖДУ ПОВЕСТЬЮ И РАССКАЗОМ: «ЧАША ЖИЗНИ» И. А. БУНИНА<sup>1</sup>

**Аннотация.** Рассказ И. А. Бунина «Чаша жизни» занимает промежуточное положение между повестями («Деревня», «Суходол») и рассказами (рассказы Приморских Альп, «Темные аллеи» и др.) И. А. Бунина. Завязка «Чаша жизни» и диспозиция персонажей предполагают эпический сюжет, который не развернут и замещен лирическим планом.

**Ключевые слова:** повесть, рассказ, сюжет, сюжетная редукция, композиция, диспозиция персонажей.

E. V. Kapinos  
Novosibirsk, Russia

## BETWEEN A SHORT NOVEL AND A SHORT STORY: IVAN BUNIN'S "CHALICE OF LIFE"

**Abstract.** Ivan Bunin's short story "Chalice of Life" holds an intermediate position between Bunin's short novels ("The Village", "Dry Valley") and short stories (tales of the Maritime Alps, "Dark Avenues" and others). The entanglement of "Chalice of Life" and the disposition of characters imply an epic plot which is not developed and is replaced with a lyrical dimension.

**Keywords:** short novel, short story, plot, plot reduction, composition, disposition of characters.

Если обозревать художественный мир Бунина в целом, то в качестве доминирующих тенденций нельзя не отметить новеллистические и описательно-эссеистические. Пуантировка, сюжетные вершины, выраженный композиционный ритм, четкая диспозиция персонажей и неожиданные развязки – всем этим владел Бунин вкупе с техникой поэтического описания. Две любимые поэтические техники Бунина – новеллистическая резкость и поэтическая описательность приходят между собой в некоторое противоречие, что и обеспечивает «остроту» стилистики писателя в поздний период.

А в 1913 г., когда создается рассказ «Чаша жизни», лирическая стилистика Бунина в том виде, в котором мы знаем ее по рассказам Приморских Альп, по «Темным аллеям» еще не сложилась, однако в «Чаше жизни» уже просматриваются тенденции «размывания» сюжета, сглаживания композиционных и персонажных границ. Очень слабо напоминая бунинскую прозу 1920-х годов и поздние новеллы «Темных аллей», «Чаша жизни» по общему впечатлению приближается, скорее, к повестям: «Суходолу» и «Деревне». «Чаша жизни» – это последняя вежа в традиционном для русской классики описании пустой и одинокой России, позже такой пустой и одинокой России у Бунина мы никогда не встретим.

Композиция рассказа не сбалансирована, он включает в себя две сильно расходящиеся в объеме части: небольшую первую, которая кажется нам завязкой любовного сюжета между молоденькой счастливой красавицей и ее поклонниками и пространную вторую, состоящую из одиннадцати глав, где мы видим героев уже состарившимися. Пожалуй, эта диспропорция частей с глубокой временной паузой посередине напоминает о новеллистической пунктирности и отрывочности: вместо разви-

тия и кульминации любовного романа следует временной пропуск длиною в тридцать лет, едва ли не в целую жизнь. Зато одиннадцать последующих глав – это растянутый и медлительный финал жизни героев. «Чаша жизни», таким образом, состоит из двух глотков, «выпивается» в два глотка: один – короткий глоток юности, второй – длинная и тягучая старость. Пропуск в тридцать лет очень важен сам по себе: тридцать лет «выбрасывается» без всякой потери смысла – перед нами один из последних образцов той счастливой России, в которой более четверти века может пройти без перемен. Остальная Россия Бунина – смятенная и меняющаяся, и лишь художник может удержать ее в идеальном образе.

В самом начале рассказа писателем сделана «типажная наметка» по правилам русской классической повести или романа: в ограниченном локусе собраны два фанатика разного толка (Кир Иорданский и Горизонтов) и уездно-обывательский тип (Селихов). Названы персонажи в соответствии со своими ампула: полный и торжественный вариант имени с церковной фамилией или церковным обращением «Кир Иорданский» / «Отец Кир» контрастирует с простым и кратким «Селихов», обозначающим персонажа, ни разу не названного в рассказе по имени, однако имя и отчество Селихова – «Петр Семенович» в тексте все-таки возникает, но оно никем не произносится, а лишь читается в надписи над калиткой его дома. Третий персонаж с необычной до нелепости фамилией «Горизонтов» имеет еще и прозвание – «Мондрилла», слегка отраженное в мелькнувшей на втором плане обезьяне заезжего бродячего актера. «Александра Васильевна» называется «Саней» в первой части рассказа, как бы демонстрируя двумя вариантами своего имени временной разрыв длиною в тридцать лет. Кстати, образ юной Сани с русой косой тридцать лет спустя как бы возвращается в образах восторженно влюбленных в о. Кира «полных, волооких, до времени

<sup>1</sup> Статья написана в рамках проекта «Эволюция повествовательных жанров в русской литературе: от Средневековья к Новому времени» (направление 5. Программы фундаментальных исследований Президиума РАН № 33).

развившихся гимназисток», с «чудесными пепельными волосами» и «с нежным цветом лица и румянцем горячей застенчивости» [Бунин 1915: 173]<sup>2</sup>. Четверо по-разному названных героя как будто созданы для разыгрывания сюжета, для столкновений, для эпического повествования, но сюжет не развивается, и типажные амплуа не работают: за кадром оставлена победа и соперничество за Саню, и никто не пал жертвой этой борьбы. Можно было бы думать, что Кира Иорданского по его чувству одиночества и возвышенности ждет какое-то большое будущее, но никакого великого будущего не случается, он так и живет в уездном городке, неожиданные повороты судьбы не ждут также Селихова и Горизонтова. Вторая сюжетная зацепка – наследство, которого Александра Васильевна может лишиться вследствие ревнивой мести своего мужа, но и этот сюжет не разворачивается, Селихов умирает, а наследство достается жене.

Еще одно обманутое сюжетное ожидание связано с финалом. Во второй части мы застаем всех героев, уже проживших главные этапы своей жизни; исчерпанность жизни предполагает хотя бы смерти. Тема эта специально акцентируется: Александры Васильевна одержима вечной думой о смерти Селихова – «Сколько раз говорила она, что ведь выгонят ее вон из дому родные Селихова, только умри он» [Бунин 1915: 177]; Селихов, напротив, говорит о смерти жены: «Ты раньше меня умрешь. Не забывай, что у тебя грудная жаба» [Бунин 1915: 177]. Частично исполнившись со смертью Селихова, эти ожидания одновременно несколько обманываются: Александру Васильевну, действительно, постигает апоплексический удар, но умирает она не от удара, а нелепо и как бы даже случайно гибнет, раздавленная в толпе. О. Кир и Горизонтов не умирают вообще, хотя один из них смертельно болен, а другой уже распорядился посмертной судьбой своего тела.

Повествование Бунина дает возможность почувствовать силу темы смерти, и это связано не только с героями и сюжетом, но и с кладбищенскими мотивами. Вскользь упомянутое вначале кладбище далее становится одной из опорных точек стрелецкого (елецкого?) топоса. Кладбище дано в экспозиции («ходила гулять в городской сад или кладбищенскую рощу» [Бунин 1915: 170]), оно описывается как неотъемлемая часть города и только еще начинающейся жизни героев, а в финале общий вид города тоже концентрируется на одной точке – на могилах Александры Васильевны и Селихова и склепе купца Ершова, становится символом ушедшего времени и достигших финала жизней («А там, в Стрелецке, на его темнеющих улицах, было пусто и тихо... Вечным сном спали в кладбищенской роще Александра Васильевна и Селихов – рядом были бугры их могил. А Яша работал в своей часовне над склепом купца Ершова» [Бунин 1915: 188]). В середине «Чаши жизни» значимой является сцена, произошедшая на Святой неделе, когда Александра Васильевна оказалась на могиле мужа: «В роще, еще

голой, зазеленевшей только снизу, было еще очень сыро... Хорошо, приятно, молодо, но все-таки чересчур буйно шумели грачи, в несметном количестве наполнявшие вершины старых деревьев. Нужно было проходить мимо розовой часовни над склепом купца Ершова, где сидел Яша... И спотыкаясь, горбясь, придерживая спереди подол, Александра Васильевна спешила, спешила мелкими шагами пройти дальше – и сама не заметила, как пришла к могиле мужа!.. И усталая, опустилась она на ближний могильный камень, глупо глядя на еще неоправленную могилу Селихова» [Бунин 1915: 182–183]. Описание кладбища, проходящее через весь рассказ, как бы отодвигает героев, и на первый план в кладбищенских сценах выходит лирическое (элегическое) переживание темы смерти и различных ее оттенков: от скорби до радости обновления (более подробно об элегической и кладбищенской теме у Бунина: [Капинос 2012: 93–114, 138–165]).

Бессюжетность связана с нечеткой жанровой природой текста. «Чаша жизни» представляет собой многочастное повествование, больше похожее на повесть, что-то среднее между повестью и рассказом с вкраплением элегических и урбанистических пейзажей. С обитающим на кладбище Яшей – героем из серии бунинских юродивых, галерея которых достаточно разнообразна, в повествование включаются и притчевые смыслы: «И, подбежав, поплевал и сунул ей в руку, – как бы украдкой и надеясь обрадовать, – четыре щепочки, связанные лычком» [Бунин 1915: 183]. В этой бессловесной притче Яши обнаруживается ключ к «историческому» прочтению рассказа. Связанные щепочки прочтываются, конечно, как герои, каждый из которых существует по отдельности и вместе с тем соединен с тремя другими. Но сложность заключается в том, что этот Яшин приклад не влечет за собой никакого явного морально-учительного выклада, смысл иносказания определяется постепенно.

Финал «Чаши жизни» остается расплывчатым, но, несмотря на это, он содержит в себе достаточно финитных смыслов: умирает супружеская пара, при смерти о. Кир, а Горизонтов снимается с места и уезжает в неизвестном направлении. Связь между героями определяется не открытыми сюжетными событиями, а скрыто: шатается одно звено в цепи – и выпадают все остальные, что подтверждает бессловесную притчу Яши. Смертью Селихова отмечен как раз тот год, когда о.Кир приблизился к своей последней черте, исполнив свое обещание отпевать Селихова, но завершая этим отпеванием и свой земной путь. Отметим здесь чеховский срез рассказа: жизнь, смерть и похороны священников описываются в нескольких текстах Бунина, как бы продолжая линию чеховского «Архиерея» (вспомним, к примеру, хотя бы похороны архиепископа на Рогожском кладбище, о которых рассказывает героиня «Чистого понедельника»).

Между тем в цепи сюжетных событий герои, как Яшины щепочки, остаются разрозненными. Они почти не разговаривают друг с другом и не слышат друг друга. Несмотря на то, что Александра Васильевна и Селихов всю жизнь живут под одной кры-

<sup>2</sup> Здесь и далее Бунин цитируется без сохранения старых норм орфографии по [Бунин 1915].

шей, они ничего не знают ничего друг о друге, только после смерти, после посещения Александрой Васильевны могилы Селихова, начинает рушиться та преграда, которая их разделяет. Возле городского сада Александра Васильевна попробовала окликнуть Горизонтова, «тот вежливо раскланялся, но не ответил ей». Парадокс заключается в том, что из тех, кто претендовал на руку и сердце Александры Васильевны, позже никто не удостоивает ее внимания, не обращает к ней участливого слова. По одному столкновению происходит между Селиховым и о. Киром, о. Киром и Горизонтовым. И хотя в этих разговорах герои предстают как антагонисты, выбранные темы, глобальные, сверхсерьезные, уравнивают их: разговор отца Кира с Селиховым уравнивает героев перед лицом смерти, а разговор отца Кира с Горизонтовым – перед лицом жизни: в обоих случаях спор идет о «чаше жизни», то есть о цели жизни и ее бесцельности. «Несообщаемость» связанных между собой героев как бы аккомпанирует теме сюжетной «нульности» и выражает «нульность» русской жизни и истории, механически образованной из отдельных щепок, которые, будучи связаны, всегда могут развалиться и образовать груды.

Тема отчужденности/сообщаемости проходит через весь рассказ, не события, а коллизия единичности/общности, сингулярности/универсальности становится его скрытым сюжетом. Сюжетная завязка объявляется как любовный треугольник, в котором участвуют Кир Иорданский, Саня и Селихов. Горизонтов тоже упомянут один раз в первой части, но едва заметно, так, что читатель даже не рассматривает его в роли третьего соперника. Лишь потом, когда Горизонтов появляется в Стрелецке тридцать лет спустя, становится понятно, что и он претендовал на внимание Сани. И тогда любовный треугольник расплывается, сюжетная диспозиция перестает быть треугольной, превращаясь в квадратичную: вместо заостренной любовной коллизии мы получаем четырех героев, которые представляют разные полюса, разные, как уже отмечалось выше, типы русской фанатичной и обывательской жизни. Но и квадрат – это тоже не конечная сюжетная фигура, она трансформируется в пятиугольник: появляется и постепенно возрастает в повествовании Яша, и он прибавляет к этим типам еще один, очень характерный для России, типаж юродивого. Таким образом, имея завязку любовного романа, рассказ трансформируется в характерное для Бунина десятых годов повествование о типажах русской истории, такое, как, к примеру, в «Иоанне Рыдальце» с его образцами князя и юродивого.

Стрелецк, опять-таки, в традициях русской классической прозы, обобщает типаж русского провинциального города с вокзалом и кладбищем, с главной улицей, собором и церквями, с собственным юродивым и с бродячим актером-сербом, с «переломленными», «склоненными к земле» старухами и играющими мальчишками, с коренными жителями, никогда не покидавшими пределов родного края и с приезжими. Топоним «Стрелецк» по фонетическому облику неотступно напоминает «Елец», но если в других текстах («Над городом», «Жизнь

Арсеньева», «Поздний час» и др.) Елец, даже не названный, можно узнать безошибочно, то здесь город обобщен почти до неузнаваемости. Так же, как диспозиция из пяти героев может представлять за все разнообразие типажей русского характера, так Стрелецк может представлять за все разнообразие русских провинциальных городов. Надо сказать, что заглавие «Чаша жизни» тоже обыгрывает идею спаянности и разделенности героев. Героев много, но в символическом названии «чаша жизни» сингулярна, это заставляет размышлять о том, что каждый должен испить свою чашу жизни, но в то же время все пьют одну общую чашу времени и истории. Сообщаемость, «биполярность», ведущая, по мысли О.В. Сливицкой, не к уничтожению одного через другое, а к «взаимодействию» разного, противоположного – важная черта поэтики и философии Бунина, ее динамическое начало [см.: Сливицкая 2001: 457–465]. О.В. Сливицкая связывает такое мирозерцание писателя с восточными философскими концепциями, повлиявшими на сознание Бунина. Нередко «сообщаемость» проявляется в некоторой общности героев, не зависящей от общности их устремлений (одной из формул связи такого рода между разрозненными героями и даже разрозненными текстами Бунина может стать формула «Вспомнила тебя душа моя», звучащая и в рассказе «Готами», и в рассказе «В ночном море», и – в несколько трансформированном виде – в «Жизни Арсеньева»), а возможная даже при их разобщенности, как в нашем случае.

Трудно сказать, где достигает рассказ своей кульминационной точки: вторая часть столь плавно течет, что кажется, она изображает остановившееся время, и все-таки есть одна тема, которая может считаться кульминационной – это проницаемость, ощущение нечеткости границ, проведенных между героями. Впервые в церкви на отпевании Селихова, а затем на его могиле Александра Васильевна чувствует, как «воедино сливаются» те, что соперничали в борьбе за ее руку и сердце (причем в фабульной последовательности отпевание, конечно, предшествует кладбищенскому откровению, а сюжет – наоборот – сначала сообщает о переживаниях Александры Васильевны на кладбище, и только потом – на отпевании): «Было только чувство приятной усталости и весенней нежности к кому-то – не то к себе, не то к о. Киру, не то к Селихову... Да, да, и к нему» [Бунин 1915: 183]; «Страшно было глядеть на них обоих, страшно было вспоминать то счастье, тот страх, ту любовь, что когда-то горячей краской заливали девичье лицо, чувствовать, как доходит да сердца эта дикая, еще не истлевшая любовь к ним обоим – и воедино сливает и того, кого любила она, и того, с кем, нелюбимым... прожила она всю жизнь» [Бунин 1915: 185]. Не сюжетное событие, а именно уравнивание героев, преодоления границ, положенных между ними, обещающее преодоление границ каждого отдельного «я», и есть, вероятнее всего, кульминация рассказа.

Для позднего Бунина подвижность и множественность границ между «я», «ты», «он» станет одним из ведущих художественных принципов поэ-

тики: «он», «я», «ты» будут незаметно, но интенсивно меняться местами, как бы перетекать друг в друга. Характерные для прозы Бунина примеры смешения границы между «я» рассказчика и «я» героя приведены у Ю. Мальцева: «Был ли когда-нибудь у нее столь счастливый вечер! Он сам приехал за мной, а я из города, я наряжена и так хороша, как он и представить себе не мог...» («Таня» – «Темные аллеи»). Размышляя над подобными примерами, Ю. Мальцев пишет: «В “Жизни Арсеньева” автор как будто пропадает совсем, поскольку повествование ведется исключительно от лица героя, но мы постоянно ощущаем, что автор думает и чувствует <...> Авторское поэтическое “я” не идентифицируется ни с кем в отдельности, но в то же время со всем и со всеми» [Мальцев 1994: 325-326]. В «Чашу жизни» эта тема еще не входит на уровне приема, но она уже заявлена притчей о четырех щепочках.

В дополнение к «типажам» героев с характерными «типажными» именами отдельными штрихами в рассказе сделана наметка характеров. Особенно интересен Селихов, казалось бы, самый «неинтересный», самый «обыденный» из героев. В то время как о. Кир, и Горизонтов, и Яша, наделены необыкновенными чертами, сильно выделяющими их на фоне других, Селихов представляет устойчивый стандарт. Между тем единственная чувственная черта, единственный намек на то, что рассказ обещал любовную коллизию, скрыта в нем. Как уже отмечалось, роман Селихова с Александрой Васильевной никак не показан, мы не знаем его подробностей, одиннадцать частей рассказа не позволяют заподозрить, что Селихов любил свою невесту, а потом жену. Однако слегка неловкая, но в живая из-за этой неловкости и трогательная фраза – «Я желал бы воспользоваться этой ручкой навеки», фраза, с которой все начинается, и которой все заканчивается, принадлежит именно ему. И еще один интересный момент – с нечаянно возвратившейся раньше с всеобщей Александрой Васильевной мы застаем Селехова пляшущим у граммофона и кричащим: «Ай, ай, караул! Батюшки мои, разбой!» В неистовой пляске чинного ростовщика проглядывает одновременно контаминация кабацкого разгула и юрод-

ства – таких противоположностей, которые могут сойтись на миг в художественном мире Бунина. Возможно, выкрики Селехова, как и притча Яши, становится отдаленным пророчеством судьбы тихого Стрелецка и России, которая, лишившись каких-либо опор, связующего «лычка», всегда готова вспыхнуть народным бунтом, разбоем. Бунт не разгорается, но все-таки он уже намечен в «Чаше жизни» избием серба и опасной толпой, встречающей «одного важного человека» и раздавившей Александру Васильевну.

Итак, в рассказе Бунина «Чаша жизни» мы не находим ярко выраженного событийного сюжета, сюжетные ожидания обманываются и подменяются богатым описательным планом, но в рассказе еще нет привычного для более позднего Бунина лирического подтекста: автор находится вне повествования, а не растворен в нем, как будет позже. «Чаша жизни» – это один из множества тех рассказов-повестей, который дает описательный срез русской жизни, рассказ типа «Деревни», «Суходола», «Иоанна Рыдальца». Однако, как мы пытались показать, в «Чаше жизни», открывается бунинское чувство истории, напрямую связанное с бунинским лиризмом, здесь «историческое» ярче «лирического». «Лиризм», «растворенность» автора в сюжете и персонажах возобладает у писателя позже, но расплывчатые контуры сюжета, его редукция, богатый описательный план, а также многогранный, легко интерпретируемый в рамках русской социальной истории смысл притчи о четырех щепочках, – все это служит основой будущей лирической поэтики Приморских Альп, на которой будет построена в дальнейшем лирико-новеллистическая поэтика «Темных аллей».

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бунин И.А. Полн. собр. соч. – Петроград: Издание Т-ва А.Ф. Маркс. Т. VI, 1915.  
 Капинос Е.В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). – Новосибирск, 2012.  
 Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870–1953. – М., 1994.  
 Сливницкая О.В. Основы эстетики Бунина // Иван Бунин: pro et contra. – СПб: РХГИ, 2001. С. 456–479.

#### Данные об авторе:

Елена Владимировна Капинос – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (Новосибирск).

Адрес: 630090, г. Новосибирск, ул. Николаева, 8.

E-mail: dzerv@mail.ru

#### About the author:

Kapinos Elena Vladimirovna is a Candidate of Philology, Senior Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk).

## ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

УДК 821.112.2-2(091) ББК Ш33(4Гем)64-462

Н. Э. Сейбель  
Челябинск, Россия

### МОТИВНЫЙ РЕПЕРТУАР СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ДРАМЫ

**Аннотация.** На широком материале немецкой драматургии 1990–2000-х годов в статье рассматриваются традиционные мотивы социальных и экономических потрясений, отразившихся на семейных ценностях, способностях молодых героев к коммуникации и нравственных ориентирах современного общества.

**Ключевые слова:** новая новая драма, постдраматический театр, мотив, ценностная система, немецкая драма XX–XXI в.

N. E. Seibel  
Chelyabinsk, Russia

### THEMED REPERTOIRE OF MODERN GERMAN DRAMA

**Abstract.** In the article on a large material of German drama 1990–2000 years we can see usual motives of social and economic shock, that affecting family values, communication abilities of young characters and moral principles of modern society.

**Keywords:** new new drama, postdramatic theatre, motif, value system, german drama XX–XXI cc.

Существенные изменения системы жанров современного театра обсуждаются активно и всесторонне в театро- и литературоведении разных стран. Новая «игровая эстетика, которая не воспринимает всеобъемлющих театральных условностей» [Фишер-Лихте 2008: 482], разрушение «замкнутости» театральной «конструкции» [Szondi 1963: 35], наполнение «театральной метафоры метафизическими коннотациями» [Прозорова 2012: 18], «восстание литературного текста» [Журчева 2006: 65] становятся объектом сомнения и изучения. Развернутая теория «постдраматического театра», данная Х.-Т. Леманном, концепция «медиативного» театра Э. Фишер-Лихте (Германия), саморефлексия «метадрамы», описанная Р. Коном и М. Джоном (Англия), «театр разговора» в определении Ж.-П. Ренгара (Франция) – явления, представляющие драматургию в ее динамике. Однако утверждая новаторство современного театра в поиске форм общения со зрителем, актуализации внимания, создания информативных потоков, каждый из них, так или иначе, констатирует: «Искусство вообще не может развиваться без связи с более ранними формами. Обсуждать можно только уровни, степень осознанности, проявленность или уникальность этих связей» [Леманн 2011]. Можно сколько угодно провозглашать: «Авторы пьес проигнорировали Станиславского» [Шмидтке 2000: 391], глубинные связи новой драмы с историей мировой литературы не исчезнут. Если на уровне формы традиция иногда выявляется трудно, то в мотивно-тематическом плане современная драма прямая наследница «классики». Многие мотивы новейшей, в частности, немецкой, драматургии очевидным образом связаны с историей, политикой, состоянием общественного мнения, семейными и психологическими проблемами, остро выявившимися в недрах XX века.

Несмотря на активно провозглашаемый политический нейтралитет, а подчас и моральную индифферентность, театр продолжает оставаться «мо-

ральным институтом и открытым форумом, на который должны быть вынесены самые насущные проблемы времени» [Фишер-Лихте 2000: 11]. Энергия смены времен, трудностей перехода в новое политическое и экономическое состояние определяет движение фабулы в пьесах Г. Костера «Отголосок» (1997), О. Буковски «Гости» (1999), Л. Хюбнера «С Днем рождения!» (1998).

В одном из интервью Гвидо Костер говорит о своем удивлении «силе и энергии, которые необходимы обществу для перемен» [Шмидтке 2000: 391]. В «Отголоске» он создает замкнутый, обреченный мир людей, выброшенных с поезда истории. Вокзал рушится, имущество завтра пойдет с молотка, некогда бывший центром веселья «прилавок напоминает гигантский гроб» [Костер 2000: 21], часы стоят «в знак протеста» [Костер 2000: 24]. Автор собирает в одном месте персонажей, ставших «отголосками прошлого», потерявших жизненные цели и ориентиры, не способных изменить себя и живущих, потому, только воспоминаниями. Г. Костер настаивает на комичности происходящего: его герои гордятся любовными подвигами и бывшим благополучием, в то время как поезда проходят мимо, не останавливаясь. Он прямо реализует метафору «запрыгнуть в уходящий поезд»: почти клоунадой выглядит эпизод, когда его герои пытаются это сделать, понимая, что их мир рухнул, и все надежды на будущее могут быть связаны только со сменой – места, образа жизни и т.д. Они не держатся за прошлое, готовы меняться: «Раньше, по крайней мере, нас не заставляли... но запомнить не сложно» [Костер 2000: 24]. Однако они не понимают, как должен измениться мир и они в нем. Поэтому снова и снова пересказывают друг другу «анекдоты» из собственной жизни, по сути, и составляющие «сквозное действие» пьесы. Растерявшемуся от отсутствия внятной фабулы читателю автор помогает смутным намеком, данным в определении жанра: *Deutsche Farzetten* (в рус. переводе «фарсетки») – вымышленный жанр, не то

«фасетки» – скошенные грани, неточно отражающие, деформирующие предмет, не то «Фасетии» – собрание ренессансных новелл фривольно-сатирического содержания. В пьесе Г. Костера актуальны обе ассоциации: его герои, осознав, что в социальном плане их жизнь обесценена, акцентируют в своих рассказах любовные похождения, матримонные подвиги, свою сексуальную востребованность. Любовные истории с засильем физиологии и черным юмором не дают представления о характере – перед нами маски, к тому же ущербные. Но именно эти комические деформированные личности составляют набор типов, важнейших для немецкой истории XX века: исполнительный и до последнего ответственный немец, иудей, феминистка, русский, приспособленка – снова и снова всплывают ассоциации с нацистским, советским, разделенным прошлым. Общество составляют «лишенные свободы твари, испытывающие бессмысленные мучения» [Костер 2000: 39], но, несмотря на все пороки и противоречия, они – единственная сила, способная удержать и преобразовать рушащийся мир, а потому в финале они, как атланты, держат потолок старого вокзала.

Пьесы Оливера Буковски снова и снова возвращают читателя к проблеме самоощущения человека в ситуации кризиса. Течение времени не ослабляет проблему, напротив, в поздних своих пьесах драматург концентрирует ее до состояния «критической массы» (название пьесы О. Буковски 2009 года). Если пьеса «Гости» – злой фарс, показывающий, до какой бесчеловечности доведены кризисом, спадом производства и беспросветной бедностью люди, то «Критическая масса» становится концентрированной метафорой взрывоопасности современного общественного состояния. Мечта, взлелеянная в первой пьесе хозяевами будущего отеля о гостях (а не постояльцах), деревенском уюте, экологически чистом отдыхе, рассыпается не только об экономические проблемы, но и о человеческую жалдность, о желание всего и сейчас. Гордое заявление Эриха в начале пьесы: «Отель “У Катрин” варит по-немецки!» [Буковски 2000: 55] заставляет воспринимать всё описанное как персонификацию современной Германии. Каждый из соседей «тянет одеяло на себя», экономические и политические проблемы приходят в противоречие с личными интересами. Деревня не хочет выживать сообща: всем нужно счастье только для себя, часто с приправой чужого горя. Даже трагедия самоубийства беременной героини вызывает не человеческую, а «экономическую» реакцию: «Ах, ты так! Ты всё... всё... сломала... Это не гостеприимно! ... На вывеске твое имя. Твое! Ты не имела права!» [Буковски 2000: 82]. Однако отчаяние «Гостей» сменяется через десять лет ощущением надвигающихся изменений в «Критической массе». В очереди на биржу труда встречаются мать-одиночка и писатель, разорившийся хозяин мелкой забегаловки и шопоголик – люди разные по уровню образования, возрасту, национальности представляют палитру членов немецкого общества, которых объединяет принадлежность к «критической массе». У них давно кончилось терпение, они

понимают, что необходим взрыв, но будет ли это взрыв гражданского неповиновения или карнавално-гротесковый праздник, во что выльется их бунт, куда его можно и нужно направить – вопросы, на которые ответа у автора нет.

Гротескная картина Германского кризиса нарисована и в пьесе Фритца Катера «Heaven (к «Тристану)» (2007), вечное ожидание экономического подъема и культурного расцвета «закольцовывает» время: пьеса насыщена пангерманской символикой, культурными и историческими реминисценциями, поэтизирующими провинциальный быт деталями, которые с определенного момента становятся самодостаточными и самодовлеющими. Все осязаемое чувство, что человеческая жизнь сама по себе, в отрыве от ассоциаций, навеянных вагнеровской оперой, не важна и не интересна.

Основным полем политического, экономического, национального, религиозного конфликтов оказывается семья. Здесь концентрируются противоречия, завязываясь в трагически неразрешимые узлы («Татуировка» Д. Лоэр, «Огнеликкий» М. фон Майенбург). Распад семьи, вытеснение любви агрессивными чувствами собственника, непреодолимость бытовой рутины – основные темы пьесы С. Берг «Собака, женщина, мужчина» (2001). «Человек человеку – волк» – метафора, реализуемая в форме текста: рассказ собаки о жизни своих хозяев, кажущихся ей такими же неприкаемыми, как и она. Соединяет социальное и семейное и О. Круг (пьеса «Фабрика искусственной кожи», 2011). Общество потребления, каким его рисует автор – мир глубоко несчастных людей, постоянно сталкивающихся с цинизмом, потерявших все моральные ориентиры, живущих в состоянии перманентной вражды друг с другом и сами с собой. «Картина обесценивания любви в наше меркантильное время» [Шевченко 2012, Самара: 120] объединяет различные по форме и способу общения со зрителем пьесы. Но на территории семьи происходит и примирение. «С Днем рождения!» (1998) Л. Хюбнера в этом смысле почти единственный пример. Члены семей, раздираемых конфликтом поколений и поставленных в трудную ситуацию подростковым снобизмом дочерей (Алины и Надины), всё же находят силы, великодушия и причины для взаимного примирения. Потеря работы родителями заставляет девочек пересмотреть представления о ценностях, научиться радоваться жизни, не покупая друзей, не утверждаясь в среде «золотых одноклассников». Если изначально ими движет страх потерять репутацию в классе и на этой почве происходят конфликты с родителями и «социально непрезентабельными» приятелями, то в финале ими усвоены уроки взаимного уважения, заботы и поддержки. Однако такой благостный путь выхода из социального и семейного кризиса нетипичен не только для современной немецкой драмы в целом, но и для самого Лутца Хюбнера, спустя несколько лет выступившего с одной из самых известных своих драм «Дело чести» (2005). Ясно очерченная история радостной воскресной прогулки, закончившейся убийством, ставит две важнейших проблемы: меж-

национальных отношений в стране, утратившей былую монокультуру, и неспособности молодых людей (почти подростков) к общению, неумению слушать, формулировать свои мысли, стремления к безоговорочному «доминированию». Каждый из четырех главных героев – двое юношей-турков (Сэм и Зинан) и две девушки-немки (Элена и Улли) – уверен в том, что честь налагает на него и других определенные обязательства. Дело чести для Сэма – не дать Элене манипулировать им, руководить его поступками. Дело чести для Зинана – не бросить друга в сложной ситуации, остаться на его стороне. Дело чести, как считает Улли, чтобы мальчишки оберегали их и благополучно доставили домой, что бы ни произошло. Сталкиваются не просто люди, но представители разных культурных традиций, конфликт которых усугубляется тем, что для мальчиков рай – в Турции, откуда родители вынуждены были уехать на заработки, а здесь – временное пристанище, в котором можно вести себя как угодно. Детективная форма обостряет конфликт и судебный психолог Коберт, изначально выполняющий в пьесе функцию «объективного взгляда», постепенно втягивается в историю, взрывается от потока недопонимания, случайностей, ошибок, ложно истолкованных действий, принятых за провокацию, узвальной чести и отстаиваемого достоинства, на которое никто не посягал:

Коберт. Я передам дело другому эксперту, попрошу, чтобы меня от этой работы освободили; у меня больше нет желания попусту время с тобой тратить, ты достал меня своими закидонами, надоело.

Сэм. Но ты должен.

Коберт. Ничего я не должен.

Сэм. Это твоя работа.

Коберт. Тебя уведомят, когда придет новый эксперт. Пока.

Сэм. Подожди-ка.

Коберт. Ну? Хочешь рассказать про то, как Элена после тридцати ножевых ранений покончила жизнь самоубийством? Или как Улли сама на нож напоролась, потому что она тоже шлюха?

Сэм. Чё ты гонишь эту хренотень! Я же не знал, как может обернуться, понятия не имел. Это была самооборона.

Коберт. Не желаю этого больше слушать! [Хюбнер 2008]

Однако смысловый объем пьесе придает мощное эмоциональное наполнение: Сэм и Элена любят друг друга и невозможность договориться, страх попасть под влияние другого становятся для них настоящей трагедией.

Мотив «раскоммуникации» в молодежной среде, отсутствия общего языка, неспособности выразить чувства, разрыва с поколением родителей объединяет пьесы Й. Розельта «Трюфели» (1992), Д. Добро «Леголанд» (2000), Т. Вальзер «Бродячие шлюхи» (2004), Д. Штоккер «Куриная слепота» (2005).

Едва ли не центральный мотив «Трюфелей» Йенса Розельта – мотив измелчания мечты: Штефан мечтает о машине, Петра – о шоколадных конфетах, Анка – о том, чтобы вся дискотека виде-

ла её успех. За каждым материальным желанием скрывается тоска по любви, душевному теплу и вниманию, но они привыкли ждать от мира обмана, и взрослый мир постоянно оправдывает эти ожидания. Старшие вдруг и недоговаривают в семье: мать, «поманив» рассказом о выигрыше в лотерею, устранилась, отказавшись помочь Штефану. Они используют молодых в политических целях: фоторепортер «стряпает» горячие снимки о национальной ненависти, за умеренную плату предлагая одному из героев ударить на камеру прохожего: «Ведь это же для хорошего дела. Мы же против ненависти к инородцам» [Розельт 2000: 212]. Профессиональный рост оказывается возможен только для пронырливых, хитрых приспособленцев. Человеческие связи разрушены настолько, что даже вспомнить друзей, родных, приятелей, добрых знакомых, когда неожиданно предоставляется возможность поприветствовать их через телевидение человек не в состоянии:

Отец. Одну секунду, могу я кому-нибудь передать привет?.. Да, итак... я передаю привет...

*Отец долго раздумывает, по всей видимости, ему никто не приходит в голову, кого бы он мог поприветствовать. Он возбужденно обводит глазами ванную комнату и замечает мать, которая возбуждена не меньше его.*

Отец (решительно). Да, тогда я передаю привет моей жене!.. [Розельт 2000: 213].

Печальный итог пьесы – разрушение трепетно начинавшейся любовной истории в самом ее зародыше. Штефан и Петра – единственные, кто находит в пьесе общий язык, кто в способен проявить заботу, благодарность, искренность. Однако Петра делает выбор в пользу безымянного персонажа (Друг), агрессивного, жесткого, лживого, преследующего ее своей ревностью. Она не хочет нового начала, не хочет перемен, не хочет опасностей и непредсказуемости новых отношений. Трюфели – знак зарождающегося чувства, рассыпаются по земле и втаптываются в грязь, а героиня одновременно отказывается и извиняется, принимает решение и раскаивается в нем.

Цветные кубики детского конструктора (лего) становятся метафорой современности в пьесе Дирка Добро, который «рассыпает» и разрушает мир построенной из «кубиков» блочной многоэтажки на неприкайных подростков и взрослых, каждый из которых одинок и безответственен. Источник молодежных проблем он ищет в безответственности и озлобленности старшего поколения. Человечность – давно забытое чувство, умение выслушать и посочувствовать – атавизм, забота и внимание – утраченные категории.

«Куриная слепота» Д. Штоккер – фабульно очень близка пьесе Розельта: юная героиня – Лейла – выбирает между Моэ и Другим. Тот, Другой – ди-джей, мечта девчонок, воплощение успешности и мечты о хорошей жизни, романтический принц из девичьих снов. Но он – садист, избивающий Лейлу и охраняющий свою собственность от любых посягательств. Роман с ним для неё одновременно и ис-

точник гордости, и вызов обществу и семье, и путь к разрушению ориентиров «нормальности». Её юное сознание постепенно начинает путать любовь и жестокость, поиски собственного пути и разрушение семьи, дома, покоя. Неспособность постоять за себя она компенсирует вызовом своим «домашним»: разоблачает неверность отца, провоцирует агрессию брата, обличает безразличие матери. Пьеса «Куриная слепота» – пьеса подросткового протеста, рожденного ощущением своего морального превосходства над взрослыми своего права судить и выносить приговор. Я.О. Глембоцкая, анализируя сходные проблемы на материале русской драмы, пишет: «Оппозицией смеху в его коммуникативной и игровой ипостаси является скука, как невозможность обретения персонального смысла. Неслучайно именно в подростковом возрасте ощущение скуки, (неприкаянности, пустоты бытия, одиночества) принимает наиболее мучительные формы и даже иногда доводит подростков до самоубийства. Социально-психологические объяснения подросткового синдрома скуки, по-видимому, заключаются в двух неустрашимых противоречиях жизни юношей и девушек в современном городе: 1 – субъективное ощущение *взрослости* и объективная зависимость (материальная и дисциплинарная) от родителей, учителей; 2 – острая потребность в осмыслении «последних вопросов бытия» (смерть, любовь, свобода) и сугубо формальные требования со стороны общества (дисциплина, успеваемость, вежливость)» [Глембоцкая 2013: 74]. Будучи не в состоянии разобрататься в своих собственных проблемах, Лейла «исправляет» мир своей семьи, внося в дом враждебность и дисгармонию. Положительной альтернативой, светлым пятном, иным выходом в ее распадающемся мире становится скромный автомеханик Моз. Сложность выбора, неспособность сделать однозначный шаг в сторону «нормы», неразрешимость внутреннего конфликта определяют судьбу героини тем больше, чем больше негативных примеров взрослых она видит.

Находит корни девальвации любви во взрослом мире и Терезия Вальзер. Герои пьесы «Бродячие шлюхи» принадлежат к поколению тридцатилетних. Детство, однако, не кончилось, инфантилизм выражается в скепсисе, нежелании дела, отсутствии целей. Несмотря на зрелость, герои по-пубертатски путают любовь и желание, душевное тепло и потребность в сексе. Где уж подростку разобраться в вопросах, в которых запутываются те, кто в погоне за жизненным успехом уже, казалось бы, преодолел границы и юности и даже молодости?! Промежуточное положение между юными персонажами Доббро, Хюбнера, Штоккер и зрелыми – Вальзер занимают герои пьесы Юлиане Канн «Оставайся моим трепещущим сердцем» (2010). В наивно-подростковом ожидании, когда, наконец, начнется жизнь, они проводят год за годом и не успевают заметить, как уходит время. За решением сугубо прагматических вопросов они упускают собственную молодость и с удивлением замечают, как один за другим закрываются перед ними жизненные пути, захлопываются двери, исчезают возможности, кото-

рыми они так и не воспользовались. Даже вырастая из собственного детства, они не вырастают из своего презрения к своей семье, своим родителям, они продолжают винить в своих бедах старших, не замечая, что давно пришло их собственное время, что пора брать ответственность на себя.

Еще один важнейший мотив – мотив памяти и утраты. Как общую тенденцию его формулирует Е.Н. Шевченко: «Молодые немецкие авторы, пришедшие в драматургию в 90-е годы, начинают все чаще обращаться к истории своей страны» [Шевченко 2012, Челябинск: 39]. Речь при этом идет не только о конкретных исторических фактах, но и о традициях, составляющих «бытовую культуру» народа: отношение к труду, понимание достоинства, порядка, представление о правах и обязанностях различных групп населения и государства по отношению к ним. Яркий пример – пьеса Деи Лоэр «Третий сектор» (2001), которая построена на игре смыслами «служить / прислуживать»: её герои работают в «третьем секторе» (секторе услуг). Они не служат высокой цели, а прислуживают неизвестной хозяйке (Германии?), которая в пьесе так и не появляется. Ассоциации со страной способствуют и настойчиво акцентированный концепт дома (единого дома), и указание на то, что прислуга живет там всю жизнь (все, за исключением иностранки-уборщицы). Безразличие госпожи к своим слугам в этом контексте становится особенно страшным. У них нет надежды, нет будущего. Они оставлены один на один со своей большой душой и своими страхами. «Фирма благодарит» Лутца Хюбнера (2011) пьеса о том, как разрушаются представления о труде, субординации, порядке, дисциплине (в этом смысле Хюбнер – продолжатель темы, рассмотренной в нашумевшей пьесе «Бесхребетность» И. Лаузунд). Под напором «новой модели поведения» рушится привычный мир руководителя отдела Адама Крузенштерна. Новая экономика – развлекательный аттракцион, молодые и успешные руководители, захватившие фирму, подменяют деловой обед флиртом и игрой в гольф. Адам становится первопроходцем, первооткрывателем «неизвестной земли» – нового способа ведения дел. Разрыв между поколениями оказывается почти смертельным. Адам по привычке ищет смысла в действиях нового начальства и не может допустить, что его просто нет. Чувство ответственности за себя и людей, работающих под его руководством, мешает ему воспринять происходящее как должное. В то время как новая политика и экономика дошли до той грани цинизма, у которой никакие интересы, кроме сиюминутных удовольствий руководства не имеют значения.

Так или иначе, все рассмотренные мотивы – семьи, начала нового времени, судьбы человека на фоне политического и экономического кризиса, поиска себя и «раскоммуникации» в молодежной среде – связаны, как с главным, с мотивом разрыва поколений. Столкновение различных ценностных систем, различных моделей поведения и традиций оказывается обоюдоопасным и взаимно разрушительным.

**ЛИТЕРАТУРА:**

*Szondi P.* Theorie des modernen Dramas. – Leipzig: Edition Suhrkamp, 1963

*Буквоски О.* Гости / пер. А. Рыбниковой // Современные немецкие пьесы / под ред. А.А. Чепурова и Т.В. Загорской. – СПб.: Стойиздат Спб., 2000. С. 52–82.

*Глембоцкая Я.О.* Изображая скуку: Мимесис скуки в новой драме // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое / антимиметическое: материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова 20–21 апреля 2012 г., г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара: Инсома-пресс, 2013. С. 73–83.

*Журчева О.В.* Авторские стратегии в новейшей драматургии // Литература и театр: материалы Международной научно-практической конференции / отв. ред. Э.Л. Финк, Л.Г. Тютелова. – Самара: Самарский университет, 2006. С. 60–70.

*Костер Г.* Отголосок / пер. Т. Загорской // Современные немецкие пьесы / под ред. А.А. Чепурова и Т.В. Загорской. – СПб.: Стойиздат Спб., 2000. С. 17–50.

*Леманн Х.-Т.* Постдраматический театр / пер. Ю. Лидерман // Журнальный зал / НЛЮ. 2011. № 111 [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/le22-pr.html> (дата обращения 24.11.2012)

*Прозорова Н.И.* Философия театра. – М.-СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2012.

*Розельт Й.* Трюфели / пер. А. Рыбниковой // Современные немецкие пьесы / под ред. И. Беляевой и И. Алексеевой. – СПб.: Стойиздат Спб., 2000. С. 199–238.

*Фишер-Лихте Э.* Немецкая драматургия девяностых годов // Современные немецкие пьесы / под ред. А.А. Чепурова и Т.В. Загорской. – СПб.: Стойиздат Спб., 2000. С. 11–16.

*Фишер-Лихте Э.* Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в мир // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / ред.-сост. В.Ф. Колязин. – М.: РОССПЭН, 2008. С. 481–501.

*Хубнер Л.* Дело чести / пер. О. Качковского. – М., 2008 [Электронный ресурс] <http://www.theatre-library.ru/authors/h/hubner> (дата обращения 30.03.2012).

*Шевченко Е.Н.* Архетипические герои в драматургии Деи Лоэр («Синяя Борода – надежда женщин» и «Манхэттенская Медея») // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема героя: материалы IV научно-практического семинара, 23–24 апреля 2011, г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара: Самарский университет, 2012. С. 115–127.

*Шевченко Е.Н.* Новейшая история в современной немецкой драматургии // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник науч. ст. по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Энциклопедия, 2012. С. 38–67.

*Шмидтке Ш.* Со-прикосновение и со-причастность // Современные немецкие пьесы / под ред. А.А. Чепурова и Т.В. Загорской. – СПб.: Стойиздат Спб., 2000. С. 383–394.

**Данные об авторе**

Сейбель Наталия Эдуардовна – доктор филол. наук, доцент, профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (Челябинск).

Адрес: 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: seibel@yandex.ru

**About the author**

Seibel Nataliya is a Doctor of Philology, Associate Professor Chelyabinsk State Pedagogic University (Chelyabinsk).

Е. Г. Доценко  
Екатеринбург, Россия

## БЕККЕТ ПО-РУССКИ В «СЧАСТЛИВЫХ ДНЯХ» АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА: ПОДВОДЯ ИТОГИ

**Аннотация.** В статье анализируется фильм А. Балабанова «Счастливые дни» (1991) с точки зрения соответствия оригинальным и переводным текстам С. Беккета. Рассматривается беккетовский цикл «Четыре новеллы», на основе которого режиссером создан сценарий фильма. Фильм использует традиции «петербургского текста» в литературе и, несмотря на волюнную интерпретацию в кинокартине «мотивов произведений Беккета», стал ценным вкладом в российскую беккетистику.

**Ключевые слова:** Сэмюэл Беккет, Алексей Балабанов, киноэкранизация, петербургский текст, «Изгнанник».

E. G. Dotsenko  
Yekaterinburg, Russia

## BECKETT IN RUSSIAN IN ALEKSEY BALABANOV'S *HAPPY DAYS*: SUMMING UP

**Abstract.** The article is devoted to *Happy Days*, a 1991 Russian drama film, written and directed by Aleksey Balabanov. The movie is not actually an adaptation of the original Samuel Beckett's play, but is based on Beckett's novellas *First Love*, *The Expelled* and *The End*. Balabanov's movie is connected with the so-called St. Petersburg text of Russian literature and became an interesting interpretation of Beckett in Russian cultural space.

**Keywords:** Samuel Beckett, Aleksey Balabanov, cinematographic version, St. Petersburg text of Russian literature, "The Expelled".

«Счастливые дни» (1991) – «по мотивам произведений С. Беккета» – первый полномасштабный фильм Алексея Балабанова, воспринимаемый сегодня как своеобразный драматический пролог к творчеству режиссера, «самого яркого в своем поколении», автора «главной картины 90-х» [Культурный шок]. Обращение А. Балабанова к Беккету гораздо менее известно, чем нашумевшие триллеры, но оказалось очень органичным: фильм «настроенчески» близок Беккету, будучи при этом уже узнаваемо балабановским, да и самим режиссером (в его поздних интервью), и критикой упоминался как знаковое начало большого пути. Критикой и зрительскими рецензиями «Счастливые дни», соответственно, не обделен, но фильм, тем не менее, практически не получал оценки в связи с историей «русской беккетистику», хотя занимает в этом смысле совершенно особую нишу: это не только абсолютно редкий фильм «по Беккету» в отечественном кинематографе, но и в целом одна из успешных попыток перевода произведений Беккета на язык другого искусства.

«Русский Беккет» – это, конечно, проблема перевода и в прямом смысле: с французского и английского языка на русский. Фильм А. Балабанова, как ни странно, может интерпретироваться и на уровне истории усвоения Беккета в России – в советский и «раннепостсоветский» периоды. Сегодня, когда произведения С. Беккета прочно утвердились в российском культурном пространстве, а отечественное беккетоведение активно развивается, проблемы рецепции беккетовских текстов в русском переводе могут казаться оставшимися в прошлом. Собственно, перевод всего художественного наследия Беккета на русский язык и сейчас сложно назвать системным, хотя среди существующих на русском языке источников есть теперь такие солид-

ные издания, как «Никчемные тексты» в серии «Литературные памятники» [Беккет 2003], или «Театр: пьесы» в издательстве «Азбука, Амфора» [Беккет 1999]. Прижизненная же слава С. Беккета (в 50–80-е гг.) нашу страну затронула в малой степени: как крупнейшего представителя театра абсурда Беккета знали в Советском Союзе, а раздел, посвященный французскому анти театру, обязательно входил в учебники по зарубежной литературе или театру XX века, но первые переводы наиболее известных пьес Беккета были немногочисленны. Впрочем, беккетовские произведения объективно трудны для перевода – с их языковой игрой, аллюзиями и многозначностью. Поэтому первые опыты российской адаптации Беккета заслуживают сегодня, вероятно, в большей степени уважения, а не критики – несмотря на очевидную идеологическую подоплеку ранних статей о драматурге-абсурдисте. Так, пьеса «В ожидании Годо» в переводе (с французского) М. Богословской была опубликована «Иностранной литературой» в 1966 г. [Беккет 1966].

Показательно для своего времени предисловие А. Елистратовой к русскому переводу «Годо»: «Здесь наиболее полно, демонстративно, с откровенностью, граничившей с истерическим надрывом, выразились разрушительные тенденции, свойственные «театру абсурда»: отрицание разумно постижимого сюжета, характеров, сценического действия, закономерно ведущего от завязки к развязке... А сквозь хаотические обломки разрушенной драмы, старательно низведенной до нечленораздельного абсурда, проступило представление о трагикомической абсурдности всего мира, о непреходящей бессмысленности человеческого существования» [Елистратова 1966: 160]. Знакомство российского читателя с прозой ирландско-французского автора – в 1989 г. – совпало с годом смерти С. Беккета; сбор-

ник произведений под общим названием «Изгнанник» (под ред. М.М. Кореневой) включал в себя и отдельные новеллы, и несколько пьес. Именно этот сборник в данном случае оказывается в сфере нашего внимания, поскольку почти всем произведениям из данного собрания так или иначе нашлось место в фильме Алексея Балабанова «по мотивам Беккета», а в разработанном самим режиссером сценарии они угадываются еще более отчетливо.

«Изгнанник» (*L'Expulsé*, 1946) – одна из новелл сборника, самым автором включавшаяся в цикл «Четыре новеллы» (*Quatre nouvelles*) [Beckett 1995]; кроме нее, российские составители объединили в одном издании новеллы «Конец», «Первая любовь», «Данте и омар», пьесы «Эндшпиль», «Про всех падающих», «Счастливые дни». Последняя из названных пьес в свою очередь дала название фильму Алексея Балабанова: режиссер, если можно так выразиться, перегруппировывает составные части сборника, ни одну из них не используя в качестве единой «сюжетной» или драматургической основы. При этом Балабанову удалось выявить единство беккетовского стиля в подборке, представляющей Беккета достаточно фрагментарно, и передать это единство в собственном – уже кинематографическом – произведении. Винни, героини пьесы «Счастливые дни» в фильме нет, а герой, замечательно сыгранный Виктором Сухоруковым и обозначенный сценарием как «ОН», в большей степени приходит из «Четырех новелл»: «Они меня одели и денег дали... Одежда: ботинки, носки, брюки, рубашка, пиджак, шляпа – все это было надеванное... Этот котелок я потом пытался сменить на кепку или фетровую шляпу, чтобы прикрывать полями лицо, но не очень успешно, а разгуливать с непокрытой головой я не мог при таком моем состоянии темени» [Беккет 1989:176]. «Счастливыми» – и в беккетовской, и, очевидно, в балабановской логике – являются любые дни человеческой жизни, да и сама тема времени, «дней», их наполненности и протяженности рано или поздно возникнет, «если я захочу продолжать... И тут я понял, что скоро конец, ну, в общем, довольно скоро» [Там же].

Загадочное «состояние темени» героя, шляпа, скрывающая рану на голове, и периодически возникающие предложение или просьба «показать темечко» – задают одну из узнаваемых и определяющих характеристик центрального персонажа. В этот мир (фильма или целой жизни?) он приходит в больницу, откуда его практически сразу прогоняют, не взирая на незаросшее темечко, а в конце фильма/жизни, так и не найдя себе пристанища среди людей, герой прячется в большом глубоком ящике-лодке, самостоятельно задвигая за собой крышку. По сценарию, «выглядел он неважно. Редкая щетина мятое пальто в пятнах сырая шляпа с обвислыми полями» [Балабанов в]. Неприкаянность героя поддерживается в фильме целым рядом «предметных» образов, как изначально беккетовских, так и восходящих к художественному видению исключительно самого режиссера: шкатулка, ежик, петрушка, ослик, трамвай. Шкатулка, например, вполне могла бы принадлежать Винни из «Счастливых дней» С. Беккета – с ее

любовью к вещам, бережно сохраняемым в дамской сумочке. У протагониста фильма шкатулка – фактически единственная собственность, тщательно оберегаемая, вызывающая нежность и дающая возможность погружения в иной мир, может быть, мир искусства. Из шкатулки льется музыка, на маленькой сцене кружится фарфоровая балерина... На этапе сценария обитателем шкатулки был слоник, но балерина, думается, образ даже более удачный: ее жизнь тоже оказывается счастливыми днями, проведенными «в ящике».

Образы животных – если исключить крыс и тараканов (но что же о них и говорить: среда, разумеется, агрессивна) – к беккетовским произведениям восходят и, заняв свое место в четко выстроенном видеоряде фильма, превращаются в самостоятельные, подлежащие расшифровке знаки. Ежик обнаруживается – наряду с музыкальной шкатулкой – среди немногих симпатий героя, особенно теплых, поскольку требует заботы. У Беккета: «Тебе жалко ежика, ему, наверное, холодно, и ты сажаешь его в старую шляпную картонку, снабдив червями... Итак, ежик в своей картонке, в кроличьей клетке, с прекрасным запасом червей» [Беккет 1989:205]. В фильме ежика герою, обитающему в этот момент на кладбищенской скамейке, дарит героиня Анна, появившись здесь вместе с темой «Первой любви» (*Premier amour*, 1946, из цикла *Quatre nouvelles*). Ежик будет сопровождать протагониста фильма, словно помогая объединять разнородные пространства, исходно определяющие хронотоп разных беккетовских текстов: квартиру Анны, «живущей проституцией», каморку Слепого. Уют и приют для героя, – конечно, лишь временно, – будут совпадать с присутствием ежика, пока ОН не произнесет: «Ежика больше нет».

С осликом связан более глубокий слой аллюзий, в том числе библейских, изначально тоже заданных Беккетом, но в фильме превратившихся в развернутую визуальную метафору. В радиопьесе «Про всех падающих» (*All That Fall*, 1956), которая также печаталась в сборнике «Изгнанник», миссис Руни размышляет о евангельских образах<sup>1</sup>:

«Это, оказывается, был вовсе не молодой осел. Я у профессора теологии спрашивала... Да, это был мул. Он въехал в Иерусалим – или куда это? – на муле. (*Пауза.*) Это что-нибудь да значит» [Беккет 1989:84].

Ослик в фильме принадлежит Слепому, с которым главный герой тоже знакомится на кладбище. Слепой персонаж в «Счастливых днях» живет со своим немощным отцом в каморке в подвале и оказывается правопреемником сразу двух беккетовских героев: Хама из пьесы «Конец игры» (или «Эндшпиль», *Fin de partie*, 1957) и слепого из новеллы «Конец» (*La Fin*, 1946). Персонаж из «Конца игры» слеп и неподвижен, а тема взаимоотношений отца и сына является для пьесы одной из важнейших. Герой новеллы со схожим названием «Конец» обитает в

<sup>1</sup> «Иисус же, нашед молодого осла, сел на него, как написано: “Не бойся, дочь Сионова! се, Царь твой грядет, сидя на молодом осле”» (Ин. 12:14–15).

пещере у моря, и у него есть ослик, небольшой и уже старый. Ослика главный герой – и новеллы, и фильма – в какой-то момент уводит от хозяина, причем проезд героя В. Сухорукова на осле по монументально-безлюдным мостам и улицам Петербурга под музыку Р. Вагнера воспринимается как одна из наиболее пафосных сцен фильма (впрочем, сразу же сменяющаяся по контрасту убожеством окружающих домов и избиением героя): «Он въехал в Иерусалим – или куда это? – на муле».

Петербург в фильме Балабанова, как и взаимоотношения героя со слепым, непосредственно подводят к проблеме имени в «Счастливых днях». У протагониста фильма и новелл из цикла *Quatre nouvelles* имени собственного нет, или, во всяком случае, герою оно неизвестно. Другие персонажи фильма – по мере столкновения с ними героя – могут с равным успехом называть его Сергей Сергеевич (как хозяйка квартиры, где ОН снимает комнату), или Боря (как Анна), или Петр. Изменения имени кажутся совершенно произвольными, но в общей структуре кинокартины они служат маркерами для трех основных беккетовских источников, задействованных режиссером: «Конец», «Конец игры» и «Первая любовь». Петром героя называет Слепой, «позвав» его за собой, словно Спаситель – Апостола Петра: «И сказал им Иисус: идите за Мною, и Я сделаю, что вы будете ловцами человеков» (Мк. 1:17). Имя «Петр» в фильме А. Балабанова актуализирует ассоциацию с Апостолом Петром как святым покровителем Петербурга и через пространственное решение картины.

Городское пространство в буквальном смысле не поименовано в «Счастливых днях»: в сценарии оно обозначается как «город», а создатели фильма неоднократно указывали, что не стремились проецировать беккетовский текст на северную российскую столицу. В интервью для книги «Петербург как кино» (!) оператор фильма Сергей Астахов пояснял: «У творчества Беккета, как и у этого фильма Балабанова, нет географии. Потому и Петербург здесь – не Петербург, а пространство абсурдистской пьесы. Это кладбище, колокольня, переулок, женщина, человек, который плюется с балкона на других: это вымышленный, придуманный город. И таким Петербург может быть. Сейчас, правда, такое абсурдистское безвременье снимать было бы сложнее. Например, кладбище в «Счастливых днях» – это Александр-Невская лавра, которая теперь, конечно, выглядит совершенно иначе. А тогда, с точки зрения некой запущенности, странности, там было очень хорошо» [Шавловский].

С позиций современного беккетоведения, можно всерьез спорить о том, «что у творчества Беккета нет географии». «Ирландскости» Беккета и непосредственно хронотопических образов в его произведениях сегодня посвящают и целые труды, и научные конференции. Но, принимая мы эту точку зрения или рассматриваем пространство беккетовских произведений как исключительно условное, можно однозначно утверждать, что Ирландии в фильме А. Балабанова нет. Но Петербург есть: город узнаваем и на уровне конкретных видов, и по

своим вопиющим контрастам между высоким и низким, и даже его «безымянность» работает на «вымышленность» пространства, важную для петербургского текста. Как «фиктивный», искусственный город Санкт-Петербург имеет свой миф и свою историю, затрагивающую, в частности, историю неоднократных переименований. Город, который мы видим в фильме Балабанова, во время съемок еще назывался Ленинградом. А биография самого режиссера отнюдь не мистическим образом, но весьма показательно связана с несколькими городами, менявшими названия со старого на новое и наоборот: Екатеринбург / Свердловск – родной город А.О. Балабанова, в Нижнем Новгороде / Горьком будущий кинематографист учился и получил профессию военного переводчика, с Санкт-Петербургом / Ленинградом связано его становление как режиссера. «Чужое имя – как бы не имя: подлинное имя внутренне», – отмечает В.Н. Топоров [Топоров 1995:297]. Имена, как уже было сказано, легко меняет в фильме герой. Да разве и название «Счастливые дни» не является для данной киноработы фиктивным, «подменяющим» имена собственные исходных беккетовских текстов?

Отношение «Счастливых дней» и творчества А. Балабанова к «петербургскому тексту» и «петербургской символике» в том значении, которое придано этим понятиям благодаря работам Н.П. Андиферова, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, – тема, выходящая за рамки одной статьи. Действие в работах Балабанова часто разворачивается в пространстве Ленинграда или Петербурга, и критика отмечает мотив неприкаянности, бездомности персонажа в качестве неоднократно реализующегося на данном фоне. О перспективах исследования говорят, например, тезисы Н. Братовой, где «Петербургский миф в современном российском кино» рассматривается на примере самого известного фильма Алексея Балабанова «Брат» [Bratova]. В «Счастливых днях» внутренний диалог, который выстраивается между Беккетом и «петербургским текстом» выводит на множество новых смыслов, которые могут и должны быть услышаны.

В фильме «Счастливые дни», а точнее, все же в новелле С. Беккета «Конец», фигурирует множество водных образов. К. Эккерли и С. Гонтарски объясняют, что действие новеллы «происходит в странном Дублине», а река – Лиффи – присутствует как своего рода видение [Ackerley, Gontarski 2004:172]. В финале фильма, как и новеллы, протагонист «находит лодку, в которую запечатывает себя, как в гроб» [Ibid.]. В интерпретации А. Балабанова на этой сцене графически делается акцент: фильм начинается детским рисунком с человечком и подписью: «Это я». В конце фильма лодка качается на волнах, та же подпись, но человечка уже нет. Мотив конца в версии «смерть от воды» исключительно значим именно для петербургского текста. «Эксцентрический город, – в терминологии Ю. Лотмана, – расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки» [Лотман 1992:10]. По В. Топорову, «народный миф о водной гибели был усвоен и литературой, создавшей своего рода петер-

бургский «наводненческий» текст» [Топоров 1995: 296]. Отталкиваясь от значимости «наводненческого» дискурса, можно как знаковый рассмотреть и образ кладбища, настойчиво фигурирующий и в беккетовских новеллах, и в кинокартине. Любопытно, что для данного фильма могилы у Александровской Лавры – единственная возможность провести параллель с холмом, в который вырастает героиня оригинальной пьесы «Счастливые дни». Традиционно пространство «города на краю» отличается от «города на холмах».

Для города, разработавшего свой «текст» в классической русской литературе, маленький человек – герой фильма – не так уж абсурден и необычен. Минимизацию здесь можно обнаружить на уровне имени Петра, имеющего не только возвышенный (восходящий и к небесным покровителям, и к царю Петру Великому), но и комический извод. Языковая игра, работающая на снижение образа «Петр – Петрушка – петрушка», – здесь достойное исключительно русского варианта, но, вероятно пришла бы по вкусу С. Беккету. В 1930-х гг. Беккет смотрел две постановки балета И. Стравинского «Петрушка» в Лондоне и отзывался о «Петрушке» как «своего рода философии» [Knowlson 1996:185]. В фильме Балабанова своеобразной философией для героя становится петрушка-растение: «Я спросил ее, нельзя ли мне время от времени есть петрушку. Петрушку! – крикнула она таким тоном, будто я попросил зажарить иудейского младенца. Я ей заметил, что петрушечный сезон подходит к концу и, если она пока будет меня кормить исключительно петрушкой, я ей буду весьма признателен... Петрушка, по-моему, на вкус напоминает фиалки... Если бы не было на свете петрушки, я не любил бы фиалок» [Беккет 1989:173]. (С «петрушечным» переводом создателям фильма, очевидно, повезло. В английском варианте корнеплод, о котором идет речь, – пастернак [Beckett 1995:43].)

Но беккетовские образы в «Счастливых днях» гармонично соотнесены и с собственно режиссерскими предпочтениями. На месте столь часто присутствующих у ирландского автора велосипедов, можно увидеть трамвай, который нередко рассматривают как фирменный знак балабановской кинообразности: «Я люблю старые трамваи. В этом нет никакой метафоры современности, никакой булгаковщины. Красивые они, вот и все» [Балабанов а]. В «Счастливых днях» трамвай проезжает по пустынным улицам несколько раз, становясь еще одним сквозным образом, перекликающимся в конце концов со всеми другими. Героя трамвай во время своего последнего проезда оставляет за бортом: звучит мелодия заезженной пластинки, и словно из окон трамвая зритель сможет рассмотреть и знакомые дома, и «настоящего» Сергея Сергеевича с осликом. Финальная картинка, помимо лодки, тоже рисует трамвай, затонувший и бесполезный в стоячей воде. Возможно, метафору здесь искать и не нужно. Дебютный фильм А. Балабанова черно-белый и выполнен в минималистском стиле (характеризующем и творчество С. Беккета): «Балабанова, безусловно, отличает тяготение к минимализму – не

визуальному, но прежде всего к вербально-ритмическому» [Суховерхов 2001]. Для творчества Алексея Балабанова характерна и многозначность, тоже роднящая режиссера с драматургом, чье творчество он осмысляет в своем первом фильме. Алексей Балабанов ушел из жизни в текущем, 2013 году. Пусть его творческому наследию, не случайно начинавшемуся с обращения к классике, суждена будет долгая жизнь.

## ЛИТЕРАТУРА

*Балабанов А.* Другие правила жизни. Интервью с Н. Сорокиным. URL: <http://esquire.ru/wil/aleksey-balabanov>. Дата обращения: 15.07.2012.(а)

*Балабанов А.* Счастливые дни: сценарий. URL: [http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=96%3A-l-r&catid=17%3A:2010-11-30-08-30-49&Itemid=17&snowall=1](http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=96%3A-l-r&catid=17%3A:2010-11-30-08-30-49&Itemid=17&snowall=1) (Дата обращения: 10.10.2013.) (в)

*Беккет С.* В ожидании Годо / пер. с фр. М. Богословской // Иностранная литература. 1966. № 10. С. 165–195.

*Беккет С.* Изгнанник: пьесы и рассказы / пер. с фр. и англ.; сост. М. Кореневой, И. Дюшена. – М.: Известия, 1989. – 224 с.:

*Беккет С.* Конец / пер. с фр. Е. Суриц. С. 176–194.

*Беккет С.* Общение / пер. с англ. Е. Суриц. С. 195–220.

*Беккет С.* Первая любовь / пер. с фр. Е. Суриц. С. 157–175.

*Беккет С.* Про всех падающих / пер. с англ. Е. Суриц. С. 59–86.

*Беккет С.* Никчемные тексты / пер. Е.В. Баевской; сост., прим. Д.В. Токарева. – СПб: Наука, 2003. – 339 с.

*Беккет С.* Театр: Пьесы / пер. с англ. и фр.; сост. В. Лапицкого; вст. ст. М. Кореневой. – СПб: Азбука, Амфора, 1999. – 347 с.

*Елистратова А.* Трагикомедия Беккета «В ожидании Годо» // Иностранная литература. 1966. № 10. С. 160–165.

«Культурный шок». На Эхо Москвы вспоминают Алексея Балабанова. URL: [http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=443:l-r-----&catid=38:2012-04-03-10-33-26&Itemid=59](http://alekseybalabanov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=443:l-r-----&catid=38:2012-04-03-10-33-26&Itemid=59) (Дата обращения: 02.10.2013.)

*Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 2. – Таллин: Изд-во «Александра», 1992. С. 9–21.

*Суховерхов А.* Пространство подростка. Киноязык Алексея Балабанова // Искусство кино. 2001. № 1. С. 65–74.

*Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367.

*Шавловский К.* Интервью с Сергеем Астаховым. URL: <http://seance.ru/blog/made-in-leningrad/> (Дата обращения: 15.07.2012.)

*Ackerley C.J., Gontarski S.E.* The Grove Companion to Samuel Beckett. – New York; Grove Press, 2004. P. 172.

*Beckett S.* The Complete Short Prose / Ed. by S.E. Gontarski. – New York: Grove Press, 1995. P. 46–60.

*Bratova N.* The Myth of Saint-Petersburg in Modern Russian Cinema. URL: [http://conference2.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Bratova\\_abstract.pdf](http://conference2.sol.lu.se/poeticsofmemory/documents/Bratova_abstract.pdf) (Дата обращения: 15.07.2013.)

*Knowlson J.* Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett. – New York: Grove press, 1996. – 800 p.

**Данные об авторе:**

Доценко Елена Георгиевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26.

E-mail: Safruszarlit@yandex.ru

**About the author:**

Docenko Elena Georgievna is a Doctor of Philology, Professor of Russian and Foreign Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

## ФЕНОМЕН МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.02 ББК Ш300.09

Т. Н. Маркова  
Екатеринбург, Россия

### СПОСОБЫ КОММУНИКАЦИИ «ПИСАТЕЛЬ – ЧИТАТЕЛЬ» В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ

**Аннотация.** Литература 2000-х поставлена перед необходимостью выстраивания новых стратегий по правилам проектов и презентаций. Это обстоятельство определяет существенную трансформацию коммуникативных механизмов. В условиях рынка писатель самостоятельно вырабатывает и постоянно корректирует индивидуальные формы взаимоотношения с читателем.

**Ключевые слова:** проза 2000-х, коммуникация, авторский имидж.

T. N. Markova  
Chelyabinsk, Russia

### FORMS OF COMMUNICATION “WRITER – READER” IN MEDIA

**Abstract.** Literature of the 2000s is confronted with the need of building new strategies according to the rules of projects and presentations. This circumstance contemplates a significant transformation of communication mechanisms. In the context of today's market a writer independently develops and continuously adjusts individual forms of relationship with his reader.

**Keywords:** prose of the 2000s, communication, author's image.

На рубеже столетий произошло решительное изменение статуса чтения и статуса художественной литературы. Оно обусловлено рядом причин, среди которых определяющей стало разгосударствление литературы и ее вхождение в сферу рыночных отношений. Пространство рыночной литературы обозначило ценности актуальных авторских стратегий: тираж, спрос, авторский гонорар. Сюда устремляются денежные потоки и наиболее предприимчивые беллетристы. Сегодня рынок – и только он – диктует условия существования (читай: выживания) российской словесности.

Катастрофическая динамика изменений в социально-экономической и культурной областях двух последних десятилетий привела к тому, что чтение, изначально требующее уединения, сосредоточенности, погружения, интеллектуальных усилий, заняло место всего лишь одной из форм проведения досуга, увы, не самой престижной. Слишком очевидно, что для юных – клубы и дискотеки, для старших – выбор из 200 каналов телевидения явно предпочтительнее чтения. Культура XXI века приобрела отчетливо аудиовизуальный характер и прочно утвердилась в нем.

Изменился и статус писателя. Он уже не учитель и наставник, не проповедник и «совесть эпохи», не «инженер человеческих душ», и «не больше, чем поэт», он – человек пишущий (скриптор), наблюдающий, фиксирующий, транслирующий, медитирующий, фантазирующий, играющий словом и т.д., причем количество пишущих увеличивается год от года. Так, в «Новом путеводителе по современной литературе» С. Чупринина представлено более 260 персоналий и более 30 литературных премий.

Литературный пейзаж сегодня чрезвычайно разнообразен, многолик, многостилен, многозвучен и т.п. Однако никто из сегодняшних авторов всерьез

не претендует на лавры классиков, зато литература в целом пребывает в состоянии непрерывающегося – с переменной степенью напряжения – диалога с русской классической литературой. Творческое наследие Пушкина, Тургенева, Чехова, Толстого, Достоевского остается неисчерпаемым источником идей, образов, сюжетов, мотивов, жанровых моделей. В условиях рынка классические модели способствуют узнаваемости, а значит, продвижению книжной новинки, но одновременно служат способом оживления классического текста, его присутствия в сегодняшней нашей жизни.

Для большинства современных писателей основной тенденцией становится движение в направлении массовой литературы. На границе экспериментальной и массовой культуры функционируют наиболее известные авторские стратегии, все активнее использующие приемы коммерческой литературы. Параметрами успеха становятся не столько реакция и оценка культурного сообщества, сколько деньги, слава, власть. И с этой точки зрения любая литературная практика может рассматриваться как авторская стратегия в конкурентной борьбе за умножение этих ценностей [Берг 2000].

Сегодня можно говорить о ряде испытанных приемов, которые определяются сознательным выбором адресной читательской аудитории и форм личного присутствия писателя на книжном рынке и в медиaproстранстве как поле функционирования своих текстов. Иначе говоря, значение имеет не только художественный текст, где автор использует различные жанровые формы, стили, повествовательные стратегии; важен выбор имиджевых практик, форм и способов самопрезентации. В этом смысле несомненный интерес представляют стратегии писательского поведения Б. Акунина, В. Пелевина Е. Гришковца, З. Прилепина и др.

Профессиональный филолог Григорий Чхартишвили своим проектом обозначил ту самую золотую середину, которая в европейских литературах составляет основную долю книжного рынка. Как справедливо утверждает А. Ранчин, в России до него «никто не декларировал свои книги как осознанный литературный проект, не демонстрировал столь решительно, смело и откровенно собственную стратегию успеха» [Ранчин 2004]. М. Липовецкий акунинский проект рассматривает как показательный случай «массовизации» русского литературного постмодерна.

Подчеркнем, что вопрос о принадлежности массовой беллетристике или «серьезной» литературе зачастую всего лишь вопрос позиционирования текста. А. Латынина в этой связи пишет: «Случись Григорию Чхартишвили отдать роман «Там» или «Креативщика» в толстый журнал – и он бы шел по ведомству серьезной литературы, выдвигался на премии» [Латынина 2012]. В ряд коммерческих изданий книги ставит массивная реклама. Б. Акунин – это, прежде всего, издательско-книготорговый эксперимент, активно использующий рекламные принципы продвижения новых проектов Чхартишвили под новыми именами: А. Брусникин, А. Борисова.

Современное состояние словесности во многом определяется необычайно интенсивным развитием средств массовой коммуникации. И литература 2000-х поставлена перед необходимостью выстраивания новых стратегий по правилам проектов и презентаций, в терминах «брендов» и «имиджей». И это не тяга к шоу-эффектам, а важный симптом, характеризующий существенную трансформацию коммуникативных механизмов.

Так, выход романа В. Маканина «Испуг» (2006) издательство «Гелиос» анонсировало зазывно и провокационно: «Асимметричный ответ набоковской «Лолите». Газета «Метро» мгновенно отреагировала: «Прикольный старикан, кочующий по постелям особ, годящихся ему во внуки, вызывает сочувствие, симпатию, доверие и, наконец, неподдельный интерес. Читателя ждет несколько интригующих ночей». Скандальный резонанс книге был обеспечен. Но что это – только ли коммерческий ход издательства, или сознательный авторский ход?

В одном из интервью на вопрос корреспондента, есть ли искушение писать «для публики», В. Маканин уклончиво отвечает: «Так получилось. Внешне». Живой классик сетует на то, что читательские запросы сегодня упрощены, огрублены, сведены к самым простым и понятным потребностям в сильных, грубых и непосредственных ощущениях. Форма взаимодействия писателя с читателем сегодня представляется Маканину как «бартер в чистом виде. Дашь на дашь»: «Читатель хочет, чтобы его “трахнули” или “пристрелили”, – пожалуйста. На первых же страницах – пожалуйста. Писатель сделает, как ты хочешь. Но зато и сам выскажется от души» [Маканин 2000]. В условиях рынка признанный, успешный писатель тоже поставлен перед необходимостью коррекции собственной стратегии взаимоотношения с читателем и издателем.

Для большинства современных писателей это означает принятие характерных для рыночной литературы критериев успеха: тиражи, популярность, внимание желтой прессы и т.п. Сила притяжения celebrities culture очень велика. На этой территории оказываются и представители так называемой элитарной культуры. Яркий пример – журнал «Сноб», к участию в котором были приглашены писатели, ранее печатавшиеся в толстых литературных журналах: Л. Петрушевская, М. Шишкин, Т. Толстая, З. Прилепин, С. Шаргунов, и др.

Как справедливо указала Н. Иванова, «Сноб» закрепляет за своими авторами статус модных писателей [Иванова 2010]. Появление нового журнала означает повышение писательских гонораров и расширение круга читателей. Для авторов это еще и приглашение в мир celebrities, о чем свидетельствуют роскошные глянцевые фотографии. Художественные достоинства текстов от этого не страдают, но по правилам продвижения в celebrities за фотосессией должна следовать информация о личной жизни писателя, кулинарных пристрастиях, светских развлечениях и т.п. Хочется надеяться, что «Сноб» – новая упаковка для серьезных авторов, приведенная в соответствие с запросами новой целевой аудитории.

Читательская аудитория 2000-х – это в большинстве Интернет-пользователи. Электронные коммуникации наилучшим образом удовлетворяют потребности мышления нового типа, они уже приобрели настолько универсальное значение, что могут служить самым разным когнитивным стилям. Интернет, ридеры и другие электронные средства могут открыть второе дыхание и книжной культуре.

Бесспорным лидером привнесения в художественный текст компьютерных технологий является Виктор Пелевин. Мир Интернета в его произведениях является формой и способом отсылки к принципиально другим мирам, а компьютерные приемы предоставляют автору дополнительные возможности для воплощения новой концепции человека, связанной с кризисом традиционного сознания. Из текста в текст у Пелевина повторяется ситуация неравенства субъекта самому себе, которая по-разному репрезентируется в рамках использования той или иной технологии.

В последних книгах Пелевина – «t» (2009), «Ананасная вода для прекрасной дамы» (2010), «S.N.U.F.F.» (2012) – Интернет-среда и компьютерный мир уже не столько влияют на собственно поэтику, сколько становятся привычным местом действия – даже не предметом изображения, а его фоном. Так, виртуальный по сути персонаж граф Т («t») путешествует по виртуальным ландшафтам, воспринимая их как должное. Идеальным представляется выход за пределы логоса – в пустоту, чистое созерцание. Таким образом, комбинируя традиционные литературные стратегии и структурные элементы компьютерной виртуальности, Пелевин привлекает в ряды читателей все новые и новые поколения, рожденные и сформировавшиеся в эпоху Интернета, одновременно способствуя обновлению художественного языка современной литературы.

Не менее ощутимой тенденцией компьютеризации литературы 2010-х является обращение литераторов к сетевому блогу. Яркий пример – книжная серия Е. Гришкова «Год жизни» (2008), «Продолжение жизни» (2009), «151 эпизод жизни» (2011), «От жизни к жизни» (2012).

В предисловии к первой, состоящей из записей сетевого дневника, автор пишет: «В этой книге хорошо видно, как я осваивался в интернет-пространстве, как долго и мучительно выбирал стиль и язык высказываний в Интернете» [Гришкова 2008: 5]. Книга, выстроенная таким образом, рассчитана на читательскую аудиторию, которой Гришкова давно и хорошо знаком как писатель и актер. Он вступает в привычный диалог со своими сетевыми «фрэндами», как это делает актер со зрительным залом. Неслучайно, сюжет всей серии Ф. Катаев определяет как «путь развиртуализации героя-рассказчика» [Катаев 2012]. И действительно, проект завершился закрытием сетевого блога на livejournal.com, обозначив ту границу интерактивности, за которую нельзя перейти, не разрушив авторской самости. Гришкова и сегодня продолжает вести дневник на персональном сайте [odnovremennno.ru](http://odnovremennno.ru), но уже без возможности его комментирования интернет-пользователями.

Заметим, что движение от печатного слова к интернет-аудитории имеет место и в региональной литературе. На сегодняшний день мы можем назвать имена уральских писателей, чье творчество органично переходит в Интернет-среду. Для Большого Урала в этом смысле показательно творчество Н. Горлановой, для Южного Урала – литературная блоггерская интернет-жизнь А. Попова («Дневник директора физико-математического лицея №31 г. Челябинска») и К. Рубинского («Разыскание существа»).

Литературная известность ряда писателей поддерживается их общественно-политической активностью, как-то: авторство проекта «Гражданин поэт» и участие в митинге на Болотной площади критика, телеведущего, колумниста, поэта и прозаика Дмитрия Быкова или участие в боевых действиях в Чечне и работа в нижегородском отделении НБП Захара Прилепина, молодого писателя, удостоенного ряда крупнейших литературных премий, востребованного и читаемого. Пресловутое нацбольство Прилепина отнюдь не следствие подпольности натуры, а проявление чувства стыда за Россию, богатую,

сильную и при этом прозябающую в ничтожестве. А его проза вызывает желание жить и дышать полной грудью, она переполнена счастьем, радостным удивлением перед собственным существованием и возможностями, которые оно открывает (читайте повесть «Грех»).

Подводя итоги, перечислим некоторые из отчетливо обозначившихся авторских стратегий 2010-х: это книгоиздательские проекты, участие в глянцево-журналах, различные имиджевые практики, общественно-политическая активность, непременно присутствие в интернет-пространстве в форме авторских сайтов, литературных блогов, твиттеров и т.п.

Предпринятый анализ коммуникативных механизмов и способов достижения признания современными российскими писателями свидетельствует о том, что никакой универсальной, беспроигрышной стратегии успеха в литературе не существует. В условиях рынка каждый поставлен перед необходимостью выработки и постоянной коррекции собственной, индивидуальной стратегии взаимоотношения с читателем. А игра в поддавки всегда сопряжена с определенным риском.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М., 2000. – 352 с.
- Богуславская О.* Селебритиз и поклонники // Знамя. 2011. № 3. С. 209–213.
- Гришкова Е.* Год жизни. – М., 2008. – 317 с.
- Иванова Н.* Дорогое удовольствие // Знамя. 2010. № 11. С. 183–189.
- Катаев Ф.* Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике (1990–2000-е годы): автореф. дис... канд. филол. наук. – Пермь, 2012. – 18 с.
- Латынина А.* «Так смеется маска маске»: Борис Акунин и проект «Авторы» // Новый мир. 2012. № 6. С. 172–181.
- Липовецкий М.* ПМС (постмодернизм сегодня) // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html>.
- Маканин В.* Интервью А. Солнцевой с писателем // Время новостей. 2000. № 148. 17 окт.
- Маркова Т.* Компьютерные технологии и компьютерные приемы в новейшей русской прозе // Филологический класс. 2009. № 21. С. 17–19.
- Ранчин А.* Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предведомлением, лирическим отступлением и эпилогом // НЛО. 2004. № 67. С. 235–267.

#### Данные об авторе

Маркова Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (Челябинск).

Адрес: 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: [makavelli@hotmail.ru](mailto:makavelli@hotmail.ru)

#### About the author

Markova Tatiana Nikolaevna is a Doctor of Philology, Professor of the Chelyabinsk State Pedagogical University (Chelyabinsk).

А. М. Лобин  
Ульяновск, Россия

## ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА КАК СЮЖЕТ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ФАНТАСТИКИ

**Аннотация.** Исследуется взаимообусловленность магистрального сюжета и типа героя в современном российском историко-фантастическом романе как важной составляющей современного исторического дискурса.

**Ключевые слова:** исторический дискурс, поэтика исторической фантастики.

A. M. Lobin  
Ulianovsk, Russia

## THE GREAT PATRIOTIC WAR AS A SOURCE OF PLOTS FOR MODERN HISTORICAL FANTASTIC FICTION

**Abstract.** The author focuses on the modern Russian historical fantastic novel as part of modern historical discourse. The characteristics of the typical plot of the genre and the type of the main character are investigated and found interdependent.

**Keywords:** historical discourse, poetics of the fantastic historical novel.

Среди направлений массовой литературы фантастика занимает особое место. Именно этот жанр является самым идеологически и «социологически» нагруженным, в настоящее время он во многом стал играть роль, которую ранее играли идеология и утопия. Особенно активно эту роль выполняет фантастика историческая, высокая популярность которой объясняется прежде всего интересом читателей к истории и привлекательностью динамичных сюжетов.

Исследователи выделяют два вида историко-фантастических романов: криптоисторический, нацеленный на выявление тайных причин известных исторических событий, и альтернативно-исторический, основанный на методе контрфактического моделирования. В их основе лежит общая историческая утопия, где авторы представляют в качестве идеала модель известного исторического события, происходящего должным (с их точки зрения) или не-должным образом.

Наиболее продуктивными стратегиями в литературоведческом исследовании этого специфического направления фантастики являются описание его сюжетного пространства и выявление магистрального сюжета.

Сюжетным пространством Ю. М. Лотман назвал структуру, которую можно себе представить как «совокупность всех текстов данного жанра... всех возможных... сюжетов» [5, с. 716]. Поэтика сюжета во многом основывается на поэтике героя, тип которого детерминирует сюжет. «Двигателями» сюжета, носителями сюжетного развития становятся персонажи, обладающие способностью к активному поведению, совершению поступков.

О магистральном сюжете говорят обычно в том случае, когда речь заходит о группе однородных произведений. Именно общий магистральный сюжет становится главным фактором единства жанра. Магистральный сюжет может быть определен как «сверхзадача протагонистов. То есть он неотделим от конечных целей героев произведений данного жанра. Здесь важен и выбор героя – его мотивация и

та... ситуация, в которой этот герой находится» [7, с. 131–132].

Сюжетное пространство можно представить как сумму образов, представлений и символов, свойственных определенной культуре определенной эпохи, а магистральный сюжет – архетипы, универсальные сюжетные формулы, которые могут быть использованы и в других жанрах.

Так, несмотря на все многообразие вариантов крипто- и альтернативной истории, магистральный сюжет в них является схожим: осознание героем истинной картины мира, выбор «своей» стороны, его статусная и психологическая эволюция, процесс борьбы с разрушительными силами в истории (неважно, участвуют они в этой борьбе активно и сознательно, либо вынужденно и вслепую) определяющий сюжет произведения.

Сюжетное пространство историко-фантастического романа чрезвычайно широко и, если можно так выразиться, универсально. В этом жанре успешно реализуются все виды фантастических допущений: естественное «немотивированное» возникновение исторической альтернативы и вмешательство пришельцев, использование машин времени и эзотерическая мифология, основанная на магической картине мира. Но одним из самых популярных сюжетов в исторической фантастике рубежа XX–XXI вв. стал сюжет о «попаданцах».

Суть его достаточно проста: наш современник вдруг оказывается (неожиданно и против своей воли) в некоем ином мире, чаще всего – в близком или отдаленном, своем или параллельном, прошлом, где перед ним, прежде всего, встают проблемы адаптации и повышения статуса, после решения которых герой начинает более или менее активно изменять мир в соответствии со своим идеалом. Как правило эти сюжеты вполне укладываются в традиционные рамки исторического, фэнтезийного и криптоисторического боевика, или альтернативно-исторического романа «прогрессорского» типа [4, с. 30–38, 73–77], где вооруженный Послезнанием герой стремится

модернизировать Россию, чтобы избежать ошибок нового будущего и сделать ее Сверхдержавой.

«География» и «хронометрия» «попаданий» чрезвычайно обширна: на тематическом сайте [popadenec.ru](http://popadenec.ru) выделено несколько категорий: «Попаданец в 21 век», «... в 20 в.», «... на ВОВ», «... в начале 20 в.», «... в 17-18 вв.», «... в средневековье» и др. Но категория «попаданец на Великой Отечественной войне» стала в последние пять лет едва ли не самой популярной. В ряду «попаданческих» сюжетов они отличаются некоторыми особенностями, которые и дают основание рассматривать такие тексты как отдельное направление, к которому можно отнести десятки произведений: начиная от третьей книги эпопеи В. Звягинцева «Одиссей покидает Итаку» и заканчивая сериалами А. Рыбакова, В. Конторовича, В. Конюшевского и романами многих других современных авторов.

Это, сравнительно новое направление фантастики, конечно же, не осталось незамеченным: о «попаданцах» высказали свое мнение критики Л. Фишман, С. Лукьяненко и П. Виноградов; краткая характеристика этого сюжета представлена на сайте [posmotre.li](http://posmotre.li): «про главного героя-спецназовца с хобби – изучением Второй мировой вплоть до уровня отдельных взводов и феноменальной памятью. Конечно же он попадает в 1941 год, предупреждает Сталина, стреляет Хрущева и поет Высоцкого на фоне нагромождения немцев в мелкий фарш. Такова, например «Попытка возврата» Конюшевского» [8, с. 1].

К сожалению, такое определение выглядит несколько приблизительным – все сказанное с полным правом можно отнести только к названному роману В. Конюшевского, тогда как десятки других произведений этому описанию мало соответствуют: кроме факта переноса в начало войны прямых пересечений в них все же нет.

Итак, что же все таки представляют собой романы этого направления исторической фантастики? Подробный анализ сюжетного пространства романов о «попаданцах на ВОВ» неизбежно выльется в аннотированное перечисление отдельных произведений, каждое из которых обладает собственной сюжетной спецификой. Представляется более продуктивным перейти непосредственно к анализу магистрального сюжета одного из таких произведений, что позволит выявить ключевые ситуации, мотивы и конфликты, общие для всего данного сюжетного пространства.

Такой анализ, прежде всего, требует предварительного уточнения целей и задач, которые ставят перед собой авторы. Формально, романы о «попаданцах» можно отнести к романам альтернативно-историческим. Однако, так ли велика эта альтернативность, если учесть, что СССР выиграл эту войну и без помощников из будущего? В чем же заключается их смысл?

Ведущую интенцию авторов и героев ясно выразил еще В. Звягинцев: «с самого раннего детства... лето этого года постоянно жило в нем как неутраченная, болезненная ссадина в душе. Не только пониманием тяжести вынесенных страной и народом

испытаний, миллионами напрасных жертв, ощущением того страшного края, на который вынесло державу. Нет, была еще одна сторона в стратегической странице книги судеб, необъяснимая необходимость всего тогда случившегося.... До последнего дня сохранилась возможность сыграть правильно. В разработках теоретиков содержались все варианты действий, позволявших отразить и сокрушить агрессора. И все делалось как раз наоборот» [2, с. 462].

В соответствии с этим утопическим идеалом «правильного начала», большинство героев прилагают максимум усилий, чтобы лучше подготовиться к войне, выиграть ее как можно быстрее и с наименьшими потерями. Становится понятна жесткая хронологическая привязка момента переноса: в подавляющем большинстве вариантов герои попадают или в ближайший предвоенный период, либо в первый год войны (лето 1941, реже – 1942 года) – такая датировка «попаданий» не дает возможности избежать войны, зато позволяет героям принять в ней участие и, по возможности, эффективно повлиять на ее ход. Напрашивается закономерный вывод: Великая Отечественная война необходима авторам. Зачем?

Чтобы ответить на этот вопрос следует обратиться непосредственно к текстам. Для анализа магистрального сюжета избран широко известный киноман А. Шевцова «Мы из будущего», в котором основные архетипы магистрального сюжета «попаданец на ВОВ» воплощаются, на мой взгляд, с наибольшей полнотой.

Это произведение было написано автором по мотивам фильма «Мы из будущего» (2008), сценарий которого был создан на основе аудиоспектакля «Черные следопыты» (2004 г.), затем к фильму был снят сиквел «Мы из будущего-2» (2010) и, наконец, в 2010 г. вышел одноименный роман, где авторская идея получила окончательное воплощение. Принципиальных различий между романом и фильмом нет, но книжная версия получилась менее романтической и более трагичной, зато в нее добавлено несколько новых значимых эпизодов.

Прежде всего, хотелось бы отметить, что этот текст совершенно не соответствует привычному штампу: героям Шевцова не удалось предупредить Сталина, приблизить Победу, перепеть Высоцкого или, хотя бы, избрести гранатомет.

Это, скорее, обратный случай: четверо «черных копателей», промышляющим сбором оружия и наград на месте давно отгремевших боев, неведомым образом переносятся в август 1942 года, где им против воли приходится принять участие в боях за оборону Ленинграда. Таким образом, ломка «штампов» начинается уже этапе выбора героев – не бывший герой спецназовец, не мечтающий о подвигах офисный работник, и не команда страйкболистов – автор целенаправленно выбрал на роли героев откровенных подонков.

И за неполных четверо суток профессиональные «копатели» Борман и Спирт, бывший скинхэд Череп и наркоман Чуха – равнодушные и циничные вначале ребята – превращаются в решительных и

отважных бойцов, сознательно рискующих жизнью, чтобы выполнить свой долг – защитить родной Ленинград и свое будущее. Таким образом, становится очевидно, что основой этого магистрального сюжета становится процесс духовного преображения этих подонков в героев.

Разумеется, такое преображение не может произойти мгновенно, поэтому, в плане содержания такой магистральный сюжет оказывается более сложным: он должен содержать множество значимых эпизодов, ставящих героев в ситуацию выбора, вынуждающего их совершать осознанные поступки. В случае с «черными копателями» это обстоятельство усложняется краткостью их пребывания в прошлом – всего за четверо суток им пришлось и осознать свое моральное ничтожество, и сделать Выбор, и успеть совершить Подвиг. Профессиональному сценаристу А. Шевцову удалось создать такой текст.

Содержание романа четко делится на три части: первый день в XXI веке, ознаменовавшийся находкой разбитого блиндажа, своих документов в сейфе и встречей с женщиной, которой они опрометчиво пообещали отыскать сына, а закончился он купанием в озере, из которого они вынырнули уже в августе 1942 года.

Второй, третий и четвертый дни они провели уже на передовой: за эти дни шевцовские «попаданцы» пережили минометный обстрел, неудачно сходили в атаку, побывали в немецком плену и бежали из него, нашли портсигар Дмитрия Соколова – и каждый, даже самый мелкий эпизод менял их психологически. Разумеется, ни задушевные беседы старшины, ни разносы политрука, ни общение с Ниной еще не сделали их бойцами, но чувство патриотизма и ненависть к врагам у них пробудились. Что, впрочем, не помешало Чухе, несмотря на всю его любовь к Нине, украсть у Емельянова награды из вещмешка, а всем им – каждую ночь бегать к озеру, чтобы попытаться вернуться. И в плен они попали именно во время такого «купания» – на вторую ночь они опять пошли к озеру, хотя отправили их в разведку за «языком».

Итог такой «службы» был закономерен – утром пятого дня во время четвертой попытки вернуться в будущее, их задержал патруль НКВД, «копатели» были доставлены к Карпенко, который приказал их, наконец, расстрелять. Только своевременное появление немцев позволило им бежать, и вот на этом моменте количество внутренних изменений перешло в качество: история трусов и дезертиров закончилась, и началась их личная война с врагом.

Вначале Чуха (самый слабый и трусливый из них), вынес из под огня раненого красноармейца. Выяснилось, что родом он из Ленинграда и зовут его... Владимир Путин. Бывшие копатели решили спасти отца будущего президента и доставили его в эвакуирующийся медсанбат. Но следом за обозом с ранеными двигались наступающие немцы и тогда Череп остановил мотоциклистов-разведчиков и убил их голыми руками, а затем расстрелял из добытого пулемета двигавшийся следом грузовик.

Но добраться до озера им и в этот раз не удалось – их перехватил патруль, отправленный немцами для их же поисков – здесь проявил себя Спирт, сумевший неисправной гранатой запугать фашистов: солдаты сбежали, а Череп, в ходе возникшей свалки, зарезал офицера.

И здесь наши герои совершили следующий Поступок, хоть и не столь героический, но в психологическом плане более значимый и осознанный – они вернулись на передовую, чтобы передать Карпенко найденную у офицера карту, тем самым вернув долг за невзатога «языка», а заодно доказать, что они не такие уж и дезертиры. Это им не удалось – Карпенко и Нина на их глазах погибли в разбитом снарядами блиндаже. Очередное общее решение – остаться и отбить прорыв немцев в безнадежной контратаке – выглядит уже закономерным и естественным. Утверждение Бормана, что именно их участие может оказаться решающим фактором в предотвращении прорыва немцев к Ленинграду, то есть они должны защитить свое будущее, уже не выглядит психологической мотивацией, а скорее придает их действиям статус Поступка, столь же значимого, как и спасение Путина, но совершенного уже не случайно.

Контратака увенчалась успехом – прорыв они остановили, после всего все четверо последний раз двинулись к озеру. Однако, просто взять и вернуться назад им вновь не удалось – к озеру прорвался немецкий бронетранспортер и Борману-Филатову пришлось вернуться, чтобы взорвать его и ценой жизни спасти друзей. В итоге, обратно в будущее попали только трое...

Конечно, пересказ содержания, к тому же достаточно поверхностный, не позволяет раскрыть значимость всех эпизодов, поэтому необходимо вновь рассмотреть ключевые эпизоды, оценивая их с точки зрения общей типологии магистрального сюжета романов о «попаданцах». Несмотря на то, что роман А. Шевцова состоит не столько из штампов, сколько из их сознательного нарушения, все архетипичные элементы общего магистрального сюжета в нем присутствуют.

Элемент первый – выбор героев. Многообразие сюжетных вариантов в романах о «попаданцах» обеспечивается выбором исходной личности героев и конкретной ситуацией, в которую они «попадают». Есть закономерная разница в сюжетах, где хорошо информированный герой попадает в предвоенный период (А. Баренберг «Затянувшийся полет», Е. Буркатовский «Вчера будет война»), и положением подростка, оказавшегося летом 1942 г. на оккупированной территории (О. Верещагин «Клятва разведчика»). Разными возможностями располагают профессиональный спецназовец, перенесенный в тело зека (А. Конторович «Черные бушлаты»), одиночный «копатель», угодивших опять таки в лето 1941 г. на оккупированную территорию (А. Замковой «Лесной фронт»), или команда подготовленных во всех отношениях страйкболистов (А. Рыбаков «Переиграть войну»). Здесь, конечно, неизбежен фактор фантастической условности: «какие-то бонусы вроде владения боевыми искусствами герою,

отправляемому в прошлое, давать почти всегда необходимо. Но интерес ведь состоит в том, что изменить историю герой может скорее не благодаря бонусам (они для того, чтобы выжить в первое время, не более), а благодаря своим вполне обычным для нашего времени знаниям и способностям» [9, с. 1].

Можно выделить два типа героев: обычные люди, не имеющие специальной подготовки и «спецназовцы». Первым требуется время на психологическую адаптацию, а действия их зачастую носят вынужденный и не слишком эффективный характер. «Спецназовцы» ориентируются быстрее и практически с первых страниц начинают совершать подвиги, активно влияя на события прошлого. Шевцовский вариант выбора героев является, пожалуй, наиболее оригинальным и именно этот выбор определяет всю последующую нетипичность его сюжета. В итоге у него закономерно получается не альтернативно-, а криптоисторический роман.

Следующий сюжетобразующий фактор – способ и мотивация переноса. Его принципиальная возможность легко укладывается в традицию мировой НФ, а популярность попаданческого сюжета формирует общую интертекстуальную фантастическую посылку [3, с. 98], легко принимаемую читателем на веру. Наш современник может быть перенесен в виде чистого сознания в чужое тело, либо в собственном теле, в одиночку, или в группе. Перенос иногда маркируется взрывом или ударом по голове, но во многих случаях герои момента перемещения даже не осознают. Довольно часто это происходит в дороге.

У Шевцова мотивация «попадания» выглядит скорее мистико-магической: обещание матери найти сына инициирует процесс, и только выполнение обещания открывает дорогу назад. А поскольку его «попаданцы» – откровенные «плохиши, то здесь неявно присутствует мотивы наказания и искупления.

Далее – герои Шевцова традиционно попадают в начальный этап войны, но не в 1941 г., а в 1942, причем, сразу на передовую. Это уже не столь типично: большинство авторов предпочитают отправлять своих героев на оккупируемую территорию, где в суете отступления им легче затеряться, найти брошенные оружие, документы и форму, избежать несвоевременной встречи с особистами.

А. Шевцов решает эту проблему своим способом: снабжает своих «попаданцев» документами, наличие которых спасает их от немедленного расстрела. Другой широко используемый сюжетный прием – ссылка на амнезию, а также общая неразбериха – помогают скрыть незнание реалий.

Следующий значимый сюжетобразующий фактор: попытка объявить о своем инновенном происхождении. «Попаданцы» Шевцова такую попытку делают, но их просто не принимают всерьез, объявив контуженными, и дальнейшие их старания убедить политрука успеха не имеют.

Это тоже не вполне типичный вариант: нормальные «попаданцы» или скрывают свое происхождение, или – сознательно или вынужденно – до-

казывают его. Для реализации этого варианта автору следует организовать ряд фантастических посылок: снабдить артефактами из будущего – они, по своей материальной природе способны убедить кого угодно; если же герой переносится в виде сознания – актуальным становится вариант Предсказания – но для этого он должен обладать, во первых, конкретными знаниями, а во вторых – иметь возможность продемонстрировать их людям, обладающим достаточной гибкостью мышления и правом принимать решения.

Конечно, критики ехидно отмечают «лёгкость, с которой герой разбирается в совершенно незнакомой ему жизни, интегрируется в тамошнее общество, буквально ногой открывает двери сильных мира того, а те внимательно прислушиваются к его рекомендациям и тщательно их выполняют» [1, с. 2]. Это в плане правдоподобия самое узкое место в сюжете. Для решения этой проблемы авторам приходится проводить задним числом некоторую реабилитацию прошлого: героям все чаще попадаются или вдумчивые либеральные особы, или же их избавляет от немедленного расстрела какой-либо счастливый случай. Да и тт. Сталин и Берия становятся вполне вменяемыми, прогрессивными руководителями – отнюдь не кровожадными монстрами, как это представлялось в ранних историко-фантастических романах.

Но иногда этот процесс «легализации Пророка» может оказаться довольно тяжелым: так, герою Е. Буркатовского в романе «Вчера будет война» пришлось пройти через застенки НКВД, и только после длительных допросов и экспертизы его вещей, он – со сломанными ребрами – был доставлен к товарищу Сталину. А у шевцовских копателей этот номер совсем не прошел: историку Борману так и не удалось родить толкового предсказания, да и обстановка не располагала к таким попыткам.

Другое значимое отличие этого романа – наличие у героев возможности вернуться: шевцовские копатели знают способ возвращения, именно это обстоятельство не дает им до последних страниц полностью осознать себя неотъемлемой частью прошлого, а содержание романа строится на многократных попытках вернуться. В более типичных произведениях «попадание» не предусматривает произвольной возможности возврата, поэтому герои достаточно быстро начинают ощущать себя частью общей трагедии. И перед ними встает другой выбор: или попытаться «обмануть» историю, применив тем или иным способом свои преимущества (т. е. пророчествовать или прогрессорствовать) либо, если обстоятельства по воле автора не позволяют этого сделать, включиться в борьбу на общих основаниях, что, зачастую заканчивается гибелью «попаданца» (О. Верещагин «Подвиг разведчика», А. Замковой «Лесной фронт»).

Совершенно общими эти основания быть не могут: дело в том, что герой, перенесенный в прошлое, располагает специфическими знаниями и навыками, которых нет у «предков». Отсюда следует два ведущих сюжетных мотива: сопоставления людей прошлого и будущего (иногда принимающе-

го характер конфликта) и реализации некоторого превосходства «внуков» над «дедами». Предполагается, что человек будущего обладает более гибким и креативным мышлением – не случайно, в большинстве случаев он выступает как «генератор» идей. В то же время, признается и акцентируется моральное превосходство предков, то есть высокая стойкость и героизм – в частности, их вера в Победу этически выше, чем уверенность «потомков».

Здесь, пожалуй, стоит вновь вернуться к последним эпизодам романа «Мы из будущего»: до последнего дня «черные копатели» проявляли почти исключительно трусость и нравственную нищету, однако преобразившись, за одно утро совершили сразу два подвига: без оружия уничтожили экипаж мотоцикла, а вскоре после этого – победили поисковую группу немцев. И дело не в том, что Череп оказался вдруг отличным каратистом – проезжающих немцев он остановил криком: «Хайль Гитлер!» – ни один из нормальных советских людей до такого бы не додумался. Спирт испугал немцев неисправной гранатой – а это уже прием из арсенала голливудских боевиков. И Борман, в свою очередь, сумел подобраться к бронетранспортеру изобразив сдачу в плен – превосходство людей XXI века в области креативной тактики здесь очевидно.

Следует, конечно, учитывать, что этот сюжетный архетип во многом определяется жанровой природой исторической фантастики – это тоже часть приключенческого сюжета, ведь для совершения подвига нужны соответствующие обстоятельства. Поэтому закономерно обязательное стремление героев лично сразиться с врагом, причем во всех без исключения вариантах, даже там, где в роли «пророка» и «прогрессора» они были бы более полезны. Но сама устойчивость этого элемента наводит на определенные размышления.

Помочь предкам, убив Гимmlера, или предупредить о начале войны – это, конечно, очень хорошо, однако немало и таких романов (А. Полишук «Зенитчик», «Деляга», А. Ивакин «Мы погибнем вчера», О. Верещагин «Клятва разведчика»), где герои просто тянут военную лямку наравне с «дедами» и, так же как и они, гибнут в бою. Напрашивается вывод, что именно этот жертвенный порыв разделить риск и тяготы войны, в полной мере проявить свое мужество и патриотизм, доказать читателю, что мы достойны своих дедов, является ведущим мотивом магистрального сюжета «попаданцы на ВОВ», а мотив Предупреждения – всего лишь его частный случай. В этом плане процесс «накрошивания немцев в мелкий фарш» является более важной составляющей попаданческого сюжета. Следует отметить, что варианты с Предупреждением, пока еще не были экранизированы, тогда как сюжеты о духовном преобразении и самопожертвовании, видимо, представляются, более интересными – по ним уже сняты два фильма: «Мы из будущего» (2 части) и «Гуман».

Такое направление эволюции исторической фантастики наиболее полно соответствует современному состоянию общественного исторического сознания. Победа в Великой Отечественной войне является одной из самых славных страниц в нашей истории, поэтому у авторов (при отсутствии позитивного идеала в настоящем) возникает желание сократить этот разрыв, ощутить причастность к ней. Об этом хорошо сказал С. Лукьяненко: «для большинства из нынешнего поколения писателей и режиссеров та война остается важнейшим фактом коллективного сознания... Это как расписка в собственной глубокой убежденности: “да, мы умеем воевать”» [6, с. 1]. Так, на смену военной прозе, созданной участниками войны, приходит историческая фантастика, которая дает нашим современникам возможность хотя бы на экране монитора творить историю своей Родины.

Да, содержательное разнообразие романов о «попаданцах на войну» обеспечивается вариативностью выбора главного героя, но, независимо от того, был ли он подростком-бойскаутом или отставным спецназовцем, «переиграл» ли он войну по новому сценарию или погиб бесславно – логика магистрального сюжета превращает его в активного бойца, приближающего общую Победу. В этом плане еще раз стоит отметить раннюю датировку попаданий: «попаданцы» оказываются в наиболее трагичном периоде войны: так их подвиг выглядит более значимым, ведь они не примазываются к уже неизбежной Победе, а делят с предками горечь поражений.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Виноградов П.* Марш «попаданцев», или Ностальгия по альтернативе // Литературная газета, [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lgz.ru/article/15731> (дата обращения: 19.03.2013).

*Звягинцев В.* Одисей покидает Итаку. Т. 2. – Ставрополь, Кавказская библиотека, 1992. – 689 с.

*Ковтун Е.Н.* Художественный вымысел в литературе XX века. – М., Высшая школа, 2008. – 406 с.

*Лобин А.М.* Повествовательное пространство и магистральный сюжет современной исторической фантастики. – Ульяновск: УлГТУ, 2008. – 132 с.

*Лотман Ю.М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // О русской литературе – СПб.: Искусство-СПб, 1997. С. 712–729.

*Лукьяненко С.* Попаданцы у Сталина // Известия, 26 мая 2010 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.izvestia.ru/news/362106> (дата обращения: 19.03.2013).

*Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М.: Наука, 1976. – 352 с.

Попаданец // [Электронный ресурс]. URL: <http://posmotre.li/%D0%9F%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86> (дата обращения: 19.03.2013).

*Фишман Л.Х.* Мы попали // Дружба народов. 2010. № 4 // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/4/fi17.html> (дата обращения: 19.03.2013).

**Данные об авторе:**

Лобин Александр Михайлович – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, издательского дела и редактирования Ульяновского государственного технического университета (Ульяновск).

Адрес: 432048, г. Ульяновск, ул. Кирова, д. 34, кв. 37.

E-mail: amlobin@yandex.ru

**About the author:**

Lobin Alexandr Mihilovitsh is a Candidate of Philology, assistant professor of Philology, Publishing Business and Editing Department in Ulyanovsk State Technical University (Ulyanovsk).

Т. И. Хоруженко  
Екатеринбург, Россия

## УТОПИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ФЭНТЕЗИ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

**Аннотация.** В статье рассматривается связь фэнтези, модного жанра массовой литературы, с утопией. На примерах произведений Елены Хаецкой, Марины и Сергея Дяченко, а также «православное фэнтези» Юлии Вознесенской выделяются точки соприкосновения фэнтези и утопии. Автор доказывает, что фэнтези-тексты, не являясь утопиями, функционируют в утопическом поле.

**Ключевые слова:** фэнтези, утопия, массовая литература, дистопия.

T. I. Khoruzhenko  
Yekaterinburg, Russia

## UTOPIAN DISCOURSE OF FANTASY (TO THE PROBLEM)

**Abstract.** The author in the body of the article analyses several texts and points out connections between fantasy-texts and utopias. The author draws the conclusion that Russian fantasy texts are not an ideal utopias. Meanwhile fantasy as a genre has a good deal of utopia in itself, because it always pictures out the imaginary world that is better than our reality.

**Keywords:** fantasy, utopian, mass literature, dystopian.

Создание произведений, действие в которых разворачивается в ином, параллельном мире, – характерная черта современного литературного процесса. Как отмечает Т.М. Колядич, «сегодня многие авторы пытаются создавать альтернативные миры, но не слишком заботятся об их достойном художественном оформлении» [Колядич 2011: 344]. В условиях жанровой нестабильности возникают произведения полижанровой природы – контаминации различных прозаических жанров. Удобной площадкой для жанровых экспериментов становится пространство фэнтези.

Фэнтези как жанр массовой литературы в русской словесности не смог сформировать свой собственный устойчивый канон. Возможно, проблема определения жанровой природы фэнтези заключается в том, что этот жанр в России появился достаточно поздно – в начале 90-х годов XX века. Своего рода предтечей фэнтези в отечественной литературе были научно-фантастические сказки братьев Стругацких («Понедельник начинается в субботу» и «Сказка о Тройке»). Первые образцы русского фэнтези носили подражательный характер – авторы писали под «зарубежными» псевдонимами и разрабатывали темы, пришедшие в Россию вместе с англоязычным фэнтези. В качестве примера подражательного фэнтези можно привести продолжение знаменитой трилогии «Властелин Колец» Дж. Р. Р. Толкина Ником Перумовым.

Выйдя из подражательного периода, жанр фэнтези начал искать свое место в отечественной фантастике и попал под влияние жанра (или, как отмечает Н.В. Ковтун, метажанра [Ковтун 2009: 23]) утопии.

Ряд исследователей утопии, в том числе современный российский ученый Б.Ф. Егоров, а также его французские коллеги Л. Геллер и М. Нике, отмечают, что для русского сознания характерен утопизм. Исследователи подчеркивают, что «народный утопизм вплоть до XX века питался рассказами о путе-

шествиях в земной рай» [Геллер 2003: 18]. В то же время классическое понимание утопии, для которой характерны «разрыв с настоящим и коллективный характер идеала» [Геллер 2003: 7], по мысли исследователей, исключает робинзонады и литературу бегства из реальности. Отметим, что именно к последней можно отнести ряд фэнтези-произведений о «попаданцах» – современниках читателя, волею судеб заброшенных в иной мир.

Польский исследователь Ежи Шацкий предлагает делить утопии на эскапистские и героические. Первые не предлагают программы изменения мира, в отличие от вторых, в которых выражено «несогласие утописта с существующим миром – тотальное несогласие» [Шацкий 1990: 35]. В рамках эскапистских утопий ученый выделяет «утопии места – повествуют о странах, в которых люди живут счастливо... Вторую разновидность эскапистских утопий мы можем назвать утопиями времени (ухрониями), так как они рисуют счастливое «когда-то» или «когда-нибудь»... Третью разновидность эскапистских утопий мы назовем утопиями вневременного порядка, поскольку свой идеал они помещают вне сферы земного существования человека, хотя бы предполагаемого... Образец просто переносится куда-то вне времени и пространства, связывается с вечными ценностями наподобие Бога, Природы, Разума и т.п.» [Шацкий 1990: 54–56]. Утопичность фэнтези носит эскапистский характер. Для фэнтези, в первую очередь характерно изображение некоего счастливого места, чаще всего в ином мире – эвтопии.

Фэнтези соотносится с утопией также и в том, что в основе и того и другого жанра лежат мифы «о золотом веке (роде), об островах блаженных и о небесном Граде» [Павлова 2004: 107]. Как отмечает О. Павлова, «зародившаяся в недрах сакрально-мифологического сознания, утопия – через стадию существования как эстетического феномена – воз-

вращается в своем существовании «на круги своя» мифологического мышления, но уже как социокультурная мифологема, через процесс ремифологизации сознания» [Павлова 2004: 77].

Фэнтези-романы также представляют собой социокультурные мифологеми, возвращающиеся через «ремифологизацию сознания». Так, повествование в этих текстах чаще всего ведется о прошлом, по отношению к читателю. В центре оказывается потомок древнего и благородного рода, приход к власти которого обещает начало нового «золотого века». В то же время в фэнтези-произведениях встречаются не только черты утопии, но и дистопии. Достаточно часто возникает антитеза: дистопия – изначальный мир героя, и утопия – мир, куда он попадает. Также встречается синтез утопического и дистопического начал в рамках одного текста (например, повествование о заколдованном городе/стране, где после действий героя наступает «золотой век»). В качестве примера синтеза утопии и дистопии можно привести трилогию М. Успенского о приключениях Жихаря. Родной мир героя – Многоборье – описывается не очень привлекательно: «Мыши в домах до того обнаглели, что садились за стол вместе с хозяевами и нетерпеливо стучали ложками. Повалился ходить со двора во двор крепкий таракан Атлант – он безжалостно пенял людям, что не сметают крошек на пол, и возразить ему было нечего» [Успенский 2008: 7]. Кроме того, князь Многоборья Жуапел Кипучая Сера родился из грязевой лужи. В то же время повествование ведется в сказочной манере, которая задает всему тексту утопический оттенок. Между тем, финал трилогии остается открытым, и в качестве одного из вариантов предлагается возвращение в прежнее дистопическое Многоборье и призыв на княжение Жупела.

Утопический дискурс, чаще всего, возникает в текстах о «попаданцах», когда человек из нашего мира переносится в иной. Следы антиутопии можно заметить в городском, условно говоря, социально-психологическом фэнтези. В качестве иллюстраций мы хотим привести два текста – роман «Цифровой» киевских фантастов Марины и Сергея Дяченко и роман Елены Хаецкой «Новобранец».

В произведении Хаецкой молодой человек Денис – «угрюмый юноша восемнадцати лет от роду» [Хаецкая 2011: 10] – попадает в условно-средневековый мир в роли полкового менестреля. Изначально страна, в которую попадает житель Петербурга, описывается идиллически: «Денис уже начал считать, что очутился в каком-то идеальном месте, практически в раю, где женщины добры и прекрасны, а мужчины – сильны и мужественны. И к тому же здесь все любят друг друга» [Хаецкая 2011: 53]. Оказавшись в мире, где есть эльфы и тролли, магия и война, где необходимо подвергать жизнь опасности, Денис становится счастливее, чем в привычном Петербурге. Его возвращение в родной мир трагично – герой не может принять скучной повседневности. «Дома было хорошо, но скучно. И еще зрела уверенность в том, что если он, Денис, не утратил еще остатки самоуважения, то он обязан вернуться в замок» [Хаецкая 2011: 309]. Произведе-

ние Елены Хаецкой представляет собой роман воспитания, в котором взросление героя происходит в ином мире. Произведение акцентирует внимание читателя на том, что современному человеку не хватает в жизни подвига, и эта недостака компенсируется параллельным миром. Можно говорить о том, что в тексте «Новобранца» утопизируется прошлое, но значимость настоящего ничем не подтверждена.

Роман «Цифровой» Марины и Сергея Дяченко продолжает традицию фантастики предупреждения. В основе романа лежит идея о порабощении человека современной цифровой цивилизацией. Некое существо – Цифровой по имени Максим – может превращать людей в компьютерные программы, блоги и компьютерные игры. Кроме того, его помощники сами превращаются в носителей специальных программ в сознании, то есть, в своего рода компьютеры. Существо, Цифровой, практически бессмертно: «Если загрузить сохраненный файл – да, твое предыдущее тело самоудалится. Ты воскреснешь не только в цифре, но и в мясе» [Дяченко 2009: 332], – объясняет он принцип своего бессмертия.

На протяжении романа главный герой Арсен постепенно превращается в Цифрового – в него встроены утилиты, он может переходить из Сети на людей и обратно, может попадать в Интернет: «Я в Сети. Я цифровой... Я программа, меня много, я дублирую себя, воспроизвожу... Я заархивированный файл. Текстовый файл. Ох, тесно, но придется потерпеть» [Дяченко 2009: 340].

В финале романа Арсен, попытавшийся сопротивляться действиям Цифрового, становится компьютерной игрой, так же, как и некоторые другие (сумасшедший преподаватель литературы, оцифрованный в игру «Преступление и наказание», и одноклассница Арсена, ставшая новой игрой «Девичий закон»). Примечательно, что близкие люди не замечают, когда их ребенок или родственник превращается в компьютерную игру.

Отец Арсена покупает игру, в которую превратился его сын.

И положил на край стола, на белую блестящую столешницу, диск в пластиковой упаковке: «История Министра». На картинке, отсканированной с лицензионного диска и перепечатанной без особой потери качества, седой человек с орлиным носом стоял перед витражным окном, глядя в сад. Горели свечи, отражаясь в полированном мраморе, и маячила в отдалении грустная девушка с ярко-каштановыми волосами.

И только хорошо присмотревшись, можно было различить тень, которую отбрасывал на мрамор седой Министр.

Тень подростка [Дяченко 2009: 348].

Пафос предупреждения – отличительная черта антиутопий – в романе Марины и Сергея Дяченко проявлен достаточно ярко. А.Н. Воробьева отмечает, что в антиутопии конца XX века происходит сдвиг «фантастических элементов в сторону реальной действительности» [Воробьева 2006: 203].

Говоря о связи фэнтези и утопии/антиутопии, нельзя не упомянуть книги Юлии Вознесенской,

написанные, по определению автора, в жанре «православного фэнтези». В этих текстах утопические черты при создании образа православных общин перемешиваются с антиутопической тенденцией в изображении тоталитарного государства, управляемого Антихристом. В качестве примера мы возьмем дилогию Юлии Вознесенской, основательницы жанра, «Путь Кассандры, или приключения с макаронами» и «Паломничество Ланселота».

Появление «православного фэнтези» как феномена, пограничного между утопией и собственно жанром фантастики, обусловлено религиозным дискурсом, введенным в текст. Как уточняют Л. Геллер и М. Нике, «православие во всех своих аспектах – источник русского утопизма» [Геллер 2003: 315]. Отметим, что данный поджанр фэнтези вызвал достаточно неоднозначную реакцию среди писателей-фантастов, однако, сама Вознесенская считает название жанра правомерным: «Христианские фэнтези были и до меня. Прежде всего, это Льюис, его блистательные фэнтези. Это и «Письма Баламута», и все три космические трилогии, и «Хроники Нарнии». Но сам Льюис считал христианнейшей книгой знаете что? «Властелина колец» Толкиена. Хотя о христианстве там нигде не упоминается» [Вознесенская 2012: 92].

Прежде, чем мы обратимся к анализу художественных особенностей «православного фэнтези», необходимо кратко обрисовать мир, созданный Ю. Вознесенской. «Путь Кассандры» и «Паломничество Ланселота» повествуют о недалеком будущем после третьей мировой войны. Половина Европы и Америки ушла под воду, люди живут на кораблях, мир управляется Мессией – Антихристом, образ которого сопровождают три шестерки, перевернутый крест и когти на руках.

При этом кое-где в Европе выжили православные христиане, а Россия, восстановившая монархию, и православные общины превращаются в некий утопический топос, сохранившийся в обезумевшем мире. Так, земля в долине в горах, где живут православные, плодородна, зимы почти нет, дети могут летать, а все убогие исцеляются:

Сонечку (девочку) летать научили чайки... Вскоре взлетели и другие дети, сначала мальши, родившиеся вслед за Сонечкой и уже от рождения обладающие этой способностью, а после дети постарше, которые пришли в Долину вместе со взрослыми... Но летать научились только те дети, которым до прихода в Долину не было семи лет [Вознесенская 2012: 362–363].

Нетрудно заметить, что описание благословенной долины, как в дальнейшем и Гефсиманского острова, напоминает фольклорную легенду о Беловодье. Точнее, новый образ строится на тех же самых принципах, что и народные социально-утопические легенды. Как отмечает К.В. Чистов, «поэтический образ страны благополучия, расположенной на острове, свойственен фольклору многих народов» [Чистов 1967: 256]. Беловодье располагается за высокими горами, как и община, в которой живет Кассандра. Аналогия с Беловодьем еще больше крепнет,

поскольку здесь «антихриста не может быть и не будет» [Чистов 1967: 257]; в то же время Долина укрыта от глаз Лже-Мессии покровом Богородицы. Интересно, что дилогия Вознесенской завершается вторым пришествием Спасителя. «Двери храма распахнулись, и из них вышел высокий Священник в ослепительно белых одеждах... За ним шли священнослужители в таких же радостных пасхальных одежках, монахи и монахини, мирские мужчины и женщины, старики и дети. Священник в белом, идущий впереди всех, медленно шел по дороге из храма и вел за Собой остальных. Они не видели Его лица, потому что он шел почти спиной к ним, уходя от них еще выше по горе. А люди все выходили и выходили из храма, и было абсолютно непонятно, как в этом небольшом храме помещалось столько людей...» [Вознесенская 2012: 630]. Второе пришествие Христа происходит возле Иерусалима, резиденции Лже-Мессии, на Гефсиманском острове.

Создаваемый Вознесенской мир распадается на две части: социальная антиутопия – жизнь планеты, и утопия – жизнь верующих. Части между собой практически не связаны. При этом важно отметить, что, создавая свой вариант утопии, Юлия Вознесенская опирается на опыт российских утопий, для которых, согласно Н.В. Ковтун, «нравственное преобразование общества важнее, чем его хозяйственно-экономическое и техническое могущество» [Ковтун 2009: 49]. В рассматриваемой дилогии экономика Планеты прописана слабо, и в двух текстах, при сравнении, выявляются логические противоречия, но автор основной акцент делает на духовном преобразении. Не случайно главные герои ее произведений называются мучениками: «Сестра Евгения ты будешь помогать отцу Иакову просвещать и крестить детей... **А мученичество твое**, кроме опасностей, которые вы встретите в пути, кроме трудов и лишений, которые тебя ждут в усадьбе на островке в Дунайском море, будет еще и в том, что будешь непрерывно молиться за душу твоего Ланселота. Это будет очень трудно, порой мучительно, но, поверь мне, Ланселот очень нужен Господу» [Вознесенская 2012: 348]. Отметим, что сам Ланселот готов принять распятие на кресте, но не признает Антихриста Мессией. «Два охранника прислонили лестницы к столбу фонаря, другие подняли крест и снизу подали его тем двоим. Охранники привязали перекладину креста к поперечине фонаря и спустились вниз. Ланселот повис на растянутых руках» [Вознесенская 2012: 620].

«Православное фэнтези» Юлии Вознесенской базируется на христианском мифе, но в то же время допускает ряд отступлений от него: в частности, описание второго пришествия Христа. Сложно не заметить, что писательница в большей степени ориентируется на канон утопии, нежели фэнтези. Можно говорить о том, что пафос утопичности воплощается Вознесенской с помощью структурных элементов жанра фэнтези: сюжета-квеста, добавляющего динамичности повествованию, мотива дороги и привлечения легенд (в том числе и артурианского цикла).

Светским вариантом произведения, в котором коррелируют утопия и антиутопия, можно считать

роман «Мигрант» Марины и Сергея Дяченко. Андрей Строганов, по прозвищу Крокодил, мигрирует с Земли на планету Раа, которая первоначально кажется ему земным раем. «Лес вокруг был похож на сказочные джунгли. Мохнатые стволы, увитые разнообразными вьюнками, зелеными, серыми, коричневыми. Цветные насекомые, не то бабочки, не то стрекозы. Зеленые зонтики листьев над головой, на высоте седьмого этажа. Сквозь ажурные кроны проглянуло солнце, и Крокодил с удивлением обнаружил, что на него можно смотреть не щурясь. Приятное солнце, не злое и довольно-таки правдоподобное. Хоть с этим повезло» [Дяченко 2010: 14].

Однако вскоре перед ним встает выбор: стать полноправным гражданином мира, куда он попал, или остаться зависимым, что не мешает комфортной и спокойной жизни. Герой решает пройти Пробу (экзамен на зрелость, сдаваемый подростками Раа). В результате, Андрей, став полноправным гражданином, сталкивается с несовершенством устройства жизни Раа. В основе этого мира лежит идея об идиллическом единении человека с природой, в то же время, баланс мира был нарушен и теперь поддерживается стабилизаторами. Утопический мир оказывается на грани разрушения: «Мир Раа погибнет, остановившись... И он близок к этому...» [Дяченко 2010: 425].

Герои, в том числе и Андрей, пытаются привести нынешнее состояние Раа в соответствие с представлениями творца. «Творец Раа создал людей свободными и бесстрашными. И, может быть, невольно – передал им часть собственного трудного опыта: он создал людей готовыми вырастать из тесной оболочки. Он создал людей способными бегать по углам...» [Дяченко 2010: 424]. В финале произведения весь мир Раа готовится пройти одну большую Пробу.

Развенчивание утопического мира – характерная черта фэнтези. Авторы фэнтези вскрывают принципы построения утопии, разрушая представление об идеале. В то же время, произведения фэнтези остаются в рамках литературной утопии. Согласно О. Павловой, «литературная утопия – это «третичный жанр», структура которого формируется тем, что в художественную реальность, созданную по «инварианту» того или иного жанра, «встраивается» социокультурная модель идеального мира и «проверяется», «испытывается», «исследуется» этой художественной реальностью» [Павлова 2004: 84]. Нам кажется возможным назвать ряд фэнтези произведений «квазиутопиями», воспользовавшись термином Л.Геллера и М.Нике. Напомним, по их мнению, «тексты, лишь отчасти использующие утопические мотивы и приемы, можно назвать квазиуто-

пиями» [Геллер 2003: 9]. В некоторой степени любое фэнтези произведение – это утопия (история о месте, которого нет), соответственно почти все фэнтези-романы функционируют в утопическом поле, если воспользоваться термином Леонида Геллера.

В заключении необходимо подчеркнуть, что фэнтези-романы не являются утопическими проектами, поскольку полностью лишены призыва изменить существующий мир. В этой связи стоит отметить разницу между фэнтези-произведениями и научной фантастикой. Для последней, и особенно для «фантастики предупреждения», характерно создание дистопий. Фантасты стремятся предупредить современников и потомков об опасности нынешнего положения дел. Научная фантастика нацелена на переустройство общества. В то же время для фэнтези в большей степени характерно создание утопий (в смысле эвтопий – идеального места). Читателю предлагают идеальный мир, но не призывают к активным действиям в реальности.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Вознесенская Ю.* Паломничество Ланселота. – М.: Вече, 2012.

*Воробьева А.Н.* Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. – Самара: Издательство самарского научного центра Российской академии наук, 2006.

*Геллер Л.* Утопия в России. – СПб.: Гиперион, 2003.

*Дяченко М.Ю.* Цифровой. – М.: Эксмо, 2009.

*Дяченко М.Ю.* Мигрант, или *Brevi finietur*. – М.: Эксмо, 2010.

*Ковтун Н.В.* «Деревенская проза» в зеркале утопии. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009.

*Колянич Т.М.* Утопия и антиутопия в новейшей прозе: поиск формы / Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков: колл. монография. – М.: Флинта: Наука, 2011.

*Павлова О.А.* Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. – Волгоград: Волгоград. науч. изд-во, 2004.

«Самое главное – правильно войти в камеру». Интервью со знаменитой писательницей Юлией Вознесенской. // [Электронный ресурс]: URL: <http://www.lepta-kniga.ru/ncd-0-11-207/caf.html> (дата обращения: 30 апреля 2013 года)

*Успенский М.* Приключения Жихаря – М.: Альфа-книга, 2008.

*Хаецкая Е.* Новобранец: роман. – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа групп»; СПб.: «Северо-Запад Пресс», 2011.

*Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды XVII – XIX вв. – М.: Наука, 1967.

*Чумакова Т.В.* Ностальгия по раю. Утопический контекст древнерусской мысли // URL: <http://chumakovatv.narod.ru/nostalg.htm>.

*Шацкий Е.* Утопия и традиция.– М.: Прогресс, 1990. С. 30.

#### Данные об авторе:

Хоруженко Татьяна Игоревна – аспирант Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург).

**Адрес:** 620002, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

**E-mail:** [tkhoruzhenko@mail.ru](mailto:tkhoruzhenko@mail.ru)

#### About the author:

Khорuzhenko Tatyana Igorevna is a Postgraduate Student of the Ural Federal University (Yekaterinburg).

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

УДК 81'42(06) ББК Ш105.51

### ОБЗОР КОНФЕРЕНЦИИ: ЧЕТЫРНАДЦАТЫЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ «СТАТУС ПОГРАНИЧНОЙ ЗОНЫ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ»

**Аннотация.** Освещается Всероссийская конференция «Статус пограничной зоны в литературе и культуре» (Новосибирск, 17–18 октября 2013 г.), на которой обсуждалась проблема границ в литературных текстах.

**Ключевые слова:** обзор, конференция, литература, пограничные зоны, границы.

### THE CONFERENCE REVIEW: XIV PHILOLOGICAL READINGS “BORDER ZONES IN LITERATURE AND CULTURE”

**Abstract.** The review observes the XIV Philological conference «Border Zones in Literature and Culture» (Novosibirsk, October, 17/18, 2013), where the problems of aesthetic boundaries were discussed.

**Keywords:** conference, literature, border zones, aesthetic boundaries

17–18 октября 2013 года в Новосибирском государственном педагогическом университете прошли **Четырнадцатые Филологические чтения «Статус пограничной зоны в литературе и культуре»**. Конференция проводилась по инициативе Института филологии, массовой информации и психологии и кафедры русской литературы и теории литературы НГПУ.

Тема конференции представляется более чем актуальной: категория границы была и остается одной из самых важных в культуре, размывание и нарушение границ в политической, социальной, этической сферах традиционно связываются с распадом целостности и осознаются как симптомы кризиса.

Однако у конференции был свой угол зрения на эту проблематику. Докладчиков интересовали в первую очередь границы эстетические и связанные с ними феномены: отношения текста и внетекстовой реальности, локализация границ и пограничных зон в тексте, а также способы репрезентации в литературе онтологических границ (жизнь – смерть), социальных и духовных статусов и т.д.

Конференция получилась довольно камерной (было представлено около тридцати докладов) – и в этом смысле продуктивной, поскольку небольшое количество участников давало возможность не расходить по секциям, а «всем слушать всех».

Разделение докладов на тематические группы («Пограничная зона в аспекте лиминальности: сюжет, персонаж, пространство и время»; «Пограничные феномены текста»; «текст и внетекстовая реальность: историко-литературный, дискурсивный, семиотический аспекты») было условным. В большинстве случаев исследование пограничных зон становилось основой для обсуждения проблематики более широкой.

Интересно и то, что о пограничности, медиальных диффузиях сейчас традиционно говорят по отношению к литературе современной, однако на Чтениях новейшая литература была представлено слабо. Большинство докладов участников конференции

были связаны с попытками по-новому – в заданном аспекте – взглянуть на литературу прошлых эпох (от древнерусской до литературы Серебряного века) или исследовать уникальные, малоизвестные широкому кругу читателей тексты.

Так, конференция открывалась докладом О.В. Журавель об Урало-Сибирском патерике (1940-ые гг.) – сочинении, создававшимся в среде старообрядцев-часовенных, существующим на пересечении древнерусской книжной традиции и светской литературы и представляющим собой уникальный опыт воспроизведения древних жанров.

Открытие «нового текста» состоялось благодаря докладу В.В. Фещенко «Пограничье между Миром и Немиром в романе-travelogue Э.Э. Каммингса о Советской России». Роман Каммингса о его путешествии по Советской России только частично опубликован на русском языке (главы из романа вошли в недавно выпущенный том переводов этого автора), однако уже сейчас очевидно, что «автобио-графикция» американского писателя может представлять немалый интерес для исследования опыта погружения «я» художника в советскую действительность 1930-х гг.

Немало внимания уделялась мемуаристике и отношениям художественного текста и внетекстовой реальности. В этом ключе интересными представляются доклады Е.Г. Николаевой о судьбе смотрителя Дербина, имя которого превратилось в синоним жестокости, благодаря «Острову Сахалину» А.П. Чехова; О.А. Фарафоновой об автобиографии прапорщика Климова, найденной в архивах Р.Г. Державина и опубликованной недавно.

Условность дисциплинарных, национальных и религиозных границ была подчеркнута в выступлении Н.В. Макшеевой Ее доклад «Маргинальный тип героя в восточных сюжетах современного кино» отсылал как к древним традициям китайского даосизма, так и провел параллели с маргиналами сегодняшнего дня.

Небольшое количество докладов о новейшей русской литературе компенсировалось разнообразием

ем исследовательских подходов: были рассмотрены лиминальность как авторская стратегия (Мароши В.В.), жанровые смещения (Когут К.С.), проблема культурных границ в современных текстах (Хабибуллина М.Н.), «поэтика трансгрессии» (Багдасарян О.Ю.). Участие в конференции последних трех докладчиков было поддержано грантом Президента РФ для молодых российских ученых – кандидатов наук (МК-79.2013.6).

Подводя итоги, отметим, что на конференции было представлено немало ярких докладов, реферировать которые, наверное, нет необходимости – через некоторое время по итогам Чтений будет издан научный сборник. Вместе с тем, очевидно, что проблематика «пограничья» в литературе и культуре все еще не исчерпана – и ждет дальнейших дискуссий – может быть, более пристальных в теоретическом и практическом планах.

*О.Ю. Багдасарян,  
М.Н. Хабибуллина*

**Данные об авторах:**

Багдасарян Ольга Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: sovliter@gmail.com

Хабибуллина Маргарита Наилевна – аспирант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: sovliter@gmail.com

**About the authors:**

Bagdasaryan Olga Yurievna is a Candidate of Philology, Docent of the Department of Modern Russian Literature of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Habibullina Margarita Nailevna is a Postgraduate Student of Modern Russian Literature Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Н. В. Барковская  
Екатеринбург, Россия

**ПРИЕМ ИНТРИГУЮЩЕГО ПЕРЕСКАЗА**  
(*ЧУДАКОВА М. О. НЕ ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ. ВРЕМЯ ЧИТАТЬ! – М., 2012*)

**Аннотация.** В рецензии характеризуются приемы, использованные в книге М. О. Чудаковой, направленные на активизацию интереса подростков к чтению. Помимо интригующего пересказа, побуждают к самостоятельному чтению интересные подробности из судеб писателей и их книг. Чудакова не только формирует круг чтения, но и затрагивает важные нравственные проблемы личности и истории.

**Ключевые слова:** литературная классика, круг чтения, нравственные проблемы литературы для подростков.

N. V. Barkovskaya  
Yekaterinburg, Russia

**RECEPTION INTRIGUING RETELLING OF**  
(*CHUDAKOVA M. O. NOT FOR ADULTS. TIME TO READ! – M., 2012*)

**Abstract.** The techniques to stimulate the interest of teenagers to reading, which used in the book by M. O. Chudakova, are characterized in review. Apart from of the intriguing retelling, interesting details of the fate of writers as well as their books encourage to unaided reading. Chudakova not only forms a circle of reading, but also touches important moral issues of personality and history.

**Keywords:** literary classics, circle of reading, the moral problems of literature for teenagers.

Как известно, одна из сегодняшних проблем в преподавании литературы – отсутствие интереса детей к книге, утрата потребности *читать*, вытеснение культурного навыка *чтения* как ежедневного удовольствия другими, в основном визуальными, способами времяпрепровождения. Вместе с тем, всем хорошо знакома ситуация, когда с интересом слушаются занимательные истории, если рассказчик умеет поддерживать внимание слушателей. Наряду с такими формами побуждения к чтению, как буктрейлер, реклама книг, анонсы, отзывы и рецензии в Сети, все шире используется прием интригующего пересказа.

Сам прием пересказа содержания произведения совсем не нов. Вспомним, например, статьи Белинского – развернутый пересказ с комментариями. Сейчас издательство «Согрус» начало выпускать серию книг, напоминающих сторителлинг (умение рассказывать истории самыми разными способами: в книгах, фильмах, комиксах, на сцене театра): известные писатели по-своему пересказывают избранные ими книги. Девиз серии: «Великие писатели, маленькие читатели, бессмертные истории». Так, уже издан роман Мандзони «Обрученные», который пересказал Умберто Эко, история Дон Жуана в изложении Алессандро Баррико [Дон Жуан 2013], готовится к изданию «Нос», пересказанный Андреа Камиллери. Эти пересказы выполнены по-разному: Баррико хочет быть понятным современному ребенку, отсюда такие особенности, как разбивка текста на короткие эпизоды-главки, крупный шрифт, яркие картинки, забавный контраст между серьезной речью персонажей и беседным тоном рассказчика, любящего пошутить. У. Эко не интересует исторический контекст, в лекциях «Шесть прогулок в литературных лесах» [Эко 2002: 10] он утверждал, что главная его цель – выявить фиктивного читателя, смоделированного в тексте, не интересуясь автором

биографическим. Эко все время задается вопросом, почему события развиваются так, а не иначе, каков механизм нарратива. Это, скорее, чтение для студентов, заставляющее вспомнить работу «Как сделана “Шинель”» Б. Эйхенбаума. В «Литературной матрице» [Литературная матрица 2011], истории русской литературы, написанной писателями, есть элементы пересказа, но главное – толкование произведения, вероятно, уже знакомого читателю по школьному курсу литературы, т.е. на первом плане здесь альтернативная реинтерпретация. Прием интригующего пересказа нацелен лишь на то, чтобы побудить ребенка взять в руки книгу, прочесть самому. Интриговать может не только оборванный «на самом интересном месте» пересказ; интерес может пробудить рассказ о яркой личности писателя, или о необыкновенной судьбе его произведения, или постановка актуальной для юного читателя этической проблемы...

Мариэтта Чудакова [Чудакова 2012] убеждена, что 1) нет книг, которые читать рано; 2) есть книги, которые читать – поздно; 3) необходимо отказаться от чтения чепухи, убивающей время. М. Чудакова формирует круг чтения из проверенных временем произведений русской и зарубежной классики – своеобразные три полки книг, расставленных отнюдь не по хронологическому принципу. Девиз последнего раздела: «Этих писателей можно читать всегда. Но почему бы не узнать их пораньше?», речь здесь идет о произведениях Флобера, Мопассана, Джека Лондона.

М. Чудакова упоминает прекрасные пересказы-переложения: «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле переложил Н. Заболоцкий, «Робинзон Крузо» Дефо – К. Чуковский, на обложке книги «Серая Сова» значится: «Пересказ с английского Михаила Пришвина». Впрочем, М. Чудакова никогда не забывает назвать и

переводчиков (так, сообщает о трагической судьбе Б.М. Энгельгардта, переведшего «Приключения Гулливера» Свифта: он умер от голода в блокадном Ленинграде), и оформителей книг, советует, каким изданием лучше пользоваться (например, книгу Л. Лагина «Старик Хоттабыч» нужно читать в издании 1940 г., а не в испорченном переиздании). Тем самым М. Чудакова формирует представление о книге как феномене культуры, который не может быть заменен интернет-версией, а тем более, кратким изложением фабулы на соответствующем сайте<sup>1</sup>.

М. Чудакова рассматривает ту или иную книгу в социальном и историческом контексте, писатель в ее представлении – всегда человек своего времени, со своей личной судьбой, определенной этим временем. Например, о книге Софьи Могилевской «Марка страны Гонделупы» сообщается, что первый тираж ее поступил в магазины около 22 июня 1941 г., многие ребята увезли эту книгу с собой в эвакуацию и там читали про уютную домашнюю жизнь мальчика Петрика. А во втором издании, уже 1970-х гг., зачем-то убрали все украинизмы, лишив повесть ее особого колорита. Разговор о книгах перерастает, разумеется, в рассказ об истории.

Не очень увлекательно для подростков поданы такие произведения, как «Детство» и «Отрочество» Л. Толстого, «Детство Никиты» А. Толстого. Зато необычайно интересно повествуется о Брете Гарте: в 11 лет он опубликовал в газете свое первое стихотворение, а в 13 лет вынужден был бросить школу и пойти работать. В 17 лет он отправляется в Калифорнию, где вспыхнула «золотая лихорадка». С невероятными трудностями удалось юноше добраться, но оказалось, что друг, к которому он ехал, уже покинул это место. Однако его приняли в артель, и он начал мыть золото. Не разбогател, зато пережил массу приключений, о которых и рассказал в своих книгах. В частности, историю о медвежонке по кличке Малыш – начав эту историю, Чудакова предоставляет детям самим прочитать, чем кончится эта необыкновенная история про мохнатого друга. Не менее увлекательно готовит Чудакова к восприятию книг Веры Чаплиной о зверятах, в частности, поведав историю о том, как Вера взяла домой львенка, от которого отказалась мама-львица, как выбиралась для него соска в аптеке, как возмущались соседи; Вера рассталась с питомицей, когда уехала в эвакуацию в Свердловск, зато потом они снова встретились в Москве.

Энергия и воля к жизни захватывают при чтении произведений Джека Лондона. В повести «Белый клык» волк превращается в мирную овчарку, а в повести «Зов предков» наоборот, собака превращается в волка в суровых условиях севера. Пес Бэк продан в рабство золотоискателям, «первый же день оглушил его абсолютной непохожестью на городскую жизнь, и люди, и собаки здесь были дикари и

знали только закон дубины и клыка». А что было дальше, останавливается Чудакова, «верю, вы узнаете сами» [Чудакова 2012: 433]. Передавая захватывающий эпизод из рассказа «На берегах Сакраменто», она оговаривается, что о причинах происходящего ребята узнают, прочитав начало рассказа. Прием интригующего пересказа применен при разговоре о романе «Мастер и Маргарита», романе о «настоящей, верной, вечной любви». Вот герои впервые встретились: «Любовь выскочила перед нами, как из-под земли выскакивает убийца в перулке, и поразила нас сразу обоим. Так поражает молния, так поражает финский нож!». А дальше, говорит Чудакова, читайте сами, ведь не случайно эта книга остается любимой у людей в возрасте от 12 до 17 лет [Чудакова 2012: 31]. Интригуют неожиданные параллели, например, между «Мастером и Маргаритой» Булгакова и «Стариком Хоттабычем» Лагина. Приводимые в главке «Что же случилось на Патриарших?» аргументы заставляют по-новому взглянуть на эти произведения.

Трудная судьба отдельных произведений побуждает с особым вниманием отнестись к ним. Так, характеризуя лирику Твардовского, Исаковского и Бродского, посвященную теме Великой Отечественной войны и той цене, которой была достигнута победа, Чудакова приводит такие стихотворения, которые никогда не упоминаются в школьных учебниках, но правдивость которых Чудакова подтверждает ссылками на рассказы своего отца-фронтовика. Или такой факт: песню М.Блантера на слова М. Исаковского «Сожгли враги родную хату» почти сразу запретили исполнять на концертах и по радио, потому что под нее просили милостыню инвалиды в электричках. Только в 1960 г. Марк Бернес отважился исполнить песню во Дворце спорта в Лужниках – и весь четырнадцатитысячный зал слушал ее стоя. Потом песню снова запретили, а в 1965 г. маршал В.И. Чуйков, герой Сталинграда, попросил Бернеса исполнить песню на «Голубом огоньке», прикрыв ее своим прославленным именем.

Подростка могут не интересовать книги, но его не может не интересовать мир, в котором он живет, и то, каким образом этот мир получился именно таким. Характеризуя исторический контекст, Чудакова неоднократно говорит о сталинских репрессиях, коснувшихся многих писателей или их близких. Зощенко, например, после 1946 г. не только перестали печатать, но и отобрали у него хлебные карточки – и писатель Каверин буквально спасал его от голодной смерти. Не менее пронзительна личная трагедия Твардовского, поэта-государственника – не только из-за раскулаченных родителей, но и, например, из-за ареста в Смоленске наставника и друга Твардовского критика А. Македонова, объявленного японским шпионом. В абсурдное обвинение Твардовский не мог поверить, а писать стихи он мог, только будучи убежден в разумности и правильности происходящего... Заболоцкого, арестованного в 1938 г., вводили ночью, плакал шестилетний сын, а годовалая дочка, когда отец ее поцеловал на прощание, в первый раз произнесла слово «папа». Заболоцкому пришлось пережить истязания на допросах,

<sup>1</sup> Впрочем, книжное дело не стоит на месте: сейчас издательство «Лабиринт-Пресс» и книжный интернет-магазин выпустили первое интерактивное комментированное издание «Алисы в стране чудес». Такая книга воспроизводит фрагменты рукописи Кэрролла, подлинные гравюры английских художников, погружает в культуру викторианской эпохи.

восемь лет в лагере в Комсомольске-на-Амуре, клеймо «врага народа». Чудакова приводит затем два стихотворения, написанных Заболоцким в 1946 г., после освобождения – зная всю историю поэта, с особой силой чувствуешь пронзительную грусть в их элегических, но мужественных строках:

Уступи мне скворец, уголок.  
Посели меня в старом скворешнике.  
Отдаю тебе душу в залог  
За твои голубые подснежники...

М. Чудакова убеждает, что чтение книг дает подлинное, свободное от официоза знание истории. И не только: рассказывая о драматических судьбах писателей и их героев, она показывает, что главная ценность – возможность свободно мыслить. В книге приводятся многочисленные примеры советизмов – выражений, уже не понятных современным детям (*иностраннный агент, вредитель, вылазка, маскирующийся, массы, разоблачить, лишенец, стахановец и др.*). Конформистское следование штампам официальной идеологии привлекательно, в первую очередь, для карьеристов, преследующих свои собственные, эгоистические цели: показать лояльность перед начальством, заслужить грамоту или поощрение, «выдвинуться». Все знают прекрасный фильм «Ко мне, Мухтар!». Он был снят по рассказу И. Меттнера. Но И. Меттнер был автором и других произведений, в частности, повести «Свободная тема». Молодой учитель Охотников дал детям сочинение на свободную тему. Директриса и инспекторша облоно возмущены: «Наша школа должна реагировать», «В этом классе у вас вообще идейный разброд», «Нельзя подменять воспитательную работу развлечениями», «...у вас слабо ведется воспитательная работа», «...педагог Охотников прививал своим ученикам сомнительные идеи, вредные по существу и далекие от задач воспитания нашей молодежи...». А учитель всего лишь разговаривал с учениками «обо всем» не крупноблочными советскими штампами: «Они же спрашивают о чем попало». Но, оказывается, он «шел на поводу» у ребят. Кроме Охотникова, есть еще в повести образ пожилой учительницы, которая на идеологические окрики отвечает: «Ах, да оставьте вы свои пошлости!».

Как видим, Чудакова ставит вопрос о мужестве и собственном достоинстве человека. Каким должен быть настоящий мужчина? Это не тот, у кого много денег – деньги можно отнять; не тот, кого все боятся – найдется кто-то, кто не боится; настоящий мужчина – тот, с кем не страшно оказаться на необитаемом острове [Чудакова 2012: 134]. И далее идет рассказ о Робинзоне. При разговоре о «Двух капитанах» Каверина Чудакова вспоминает любившихся героям слова: «Бороться и искать, найти и не сдаваться!» и уточняет, что эти слова, завершающие поэму Теннисона, были вырезаны на деревянном кресте, водруженном в память Р. Скотта, достигшего Южный полюс после Амундсена и погибшего на обратном пути. А произведения Джека Лондона убеждают, что «мужественное поведение – это просто-напросто адекватное поведение человека

в свалившейся на него ситуации!» [Чудакова 2012: 33]. Свои заветы девушкам Чудакова исподволь формулирует, вводя в мир романа Шарлотты Бронте «Джейн Эйр»: не винить других (родителей, друзей, весь мир) в своих несчастных обстоятельствах; стремиться к женской самостоятельности, а, следовательно, к независимости – материальной и душевной. В творчестве Пушкина («Повести Белкина») Чудаковой подчеркивается умение понимать другого. Уместно, в связи с соответствующими произведениями, внушает Чудакова представление о позорности национализма, недопустимости чувства национального или расового превосходства, идет ли речь о неграх, евреях или таджиках. Именно здесь корень фашизма, основание для того, чтобы чувствовать себя вправе издеваться над другими людьми.

Есть книги, которые вырабатывают иммунитет к мерзостям (264). Такой книгой Чудакова считает переведенную на русский язык книжку шведа Д.С. Аландера «Рауль Валленберг: Пропавший герой» (М.: Самокат, 2007). Сообщив основные факты из биографии Валленберга, приведенные в книге Аландера, Чудакова подробно останавливается на деятельности этого человека в Будапеште во время Второй мировой войны. Был приказ очистить Венгрию от евреев. Сотни тысяч евреев отправлялись для умерщвления в Освенцим. Америка находилась в состоянии войны с Германией, не могла вмешаться напрямую. Валленберг, будучи представителем нейтральной Швеции, по договору с Американским правительством, рискуя собственной жизнью, сумел спасти жизнь почти ста тысячам евреев – он снабжал их особыми паспортами, похожими на шведские, и они уже не подлежали отправке в газовые камеры. Наконец, советские войска освободили Будапешт от фашистов. Но Валленберг попал в руки СМЕРШ – советской разведки и, по личному приказу Сталина, оказался в Москве, в камере на Лубянке. Теперь он был «американский шпион», «пособник империалистов». Следы Валленберга его родственники и шведское правительство ищут до сих пор.

Пересказывая книгу Аландера, Чудакова подчеркивает не только мужество Валленберга, но и жестокость сталинского режима. В книге Чудаковой не раз объясняются устаревшие слова, такие, как *отрок* или *стахановец*. В связи с историей Валленберга она обращает внимание на то, что слова «*благотворительность*», «*филантропия*» помечались в советских словарях как устаревшие. «Доброта, любовь и жалость к человеку *вообще* советской власти осуждались. Нельзя было жалеть попавших в беду. При Сталине соседи, скажем, не могли взять в свой дом несчастных малышей, оставшихся в пустой квартире без родителей, арестованных и увезенных в тюрьму, а потом расстрелянных или отправленных на десять-пятнадцать лет в советский концлагерь. Таких детей *положено* было отправлять в специальные детские дома» [Чудакова 2012: 273].<sup>2</sup>

<sup>2</sup> См. историю такого сироты в автобиографической книге Э. Кочергина «Крещенные крестами. Записки на коленках» (СПб.: Вита Нова, 2009), а также книгу Е. Ельчина «Сталинский нос» (М.: Розовый жираф, 2013).

От расистов пострадал в свое время и Брет Гарт, выступивший с гневной статьей против убийства китайца расистами и вынужденный бежать в Сан-Франциско. В связи с Марком Твенем рассказывается о войне за равноправие негров. Запоминается также пересказ Чудаковой автобиографического рассказа Бориса Житкова «Храбрость», в котором речь идет о столкновении дружины самообороны с черносотенцами во время еврейских погромов в Одессе 1905 г.

Итак, главное, чему учат книги – самостоятельность жизненной позиции, свобода мышления, уважение к другому человеку, твердая воля. Рассуждая о пушкинских сказках, Чудакова пишет о безвольном человеке-тряпке: «Это только кажется, что быть безвольным – ничего особенного, ни для кого не опасно. Такой человек может оказаться очень даже опасным – и для себя самого, и для других. Почти так же, как такой, кто, наоборот, обладает железной волей, но лишен всякой морали и занят только своей выгодой» [Чудакова 2012: 43]. И заканчивает свои «книжные полки» Чудакова обращением к книге Ирвинга Стоуна «Моряк в седле» – биографии Джека Лондона. За свою короткую сорокалетнюю жизнь Лондон сумел путем колоссальных усилий выбиться из нищеты, работать на ранчо в Калифорнии, быть корреспондентом во время русско-японской войны, читать лекции в университетах, построить яхту «Снарк», написать восемь романов и массу рассказов. Помогла ему реализовать свой талант железная самодисциплина и воля к жизни.

Возможно, подросток и не увлечется книгой М. Чудаковой. Но учителю она поможет сделать уроки интереснее, жизненнее и острее. На первом плане в этой книге – не литературоведение, а проблемы нравственного характера. Материал книги можно использовать для того, чтобы заинтересовать учащихся тем или иным автором и произведением, создать проблемную или интригующую ситуацию, побуждающую к чтению. Книга пытается вернуть живое ощущение литературы, воспротивиться ее музейфикации. Привлекает острый политический ракурс, на фоне господствующей сегодня деполитизации интеллигенции, утратившей свою привычную роль [Дубин 2010: 68, 70].

Вместе с тем, учитель может дополнять «книжные полки» Чудаковой новыми произведениями, авторы которых говорят о сегодняшних про-

блемах, показывающих, что дело, увы, не только в сталинском режиме. Так, например, издательский дом «КомпасГид» издает серию «Гражданин мира», цель которой – помочь молодым читателям преодолеть националистическую замкнутость, показать жизненную необходимость культурного диалога. Повесть Марии Мартиросовой «Фотографии на память» [Мартиросова 2012] получила премию им. А. Гайдара, вошла в шорт-лист Национальной детской литературной премии «Заветная мечта». Психологически точно и почти документально описаны события в Баку 1988-1989 гг., когда не только взрослых, но и одноклассников девочки захватила волна национализма. Учились все вместе, и вдруг стало важно, кто ты: армянин или азербайджанец. Убит отец девочки, журналист; она с мамой уехала в Мурманск, но мама вскоре умирает от инфаркта, не пережив всех потрясений. Девочку удочерил давнишний друг отца, дядя Вова и увез в Америку. Только спустя много лет выросшая девочка смогла достать коробку со старыми, еще бакинскими фотографиями, вспомнить и волну ненависти, и ощущение дикого абсурда, и то, как однажды ее, носящую армянскую фамилию, защитили от разъяренного одноклассника-азербайджанца ребята – азербайджанские беженцы из Карабаха. Человеческое в этой конкретной истории победило националистические амбиции. Но так бывает далеко не всегда, а проблемы беженцев, трудовых мигрантов, национальной вражды – наша повседневность. Так что дело не только в сталинских репрессиях и советском режиме, дело в людях. Мария Мартиросова верит: если человек помнит о хорошем, он захочет это хорошее сделать снова; а если плохое не забыл – значит, его не повторит никогда.

#### ЛИТЕРАТУРА

Дон Жуан. Пересказал Алессандро Баррико. – М.: Астрель; Corpus, 2013. – 104 с.]

Дубин Б. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и искусстве. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 345 с

Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. В 2 кн. – СПб, М.: Лимбус-Пресс, 2011. – 800 с.

Мартиросова М. Фотографии на память. – М.: КомпасГид, 2012. – 80 с.

Чудакова М. Не для взрослых. Время читать! – М.: Время, 2012. – 448 с.

Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 288 с.

#### Данные об авторе:

Барковская Нина Владимировна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: n\_barkovskaya@list.ru

#### About the autor:

Nina Vladimirovna Barkovskaya is a Doctor of Philology, Professor, Head of the Modern Russian Literature Chair in the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

## Правила предоставления авторами рукописей в журнал «Филологический класс»

«Филологический класс» издается как для учителей-словесников, так и для ученых-филологов. Журнал стремится к сближению академической науки с непосредственной практикой школьного преподавания русского языка и литературы. Рукописи принимаются на русском языке. По согласованию с редакцией возможно предоставление рукописей на иных языках. Публикация статей осуществляется на русском языке.

Специфика журнала определяется постоянными рубриками:

1. Проекты. Программы. Гипотезы.
2. Психолингвистика в образовании.
3. Педагогические технологии.
4. Феномен современной литературы.
5. Готовимся к уроку.
6. Идет урок.
7. Медленное чтение.
8. Региональный компонент.
9. Обзоры и рецензии.

Редакционная коллегия приглашает к сотрудничеству специалистов-филологов. Ежегодно мы ждем от авторов статьи объемом 0,5 печ. л. до 25 января, 25 марта, 25 сентября, 25 ноября. Статьи должны полностью соответствовать проблематике сборника. Наиболее интересные статьи печатаются вне очереди.

Все статьи, представленные в журнал, отправляются на рецензирование. Редакционная коллегия принимает решение о публикации с учетом мнения рецензента. В случае отрицательного решения автору направляется копия рецензии.

Мы не платим гонораров, но и не берем деньги за публикации с аспирантов.

### **Контакты:**

Почтовый адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Уральский государственный педагогический университет

Кафедра современной русской литературы (к. 279)

Телефон: (343) 245-76-66

Электронная почта: [filclass@yandex.ru](mailto:filclass@yandex.ru)

Наш журнал включен в Каталог Роспечати и можно оформить подписку на него в любом почтовом отделении России (индекс: 84587)

Наш журнал включен также в международную систему научных журналов (ISSN), где имеет индекс ISSN 2071-2405.

Для публикации статья должна соответствовать требованиям РИНЦ, т.е., помимо основного текста содержать следующие сведения, представленные *на русском и английском языках*.

1. Сведения об авторах.

Фамилия, имя, отчество автора полностью (если авторов больше, чем один, то указываются все авторы), должность, звание, ученая степень, полное и точное место работы каждого автора в именительном падеже, подразделение организации, контактная информация (электронная почта, город, адрес места работы для каждого автора).

2. Название статьи.
3. Аннотация к статье.
4. Ключевые слова.

Ссылки на литературу в тексте статьи и в сносках оформляются по образцу: [Фамилия год: страница].

### *Пример*

Необычность ситуации, садовые аллеи, о которых писал Д. С. Лихачев, что их сумеречность – основная черта русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [Лихачев 1998: 419–421].

Список литературы оформляется в конце статьи без нумерации в алфавитном порядке по ГОСТ 7.0.5-2008 (<http://protect.gost.ru>). Заголовок у списка: «Литература».

Поля страницы, размер шрифта, интервалы любые.

Отправить статью в журнал можно по электронной почте: [filclass@yandex.ru](mailto:filclass@yandex.ru) или через форму отправки на сайте: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

**НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС**

2013. № 3 (33)

Подписано в печать 31.09.2013. Формат 60x84/8.

Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.

Усл. печ. л. — 17,25. Тираж 500 экз. Заказ

Оригинал-макет отпечатан в отделе множительной техники  
Уральского государственного педагогического университета

620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: [uspu@uspu.ru](mailto:uspu@uspu.ru)