

ВЕСТНИК

**МОСКОВСКОГО ГОРОДСКОГО
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

СЕРИЯ

«ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ»

№ 2 (7)

Издается с 2008 года

Выходит 2 раза в год

Москва

2011

VESTNIK

**MOSCOW CITY
PEDAGOGICAL UNIVERSITY**

SCIENTIFIC JOURNAL

PHILOLOGICAL EDUCATION

№ 2 (7)

**Published since 2008
Appears Twice a Year**

**Moscow
2011**

Редакционный совет:

- Рябов В.В.** ректор ГОУ ВПО МГПУ, доктор исторических наук, председатель профессор, член-корреспондент РАО
- Геворкян Е.Н.** проректор по научной работе ГОУ ВПО МГПУ, заместитель председателя доктор экономических наук, профессор, член-корреспондент РАО
- Атанасян С.Л.** проректор по учебной работе ГОУ ВПО МГПУ, доктор педагогических наук, профессор
- Русецкая М.Н.** проректор по инновационной деятельности ГОУ ВПО МГПУ, доктор педагогических наук, доцент

Редакционная коллегия:

- Малыгина Н.М.** доктор филологических наук, профессор главный редактор
- Беляева И.А.** доктор филологических наук, доцент
- Костомаров В.Г.** доктор филологических наук, профессор, академик РАО, президент Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина
- Громова А.В.** доктор филологических наук, доцент
- Джанумов С.А.** доктор филологических наук, профессор
- Киров Е.Ф.** доктор филологических наук, профессор
- Огуречникова Н.Л.** доктор филологических наук, доцент
- Коханова В.А.** кандидат филологических наук, доцент
- Гиленсон Б.А.** доктор филологических наук, профессор
- Осипова Л.И.** доктор филологических наук, доцент
- Федотова Ю.Г.** доктор педагогических наук, доцент
- Ярыгина Е.С.** доктор филологических наук, профессор

Журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук» ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

СОДЕРЖАНИЕ

Лингвистика

<i>Геймбух Е.Ю.</i> Интертекст и жанровая специфика лирической миниатюры	8
<i>Захарова М.В.</i> Языковая игра в художественных текстах XIX века	15
<i>Абрашина Е.Н.</i> Определение как риторический прием	21
<i>Литневская Е.И.</i> Неформальная смс-коммуникация как форма письменной разговорной речи.....	25

Литературоведение

<i>Лоскутникова М.Б.</i> Категория художественной формы в трудах А.Ф. Лосева	33
<i>Щелокова Л.И.</i> Исторические координаты в статьях А.Н. Толстого 1941 г.	41
<i>Громова А.В.</i> «Дон Жуан» Б.К. Зайцева в контексте мировой литературной традиции.....	48
<i>Чеснокова Т.Г.</i> «Критик» Р.Б. Шеридана в контексте традиций английского театрального бурлеска	56

Методика преподавания филологических дисциплин

<i>Сосновская И.В.</i> Концептологический подход к изучению литературы в средних классах (к постановке проблемы).....	66
<i>Федотова Ю.Г.</i> Методическая компетентность профессиональной деятельности учителя в иерархии задач современной методики преподавания русского языка	74
<i>Райкова И.Н.</i> Восприятие фольклорного текста в полевых и аудиторных условиях	81

Трибуна молодых ученых

- Уварова Е.М.* «Ирреальная» любовь Марины Цветаевой 88
- Шипова Г.А.* Образ ребенка в художественных автобиографических произведениях конца XX – начала XXI века 93
- Чадина Ю.А.* Комплексный анализ текста как метод развития творческих способностей учащихся 100
- Красникова О.В.* Поэтика говорящих имен в хронике Н.С. Лескова «Старые годы в селе Плодомасове» 107
- Кузавова М.В.* Любовно-философские повести И.С. Тургенева 1850-х годов в свете проблемы циклизации 115
- Ефросинина О.В.* Поэзия Петра Орешина в литературоведении и критике 1910–1920-х гг. 122

Научная жизнь

- Калмыкова В.В.* Межвузовский научный семинар «Москва и “московский текст” в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей» 131

Критика. Рецензии. Публицистика

- Хрящева Н.П.* Рецензия на Собрание сочинений Андрея Платонова в 8-ми томах (М.: Время, 2009–2011) 134

Авторы «Вестника МГПУ» серии «Филологическое образование», 2011, № 2 (7).....

138

Требования к оформлению статей 142

CONTENTS

Linguistics

<i>Geimbukh E. Yu.</i> Intertext and Genre Specificity of Lyrical Prosaic Miniatures.....	8
<i>Zakharova M. V.</i> Language Play in Fiction Texts of the XIXth Century.....	15
<i>Abrashina Ye. N.</i> Definition as a Rhetorical Technique.....	21
<i>Litnevskaya E. I.</i> Informal Sms-communication as a Form of Written Colloquial Speech.....	25

Literary Criticism

<i>Loskutnikova M. B.</i> The Category of Art Form in Works by A. F. Losev	33
<i>Shchyolokova L. I.</i> Historical Coordinates in the Articles by A. N. Tolstoy in 1941	41
<i>Gromova A. V.</i> «Don Juan» by B. K. Zaitsev in the Context of World literary Tradition.....	48
<i>Chesnokova T. G.</i> «The Critic» by R. B. Sheridan and the Tradition of English Theatrical Burlesque	56

Methodology of Philological Disciplines Teaching

<i>Sosnovskaya I. V.</i> Conceptual Approach to Learning Literature in Secondary School (Detecting the Problem)	66
<i>Fedotova Yu. G.</i> Methodological Competence of the Language Teacher's Professional Activity in the Problem Hierarchy of Modern Techniques of Russian Teaching.....	74
<i>Raikova I. N.</i> Perception of the Folklore Text in the Field and in Classroom	81

Young Scientists' Platform

<i>Uvarova Ye. M.</i> The Irreal Love of Marina Tsvetaeva.....	88
<i>Shipova G. A.</i> The Child's Image in Autobiographical Fiction of the End of XXth – the Beginning of XXIst Centuries	93

<i>Chadina Yu.A.</i> Complex Text-analysis as a Method of Development of Pupils' Creative Abilities.....	100
<i>Krasnikova O.V.</i> Poetics of Talking Names in N.S. Leskov's Chronicle «Older times in the Village of Plodomasovo».....	107
<i>Kuzavova M.V.</i> I.S. Turgenev's Love and Philosophical Short Novels of 1850ies in the Light of the Cyclization Problem	115
<i>Yefrosinina O.V.</i> Pyotr Oreshin's Poetry in Literature Studies and Criticism in 1910–1920ies	122

Scientific Life

<i>Kalmykova V.V.</i> Inter-university Scientific Seminar «Moscow and the 'Moscow Text' in Russian Literature. Moscow in Lives and Works of Russian Writers»	131
--	-----

Critical Survey. Reviews. Bibliography

<i>Khryascheva N.P.</i> Review of Andrei Platonov's Collected Works (M: Vremya, 2009–2011)	134
--	-----

MCPU Vestnik Authors, series «Philological Education».

2011, № 2 (7)	138
----------------------------	-----

Style Sheet	142
--------------------------	-----

Е.Ю. Геймбух

Интертекст и жанровая специфика лирической миниатюры

Статья посвящена изучению жанрового аспекта интертекстуальных связей в лирической прозаической миниатюре («стихотворений в прозе»). Рассмотрены типы источников, способы включения прецедентных текстов, характер их семантических преобразований в новом тексте.

Ключевые слова: интертекст; жанр; лирическая прозаическая миниатюра («стихотворение в прозе»).

Лирическая прозаическая миниатюра, или «стихотворение в прозе», — жанр, содержанием которого является переживание лирическим героем своей связи с миром — «все во мне и я во всем». Не удивительно, что источником интертекста может становиться практически вся мировая культура. Термин «интертекст» мы используем в широком значении, то есть рассматриваем как «чужое» не только точные и неточные цитаты, но и любые отсылки к прецедентным текстам и историческим фактам.

Охарактеризуем источники заимствования с точки зрения принадлежности к различным культурам.

Самая древняя, наиболее удаленная в пространстве и времени, в верованиях и обычаях от русского человека — **восточная и египетская** культуры. Как правило, обращение к культуре Востока сопровождается авторскими комментариями, основная цель которых — продемонстрировать иллюзорность пропасти между русским человеком нового времени и представителями древних цивилизаций.

В миниатюрах И.А. Бунина «чужое» становится предметом рефлексии, о чем свидетельствуют названия — «Роза Иерихона», «Скарабеи». Писатель подчеркивает **максимальную отдаленность и предельную близость** человека разных эпох: *«И бедное человеческое сердце радуется, утешается: нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то!»*, человеческое сердце *«в те легендарные дни так же твердо, как и в наши, отказывалось верить в смерть, а верило только в жизнь»*. Настоящее гномическое в первом предложении, как и несовершенный вид глагола прошедшего времени во вто-

ром, имеют значение постоянно совершающегося действия, что способствует снятию противопоставления между «*легендарными днями*» и «*нашими*».

«Чужая» номинация «роза Иерихона» сосуществует в тексте со «своей» (*перекати-поле*), но противопоставляется «поэтическому» не она, а собственно авторское, ассоциативное, «антипоэтическое» название растения — *дикий волчец*. И.А. Бунин «увеличивает» расстояние между словами, чтобы еще значимее оказалась близость мироощущения у людей разных эпох. Стремление понять «чужое», «всеобщее» становится для лирического героя и возможностью заглянуть в себя: «*Так утешаюсь и я...*»

В «Скарабях» «чужая» номинация не противопоставляется в структуре текста своей — «навозный жук». Предметом рефлексии становится не само слово, как в «Розе Иерихона», а «*игрушечная коллекция камешков*» как «*символ рождающейся из земли и вечно возрождающейся, бессмертной жизни*».

Со- и противопоставление «чужого» – «своего» – «всеобщего» усиливается в тексте благодаря соотнесению грамматического времени: воспоминания о посещении Булакского музея выдержаны в прошедшем времени (*входил, подумал, вступил, ходил, смотрел* и др.), которое несколько раз перебивается настоящим («*И здесь оно, это тонкое и сухое благовоение, древнее, священное!*»; «*Да, да, подумать только: вот я возле самого Великого Рамзеса...*»). Настоящее расширенное выводит чувства, переживания лирического героя из прошлого в настоящее, которое в последнем предложении «перерастает» в будущее: «*Все пройдет — не пройдет только эта вера!*»

В миниатюре В. Солоухина «Конфуций» точечная цитата-имя отсылает читателя к далекому прошлому, а вводное словосочетание «как известно» тут же делает «чужое» «своим»: «*Конфуций, создавший, как известно, целое учение, целую философию, если не религию, все время подчеркивал при жизни, что он ничего не создает нового, но лишь объясняет то, что уже было создано и сказано до него. Но вот эти-то объяснения и стали тем, что мы называем теперь конфуцианством*». Кроме того, «мы» имеет референцию «все человечество в целом», включает людей вне зависимости от национальности и вероисповедания.

Тот же тип «древней» миниатюры представляет «стихотворение» И.С. Тургенева «Сфинкс». Миниатюра состоит из двух фрагментов: «египетского» и «русского», связующим звеном между которыми является высказывание автора, превращающее «чужое» в «свое»: «*Ба! Да я узнаю эти черты... В них уже нет ничего египетского. <...> Да это ты, <...> соотчич мой, русская косточка!*»

В «стихотворении» В. Астафьева «Временное жилище» предметом рефлексии является тысячелетнее прошлое: «*Историей еще не забыто: горстка цивилизованного человечества, ютившаяся в основном вокруг Средиземного моря, строила жилища из слабого туфового камня, ракушечника, песчаника, из глины, кизяка и плетеных ветвей. Они, те далекие люди, жили на исходе первого тысячелетия, ждали нового пришествия Христа, Страшного суда, кары и гибели. Мы изживаем второе тысячелетие. Перевалим ли?*» Средством усиления со- и

противопоставления становится динамика гипо-гиперонимических отношений: если сначала кажется, что выражение *«горстка цивилизованного человечества»* синонимично *«тем далеким людям»*, то затем оказывается, что *«цивилизованное человечество»* включает и *«нас»*, *«изживающих второе тысячелетие»*, то есть номинации *«те далекие люди»* и *«мы»* перестают быть текстовыми антонимами и воспринимаются только как эквонимы.

«Египетские» и «восточные» миниатюры по идейно-композиционной структуре соотносятся с миниатюрами «античными», «европейскими», «русскими» и т.д., так как пространственно-временная разделенность не мешает ощущению близости, тождества человеческих чувств.

Античность давно стала предметом рефлексии для всей мировой культуры. Авторы «стихотворений в прозе» обращаются в основном к общеизвестным фрагментам античного текста, которые являются символами определенных жизненных ситуаций: «Гектор и Андромаха» (символ супружеской верности), «Антей» (символ нерасторжимой связи с матерью-землей) у М.М. Пришвина; Пан, Диана, нимфы, дриады (символ беспечной радости жизни) в «Нимфах» у И.С. Тургенева; Крез как символ богатства в «Свете» И.Ф. Анненского (*«Гений и солнце, с вами я чувствую себя Крезом»*); выражение «Каждому свое» в миниатюре В.П. Астафьева «Стоящая надпись».

Обращение к **сакральным текстам** создает специфическую коммуникативную ситуацию — диалог с богом, с вечностью. Это диалог, который поднимает человека к самым высотам духа. Предметом рефлексии авторов становятся библейская история, представленная легендами, притчами, цитатами, аллюзиями, реминисценциями, точечными цитатами.

В миниатюре А.И. Солженицына «Гроза в горах» благодаря сравнению (*«стрелы Саваофа»*), аллюзиям (*«Все было — тьма, ни верха, ни низа, ни горизонты»*) вспоминается миф о сотворении мира, утверждается возможность для человека пережить ощущение сопричастности моменту возникновения мира.

В.В. Розанов в «стихотворении» «Грусть — моя вечная гостья» показывает грусть как следствие проявления самостоятельности человека: *«Я думаю, она к человеку подошла в тот вечерний час, когда Адам “вкусил” и был изгнан из рая»*.

Объектом рефлексии в «стихотворении» И.С. Тургенева «Христос» становится внешний облик Христа: *«...лицо как у всех — лицо, похожее на все человеческие лица»*.

И.А. Бунин в «Розе Иерихона» вспоминает путешествие в *«землю господина нашего Иисуса Христа»*. Таким образом преодолевается пространство и время, а пересказ Евангелия от Матфея создает впечатление неизменности человеческих ощущений две тысячи лет назад и в наши дни:

- Евангелие от Матфея: *«Взгляните на птиц небесных: они не сеют, ни жнут... и Отец наш Небесный питает их... Посмотрите на полевые лилии, как они растут: ни трудятся, ни прядут; но ... и Соломон во всей своей славе не одевался так, как всякая из них...»*;

• текст И.А. Бунина: «...красовались те же лилии полевые и пели те же птицы небесные, блаженной беззаботности которых учила евангельская притча...».

«Чужое» не всегда представлено как предмет рефлексии. Обрамление миниатюры В. Астафьева «И милосердия...» представляет собой фрагмент молитвы: лирический герой для выражения собственного душевного состояния естественно использует чужие слова как свои: «*Боже, милосердия ми воздаждь...*».

Среди миниатюр В. Солоухина есть одна, которая практически полностью состоит из библейских цитат, с небольшой авторской преамбулой: «*Один раз я задумался над тем, что люди, никогда не читавшие Библии и даже считающие ее источником мракобесия, употребляют все же в своих брошюрах, докладах и выступлениях много библейских выражений, не подозревая, откуда они взялись. Я стал вспоминать некоторые из таких выражений, и вот что удалось вспомнить...*». 88 высказываний, внешне никак не связанных друг с другом, во-первых, обрисовывают сложность и противоречивость человеческой жизни, во-вторых, демонстрируют прямую преемственность духовного развития человечества, даже если сам человек об этом не подозревает. Интересно, что ощущение «все во мне и я во всем» в этой миниатюре воспринимается как специфическая черта не только лирического героя, но и любого человека.

Использование общеизвестных высказываний обобщающего характера из произведений **устного народного творчества** реализует особое коммуникативное задание: диалог ведется с народом, опытом поколений. Предметом внимания могут быть и пословицы и поговорки другого народа, как правило, подчеркивающие общность жизненного опыта при специфике словесно-образного выражения: «*На кого беда падет, того нужда не оставит*» (В. Астафьев); «*У каждого по горю, да не по ровну. У одного похлебка жидка, у другого жемчуг мелок*»; «*Дыма без огня не бывает*»; «*У французов есть выражение “лестничное остроумие. Ум на лестнице”*»; «*Есть поговорка “По Сеньке и шапка”*»; «*Берем великолепнейшую немецкую пословицу “Ein mal ist kein mal”...*»; «*Одно из самых распространенных выражений: “это (что-либо) далеко друг от друга, как небо от земли”*»; «*Мышь копной не задавишь, а мышь копну всю источит*», «*Пьяному море по колено, а лужа по уши*» (В. Солоухин); «*Лихое зелье — нескоро в землю уйдет*» (А.И. Солженицын. «Лихое зелье»); «*”Снявши голову, по волосам не плачут”, значит — можно сказать и так: “была бы голова, а волосы вырастут”*»; «*Бог дал, Бог и взял*» (М.М. Пришвин. «Circulus Vitiosus», «Вечное перо»); «*Конец венчает дело*» (В.В. Розанов).

Займствования из **европейской и русской** литературы и аллюзии на культуру в целом представляют собой ссылки на художественные произведения, высказывания известных людей, символические образы, создающие представления об образе бытия. Субъект письма воспринимает себя как частицу европейской и русской культуры, и поэтому при упоминании эпох, имен, конкретных произведений не подчеркивается различие эпох и национальных

традиций: *«Я переполнен счастьем, мне хочется открыть всем глаза на возможности для человека жить прекрасно... Но что я могу сделать, если ни Шекспир, ни Данте, ни Пушкин не могли пересилить и поднять завесу...»* (М.М. Пришвин. «Лесная капель»); *«...Среди землян хоть изредка являлись Гомер и Леонардо да Винчи, Бетховен и Циолковский, Моцарт и Данте-божественный»* (В. Астафьев. «Послание во Вселенную»); *«Полжизни прожил <...> среди людей, никогда не бывших, <...> до могилы связав себя с Авраамом и Исааком, с пелазгами и этрусками, с Сократом и Юлием Цезарем, Гамлетом и Данте, Гретхен и Чацким, Собакевичем и Офелией, Печориным и Наташей Ростовою!»* (И.А. Бунин. «Книга»).

Цитаты могут быть маркированными и немаркированными. Так, В. Астафьев в миниатюре «Лучшие слова» называет источник цитаты *«Жизнь сладка и печальна»* (Сомерсет Моэм), а в «стихотворении» «Над древним покоем» использует цитату без имени автора: *«Жизнь прекрасна и печальна»*. В. Солоухин часто использует косвенную речь для передачи чужих высказываний. Как правило, это происходит тогда, когда невозможно определить, кому принадлежит выражение: *«...кто-то сказал, что пуля Мартынова срезала верхушку с дерева русской поэзии, после чего оно пошло расти в сучья»*; *«...кто-то ... сказал про глаза немолодой уже женщины, что они, глаза, как в бокале вчерашнее шампанское»*.

Имена философов, писателей включаются в текст как общие для культурной сферы субъекта письма и адресата: *«Кант всю жизнь сидел: но у него было в душе столько движения, что от «сиденья» его двинулись миры»* (В.В. Розанов); *«...вспомнил мысль Гете о том, что природа создает безличное, и только человек личен»* (М.М. Пришвин. «Гете ошибся»); *«Сказано у Гете недвусмысленно, что, созерцая природу, человек все лучшее, о чем он говорит, берет из себя»* (М.М. Пришвин. «Большая вода»); *«Когда я читаю о рыцаре печального образа...»* (М.М. Пришвин. «Мельница Дон-Кихота»); *«Вся жизнь — одна ли, две ли ночи»* (А.С. Пушкин) (М.М. Пришвин. «Пустыня»); *«Здравствуй, племя молодое, незнакомое...»* (неточная цитата из А.С. Пушкина) (М.М. Пришвин. «Гектор и Андромаха»); *«...хлам плюшкинской кладовой»* (М.М. Пришвин. «Личное»); отсылка к басне И.А. Крылова в «Лесной капели» М.М. Пришвина: *«Вспомнилась басня «Стрекоза и Муравей» и суровая речь муравья: “Ты все пела — это дело, так поди же попляши”. А ранней весной точно в такой же день ждешь радости без всяких заслуг; придет весна, ты оживешь в ней, вовсе не раздумывая о муравье»*; пересказ поэмы А.С. Пушкина у М.М. Пришвина: *крот «не мог допустить себе в голову какой-нибудь протест и крикнуть воде: “Ужо тебе”, — крикнуть, как Евгений Медному Всаднику»*; *«Я <...> дивлюсь: неужели об этой далекой темной полоске хворостовского леса можно было так загадочно сказать: На бору со звонами плачут глухари...? И об этих луговых петлях спокойной Оки: Скирды солнца в водах лонных...?»* (А.И. Солженицын. «На родине Есенина»); *«...или сказать с Тургеневым: “Так кончается все русское”»* (В.В. Розанов).

Займствования из **собственных произведений** автора превращаются в диалог с самим собой, или с «я» в прошлом, или со своим вторым «я» в настоящем: В. Солоухин, И.С. Тургенев «Дрозд» — «Дрозд 2».

В качестве объекта рефлексии могут выступать **невербальные** тексты — музыкальные и живописные произведения, на которые указывают точечные цитаты, причем описание, восприятие чужих произведений может служить основой миниатюры: «*Смотрел еще раз Левитана... Близко мне, но сумрачно и односторонне, не хватает радости: чтобы виден был человек вне себя от радости, с бесконечно расширенной душой*» (М.М. Пришвин «В Третьяковке»).

У В.А. Солоухина можно найти аллюзию на теорию эволюции: «*Смотрю на прекрасное женское лицо <...> Но какая целесообразность сделала из обезьяньей морды прекрасное, божественное лицо?*» (В.А. Солоухин «Камешки на ладони»).

Включение невербальных текстов в «стихотворения в прозе» переводит проблему включения «чужого» в «свое» на иной уровень: носителем точки зрения является не субъект речи, а субъект восприятия, чья позиция становится основой рефлексии для лирического героя. Но как бы ни было представлено «чужое», субъект письма всегда находит адекватное словесное выражение и для чужой, и для своей точки зрения.

Так, одну из миниатюр В. Солоухина («*Можно допустить, что люди какой-нибудь иной, будущей цивилизации будут удивляться, как это мы могли смотреть (и даже наслаждаться) трагедии. Трагедия короля Лира и Гамлета. Трагедия Анны Карениной и Бориса Годунова. Для них это будет то же самое, что для нас древнеримские бои гладиаторов*») можно, вероятно, назвать «текстом с самоописанием» для произведений с интертекстуальными включениями: она воплощает задачи и структуру цикла в целом — через сопоставление с прошлым понять настоящее и провидеть будущее. Упоминание Древнего Рима и будущей цивилизации, точечные цитаты из европейской и русской литературы создают перспективу, которая помогает осознать, какое место автор занимает по отношению к изображаемому. «Я» одновременно и судья, дистанцирующий себя и свое поколение от эпохи гладиаторов, и осужденный, частица общества, которое продолжает наслаждаться зрелищем человеческих трагедий. Причастность лирического героя к определенному обществу людей проявляется через авторское «мы».

Таким образом, интертекстуальные связи способствуют реализации одного из основных жанровых признаков лирической прозаической миниатюры — изображение глубоко личного, интимного, которое оказывается в то же время максимально общим, всечеловеческим.

Литература

1. *Анненский И.Ф.* Стихотворения в прозе / И.Ф. Анненский // Анненский И.Ф. Избранное. — СПб: Диамант; Золотой век, 1998. — С. 317–347.
2. *Астафьев В.* Затеси / В. Астафьев // Астафьев В. Печальный детектив. Избранное. — М.: ЭКСМО, 2004. — С. 121–824.
3. *Бунин И.А.* Собрание сочинений: в 4-х тт. — М.: Правда, 1988.

4. *Пришвин М.М.* Лесная капель / М.М. Пришвин // Пришвин М.М. Мирская чаша. – М.: Жизнь и мысль, 2001. – С. 419–530.
5. *Розанов В.В.* Миниатюры / В.В. Розанов. – М.: Прогресс-Плеяда, 2004. – 500 с.
6. *Солженицын А.И.* Крохотки / А.И. Солженицын // Солженицын А.И. Рассказы. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – С. 269–293, 555–570.
7. *Солоухин В.* Камешки на ладони / В. Солоухин. – М.: Современник, 1988. – 445 с.
8. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти тт.; Сочинения: в 12-ти тт. – М.: Наука, 1978.

Е. Ю. Geimbukh

Intertext and Genre Specificity of Lyrical Prosaic Miniatures

The article studies a genre aspect of intertextual connections in the lyrical prosaic miniature («poem in prose»). Types of sources, ways of inclusion of precedent texts, character of their semantic transformations in the new text are considered.

Key words: intertext; genre; lyrical prosaic miniature («poem in prose»).

References

1. *Annenskij I.F.* Stixotvoreniya v proze / I.F. Annenskij // Annenskij I.F. Izbrannoe. – SPb.: Diamant. Zolotoj vek, 1998. – S. 317–347.
2. *Astaf'ev V. Zatesi / V. Astaf'ev // Astaf'ev V. Pechal'ny'j detektiv. Izbrannoe. – M.: E'KSMO, 2004. – S. 121–824.*
3. *Bunin I.A.* Sbranie sochinenij: v 4-x tt. – M.: Pravda, 1988.
4. *Prishvin M.M.* Lesnaya kapel' / M.M. Prishvin // Prishvin M.M. Mirskaya chasha. – M.: Zhizn' i my'sl', 2001. – S. 419–530.
5. *Rozanov V.V.* Miniatyury' / V.V. Rozanov. – M.: Progress-Pleyada, 2004. – 500 s.
6. *Solzhenicin A.I.* Kroxotki / A.I. Solzhenicin // Solzhenicin A.I. Rasskazy'. – SPb.: Azbuka-klassika, 2003. – S. 269–293, 555–570.
7. *Solouxin V.* Kameshki na ladoni / V. Solouxin. – M.: Sovremennik, 1988. – 445 с.
8. *Turgenev I.S.* Polnoe sbranie sochinenij i pisem: v 30-ti tt.; Sochineniya: v 12-ti tt. – M.: Nauka, 1978.

М.В. Захарова

Языковая игра в художественных текстах XIX века

Статья посвящена рассмотрению типов языковой игры в текстах XIX века. На примере произведений А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова демонстрируется эволюция игрового взаимодействия «автор – читатель», изменение принципов, подходов к такому взаимодействию, способов создания игровой ситуации.

Ключевые слова: языковая игра; нарушение нормы; литература XIX века.

Термин «языковая игра» был введен в научный обиход Л. Витгенштейном в 1953 году и в разных исследованиях имеет различное наполнение. Л. Витгенштейн рассматривал языковую игру как закрытый вид коммуникативного взаимодействия адресата и адресанта, имеющий определенные правила, структуру и развитие, четко завершающееся в момент нарушения правил одним или несколькими из участников акта коммуникации. В то же время в его работах можно встретить и существенно более широкое понимание термина, когда весь язык как таковой рассматривается в качестве совокупности языковых игр, ведущихся по правилам, устанавливаемым участниками конкретного коммуникативного акта или определенного типа коммуникативных актов.

В русском языкознании термин фиксируется с 1980 года, когда его вводит Е.А. Земская в исследовании «Русская разговорная речь». В современной лингвистике, несмотря на неослабевающий интерес исследователей к данной проблеме, до сих пор не удается выработать единого понимания данного термина, поэтому, прежде всего, хотелось бы отметить, что мы понимаем языковую игру как любое преднамеренное целевое нарушение языковой, речевой или коммуникативной нормы. Целями такого нарушения могут быть и создание комического эффекта, и остановка внимания читателя, и создание необходимого автору настроения, и разрушение привычных логических и языковых связей, и какие-либо иные цели и задачи, иногда уникальные, использованные лишь в одном произведении.

В данной статье мы не стремились проанализировать и описать приемы и способы языковой игры в конкретных художественных произведениях, а хотели бы проследить динамику использования языковой игры в литературе XIX века и проанализировать ту ситуацию, которая сложилась в русской литературе к рубежу веков, за которым последовал чрезвычайно продуктивный для языковой игры Серебряный век.

Проявления языковой игры в литературе начала XIX века имели, как минимум, две формы. С одной стороны, это были чисто игровые тексты (ка-

ламбур, пародия, эпиграмма), задача и структура которых изначально предполагает использование языковой игры и языковой шутки. Чаще всего весь подобный текст представляет собой развернутую языковую шутку. Основная цель такого текста — создание комического эффекта языковыми средствами. Коэффициент смехового преломления действительности может быть разным (шутка, ирония, сатира, сарказм), но основа остается неизменной. Все это логично вписывается в общее увлечение интеллигенции конца XVIII – первой половины XIX века разными типами лингвистических (и вообще интеллектуальных) игр (акростих, буриме, шарада, экспромт и т.д.). За исключением эпиграммы, которая, следуя за французской традицией, в России также начала приобретать в XIX веке острый политический или личный саркастический подтекст. Остальные игровые жанры использовались прежде всего для эстетического и интеллектуального развлечения.

В Академии наук

Заседает князь Дундук.

Говорят, не подобает

Дундуку такая честь.

Почему ж он заседает?

Потому что есть чем сесть!¹

В эпиграмме А.С. Пушкина обыгрывается семантика видовой пары от глагола «сидеть»: «заседать» — участвовать в работе и «засесть» — сесть основательно, надолго, засидеться. Семантическая связь в паре разрушена, так как глагол несовершенного вида используется преимущественно в переносном значении, но формальная связь осуществляется через глагол «сесть» (в этом смысле цензурный вариант эпиграммы оказывается даже предпочтительнее).

Этот тип языковой игры, чрезвычайно актуальный на рубеже XVIII–XIX веков, в течение XIX века постепенно сдавал свои позиции и уже к середине века в литературе фиксировался мало.

Второй тип — использование элементов языковой игры в неигровых литературных текстах с серьезной эстетической и философской направленностью для взаимодействия с языковым сознанием читателя, для привлечения и акцентования его внимания, создания и углубления художественного образа, то есть в качестве изобразительно-выразительных литературных средств. В XVIII – начале XIX века русская литература использовала из всего этого спектра преимущественно усилительные средства, то есть эпитет, гиперболу, гротеск и т.п., задача которых состояла в том, чтобы сделать повествование более ярким, более убедительным, то есть прежде всего риторические приемы. В течение же XIX века основное направление воздействия на читателя все больше смещалось в сторону менее явных способов влияния, прежде всего ориентированных на взаимодействие с его языковым сознанием и его

¹ Пушкин А.С. В Академии наук... // ФЭБ (Фундаментальная электронная библиотека): Русская литература и фольклор. – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v03/d03-321.htm> (Режим доступа свободный.)

менталитетом. Это такие художественные приемы, как, например, метафора, метонимия, перифраза, аллюзия, иносказание, то есть ориентированные не на непосредственное (неосознаваемое реципиентом) воздействие на читателя, а напротив, невозможные без сознательного (существенно реже подсознательного) намерения читателя проникнуть в авторский замысел. Тексты становятся, таким образом, более сложными, многоуровневыми, требующими как минимум активного внимания читателя.

Уже у А.С. Пушкина находим («Евгений Онегин», глава 1):

... Там некогда гулял и я,

Но вреден север для меня... [2: с. 25] — иронический эвфемизм, который, во-первых, оставляет читателю свободу выбора понимания текста: понять словосочетание «вреден север для меня» в прямом смысле «я считаю, что север (холодный, сырой климат) для меня вреден» или в каком-либо из переносных — «кто-то считает, что север (климат, столичный регион) для меня вреден», «они (госчиновники, царь, полиция, судьба) считают, что север (климат, столичный регион, центральная Россия) для меня вреден», «они считают, что я вреден для севера (столицы, центральной России, петербургского общества)», «я считаю, что север (близость власти, столичная жизнь) для меня вреден» и т.д. Во-вторых, служит для дифференциации читателей: понимает он, о чем идет речь, или не понимает, или не хочет понимать — и, если понимает, дальше — на чью сторону он встает в данном вопросе, как воспринимает и оценивает и ситуацию со ссылкой, и пушкинскую иронию, и наличие самого намека в тексте отвлеченного лирического отступления.

Зевгма, эвфемизм, иносказание, перифраза, метонимия, метафора и т.п. в XIX веке становятся все более и более востребованы художественной литературой вне зависимости от стиля, жанра и темы конкретного произведения, причем часто комический, иронический эффект не входит в замысел автора, оказывается на периферии семантики высказывания или вообще вне ее:

Огонь, сверкнувший из глаз ее в ту минуту, когда она поднимала револьвер, точно обжег его, и сердце его с болью сжалось. Он ступил шаг, и выстрел раздался. Пуля скользнула по его волосам и ударилась сзади в стену [1: с. 491].

Развернутая метафора с семантикой «ненавидящий взгляд» с помощью лексических и синтаксических средств создает у читателя ощущение состоявшегося выстрела, причем выстрела удачного: **огонь – сверкнувший – точно – обжег – сердце – с болью**, причем, несмотря на то, что цель автора — обман ожиданий читателя («выстрел состоялся» + «точно в сердце» — и сразу же после этого реальный выстрел мимо). Вместо комического эффекта возникает нечто иное: с одной стороны, сразу появляется разочарование — «он жив», «он невредим», «она его не убила»; с другой стороны, (ощущение приходит несколько позже первого) облегчение — «она его НЕ убила – она НЕ УБИЙЦА», что в контексте романа вызывает у читателя (во всяком случае, должно вызвать по замыслу автора) ту самую основную мысль, ради которой и написан весь роман: нельзя отнимать человеческую жизнь ни у кого, не имеет значения, насколько этот кто-то плох или бесполезен.

Таким образом, на протяжении XIX века языковая игра в художественной литературе смещается из сферы воздействия на читателя в сферу взаимодействия с ним. Основной целью автора становится стремление зафиксировать внимание читателя на каком-либо факте; натолкнуть его на такие мысли, заставить испытать такие ощущения, такие чувства, которые приблизят его к пониманию авторского замысла.

И, взяв свой цилиндр, он горько покачал головой и вышел из дома...

«Иду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок... О женщины, женщины! Впрочем, все бабы одинаковы!» — думал он, шагая к ресторану «Лондон».

Ему хотелось запитать... [4: с. 271].

Ироническая градация — от возвышенного грибоедовского «*Иду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок...*» через нейтральное «*О женщины, женщины!*» к нарочито сниженному «*все бабы одинаковы*» — в первое мгновение, естественно, рождает комический эффект, так как читатель не ожидает столь резкого скачка в сознании героя. Но затем возникает целый спектр чувств и мыслей:

- О том, что герой не идеален — он такой же, как все, ему знакомы чувства, переживания, проблемы, известные каждому читателю, а значит, он такой же, как и те, кто про него читает;

- О том, что практически невозможно найти человека, который смог бы действительно понять тебя;

- О том, как часто находящиеся рядом с тобой, самые близкие, не в состоянии разделить твоих чувств, смотрят на мир иначе, и часто оказываются чужими...

То есть внешне смешное оказывается сложным, даже грустным, наводит на размышления о природе мира и бытия, о сложных проблемах взаимоотношений людей. Кстати, именно этот прием у А.П. Чехова является ключевым для многих произведений: создать игровую, смешную вроде бы ситуацию, за которой скрываются грустные мысли о несовершенстве человеческого существа и мира в целом.

Именно эта, чеховская, тенденция скрывать за смешным грустное и сложное оказывается одной из важнейших отличительных черт художественной литературы рубежа XIX–XX веков. Например, у Ф. Сологуба в романе «Мелкий бес» читаем:

Он был необыкновенно честен, и никогда не поступился ни одною своею копейкою в чужую пользу (о земском враче Трепетове) [3: с. 111].

Языковая игра в данном фрагменте, вызванная контекстуальной метатезой *свою* вместо *чужою* и, соответственно, *чужую* вместо *свою*, создается за счет обмана ожиданий говорящего, который первоначально воспринимает первую часть фразы буквально — и ожидает во второй части соответствующей реализации: *никогда не поступился ни одною чужою копейкою в свою пользу*, то есть ожидаемое реципиентом значение: «настолько честен, что даже боролся за чужое в ущерб себе, не допускал собственной выгоды ни по ошибке, ни по недомыслию другого».

Возникшая игровая ситуация, естественно, требует от читателя повышенного внимания, которое вознаграждается комическим эффектом. Однако далее читаем:

Всех находящихся на казенной службе он глубоко презирал: еще руку подаст при встрече, но от разговора упрямо уклонялся. За это он слыл светлою головою, — как и Кириллов, — хотя знал мало и лечил плохо [3: с. 111].

Мы видим, как за смешным проступает еще один, уже страшный, образ очередного обитателя города: бесчестного, безграмотного, некомпетентного, но при этом уверенного в собственном превосходстве, да еще и воспринимаемого в качестве умного и передового человека.

Таким образом, в течение XIX века языковая игра сместилась из сферы языковой шутки и риторики в сферу художественного воздействия на читателя-реципиента. Задачей языковой игры в художественном тексте стало прежде всего привлечение, остановка внимания читателя на некотором фрагменте повествования, за которым скрыты важные для автора идеи, мысли, чувства, вопросы. Такой подход стал требовать определенных знаний, усилий, мыслительной деятельности, внимания, наконец, и от читателя, который из объекта восприятия стал превращаться в со-творца, без активности которого, без желания понять авторский замысел, без требуемых знаний, представлений, реакций читателя реализация авторской идеи постепенно стала оказываться невозможной. Причем сам по себе комический эффект от языковой игры в текстах XIX века не являлся обязательным, более того, достаточно часто общая стилистика текста полностью препятствовала реализации комического потенциала и игровая ситуация воплощалась лишь с помощью обмана ожиданий читателя, нарушения, привлекающего, останавливающего внимание.

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание / Ф.М. Достоевский. — М.: Правда, 1974. — 543 с.
2. *Пушкин А.С.* Евгений Онегин / А.С. Пушкин. — М.: Художественная литература, 1981. — 255 с.
3. *Сологуб Ф.К.* Мелкий бес / Ф.К. Сологуб. — Paris: Bookking International, 1995. — 315 с.
4. *Чехов А.П.* О женщины, женщины!.. / А.П. Чехов // Чехов А.П. Собрание сочинений: в 13-ти тт. — Т. 2: Рассказы (1883–1884). — М.: Воскресенье, 2004. — С. 269–271.

M.V. Zakharova

Language Play in Fiction Texts of the XIXth Century

The paper considers types of language play (the term is used in a broad sense) in the XIX-th century texts. The examples of works by A.S. Pushkin, F.M. Dostoevsky,

A.P. Chekhov demonstrate the evolution of the play interaction between the author and the reader, change of principles and approaches to such interaction, ways of creating a play situation.

Key words: language game; norm infringement; the XIXth century literature.

References

1. *Dostoevskij F.M. Prestuplenie i nakazanie / F.M. Dostoevskij.* – М.: Pravda, 1974. – 543 s.
2. *Pushkin A.S. Evgenij Onegin / A.S. Pushkin.* – М.: Xudozhestvennaya literatura, 1981. – 255 s.
3. *Sologub F.K. Melkij bes / F.K. Sologub.* – Paris: Bookking International, 1995. – 315 c.
4. *Chexov A.P. O zhenshhiny', zhenshhiny'!.. / A.P. Chexov // Chexov A.P. Sobranie sochinenij: v 13-ti tt. – T. 2: Rasskazy' (1883–1884).* – М.: Voskresen'e, 2004. – S. 269–271.

Е.Н. Абрашина

Определение как риторический прием

Статья посвящена актуальной проблеме реализации понятий в слове, использования определения как риторического приема создания речи. Рассматривается специфика модели определения; называются задачи, решаемые с помощью определения, правила формулирования определения, способствующие его действенности; указываются основные направления работы по обучению студентов практическому умению формулировать определения понятий.

Ключевые слова: определение; топосы; логическая операция; способы толкования значений слова.

Один из основных вопросов филологии — вопрос о связи наименования с сущностью вещи. Впервые в европейской традиции эта проблема поставлена в диалоге Платона «Кратил», в китайской традиции — Конфуцием: если имя дано верно, то действие с вещью, как и само дело, будет верным и правильным. И наоборот: если имя дано неверно, т.е. не отражает свойств вещи, то действия будут неверными и неудачными.

На современном этапе неуклонный технический прогресс, компьютеризация, широкая пропаганда научных знаний в СМИ способствует активному проникновению в устную речь терминологической лексики различных областей. Терминологизация литературного языка является в настоящее время общеевропейской современной тенденцией.

На теоретическом уровне можно говорить об условности отношений имени и вещи, но практически в жизни общества мы наблюдаем тяжелые последствия от непонимания теории и практики именования (см. труды А.Ф. Лосева и Ю.В. Рождественского). Известно, что усвоение знаний невозможно без овладения системой научных понятий. Однако реализация понятий в слове часто вызывает затруднения у носителей языка.

Опыт работы со студентами-филологами МГПУ показывает, что многие из них испытывают трудности в формулировании значений слов (даже в относительно простых случаях). Так, задание «определить значение слова *белизна*» вызывает неожиданные затруднения. Часть студентов предлагает формулировки, противоречащие грамматической отнесенности слова (например, «ярко-белый») или отражающие неспособность вычленить понятийное ядро значения (например, «состояние, при котором все выглядит белым»).

Особенно часто такие затруднения возникают при необходимости толкования значений заимствованных слов (например, *аксессуар, апломб, альтернатива, дайджест, пацифизм* и т.д.), слов с отвлеченным значением.

Проблемы такого рода обусловлены характерным для отечественного среднего образования пренебрежением к семантике. В системе высшего образования необходимо не только показать студентам важность толкования значения слова для их будущей практики, но и научить практически решать проблему определения понятий, использовать определение как риторический прием.

При подготовке речи мы пользуемся как готовыми определениями, так и формулируем свои. В создании речи может применяться как общеизвестное, близкое к научному мнению, так и оригинальное, своеобразное переосмысление предмета речи, например:

Общепринятое определение:

Вдохновение — творческий подъем, прилив творческих сил [3: с. 62].

Метафорическое, креативное определение:

Каждый человек хотя бы несколько раз за свою жизнь пережил состояние вдохновения — душевного подъема, свежести, живого восприятия действительности, полноты мысли и сознания своей творческой силы (К.Г. Паустовский).

Во время публичного выступления приходится также отвечать на вопросы, требующие четких определений. В этом случае необходимы навыки логического определения понятий.

Основные способы создания речи известны в риторике под именем топосов — общих мест, поскольку они содержат общепринятые в данном социуме нравственные и философские положения. Топосы рассматриваются также как своеобразные смысловые модели, способы создания содержания речи. Одним из важнейших топосов является определение.

Под *определением* (или *дефиницией*) мы понимаем логическую операцию, посредством которой тем или иным способом выявляется значение слова или выражения, раскрывается связь предметов с их именами. Общая модель определения: *кто есть кто, что есть что* [1: с. 70].

Определение решает одну из следующих задач:

а) оно указывает, какое значение имеет в языке то или иное слово или выражение. Такого рода определения — аналитические — играют важную роль в освоении родного языка в процессе обучения;

б) предписывает, каким значением наделяется вводимый новый термин, или какое значение будет придаваться в дальнейшем какому-либо выражению независимо от того, в каком значении это выражение употреблялось до сих пор в языке. Наиболее широко распространены синтетические конструктивные определения в развивающихся отраслях знания, где возникает необходимость именования новых, ранее не известных объектов и процессов;

в) устанавливает более точное значение определенного выражения, при этом считаясь с его прежним, уже устоявшимся, но недостаточно четким значением (синтетическое регулятивное определение). Необходимость такого

уточнения возникает, когда в определенных целях невозможно пользоваться обыденным, как правило, нечетким его значением.

Например, значение слова «взрослый» в повседневном общении — «человек, которого уже нельзя называть ребенком», но для определения меры ответственности гражданина за его общественное поведение это неопределенное представление о взрослом и невзрослом становится неточным, непригодным [2: с. 180].

Действенность любого определения зависит от его правильности, новизны для данной аудитории, удачной словесной формы. Дефиниция достигает своей цели, если при ее формулировании выполняются определенные правила:

1. Определение должно быть соразмерным.

Нарушение правила соразмерности ведет либо к слишком широким определениям, либо к слишком узким (например, «Термометр — это прибор для измерения температуры воздуха»).

2. Определение не должно содержать в себе круга.

Ошибка «круг в определении» встречается в двух видах: а) тавтология (непосредственный круг), например: «Филолог — это специалист в области филологии» и б) опосредованный, или порочный, круг: в каком-то фрагменте текста встречается несколько связанных между собой дефиниций, построенных таким образом, что выражение А определяется через Б, а Б через А.

3. Определение должно быть доступно пониманию того, кому оно адресовано.

Определение будет понятным, если в его формулировку включены только общепотребительные слова, входящие в индивидуальный тезаурус большинства людей, говорящих на данном языке.

4. Определение должно быть четким и недвусмысленным.

Данное правило обеспечивается использованием однозначно определенных в сфере данной отрасли знания терминов.

5. Определение должно указывать на существенные признаки определяемого предмета.

Требование определять предмет, указывая его наиболее существенные признаки, относится в основном к научным дефинициям. В повседневном общении чаще всего указание на существенные признаки желательно, но не обязательно.

6. Определение не должно быть избыточным, т.е. в нем не должны содержаться характеристики определяемого предмета, которые или повторяют другие, или являются их следствиями.

Таким образом, необходима систематическая работа по обучению студентов-филологов процедуре формулировки определения понятий слов. В связи с этим целесообразно:

- обучить студентов различным способам толкования лексических значений слова: 1) логическому определению (классической дефиниции), 2) синонимическому, 3) перечислительному, 4) описательному способу, 5) отрицательному определению;

- предложить учащимся систему заданий, направленных на выработку навыков семантического анализа на уровне языка и речи (текста); сосредото-

читать внимание аудитории на различиях между словарным значением и контекстуальным смыслом слова; дать представление о роли личностного начала в смысловом наполнении языковых элементов;

- ввести студентов в круг существующих в современной науке семантических проблем и представлений (см. труды Ю.Д. Апресяна, А. Вежбицкой, И.А. Мельчука, Ю.С. Степанова и др. исследователей структуры значения слова);
- сформировать умение использовать определение как риторический прием создания речи.

При этом работа со словарями переходит на качественно более высокий уровень; употребление в речи заимствованных слов все чаще приобретает характер осознанной необходимости: студенты пытаются раскрыть значения иностранных слов, заменяя непонятные им термины соответствующими знакомыми словами; повышается уровень культуры речи учащихся; развивается их способность создать содержание речи, развернуть тезис с помощью определения.

Литература

1. *Аннушкин В.И.* Риторика / В.И. Аннушкин. – М.: Флинта, 2008. – 296 с.
2. *Далецкий Ч.* Риторика: Заговоры, и я скажу, кто ты / Ч. Далецкий. – М.: Омега-Л., 2004. – 488 с.
3. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка: Ок. 57 000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – 16-е изд., испр. – М.: Русский язык, 1984. – 797 с.
4. *Рождественский Ю.В.* Теория риторики / Ю.В. Рождественский. – 2-е изд. – М.: Добросвет, 1999. – 482 с.

Ye.N. Abrashina

Definition as a Rhetorical Technique

The article is devoted to an actual problem of concept realization by means of the word and use of the definition as a rhetorical device of speech creation. It considers specificity of the definition model; sets the goals reached with the help of the definition and rules of definition formulation enhancing its effectiveness; points out the basic directions of teaching students to practical ability to formulate definition of word-concepts.

Key words: definition; toposes; logical operation; methods of interpretation of word meanings.

References

1. *Annushkin V.I.* Ritorika / V.I. Annushkin. – M.: Flinta. 2008. – 296 s.
2. *Daleczkij Ch.* Ritorika: Zagovori, i ya skazhu, kto ty' / Ch. Daleczkij. – M.: Omega-L., 2004. – 488 s.
3. *Ozhegov S.I.* Slovar' russkogo yazy'ka: Ok. 57 000 slov / Pod red. N.J. Shvedovoj. – 16 izd., ispr. – M.: Russkij yazy'k, 1984. – 797 s.
4. *Rozhdestvenskij Yu.V.* Teoriya ritoriki / Yu.V. Rozhdestvenskij. – 2-e izd. – M.: Dobrosvet, 1999. – 482 s.

Е.И. Литневская

Неформальная смс-коммуникация как форма письменной разговорной речи

В статье рассматриваются неформальная смс-коммуникация с точки зрения наличия в ней признаков разговорной речи, с одной стороны, и письменной формы ее реализации — с другой.

Ключевые слова: смс-коммуникация; разговорная речь.

Вопрос о принципиальной возможности бытования разговорной речи (далее — РР) в письменной форме решается в лингвистике далеко не однозначно.

В коллоквиалистике (специальных работах, посвященных исследованию РР) при решении проблем устности-письменности РР исследователи исходят из исключительно устной формы существования РР [7; 10; 11; 14].

В работах по функциональной стилистике этот же вопрос решается несколько иначе. Как известно, В.В. Виноградов оперировал понятием «обиходно-бытовой стиль», при этом в качестве реализации этого стиля он рассматривал и устную обиходную речь, и такие письменные жанры, как бытовые письма и дневниковые записи. Кроме того, для В.В. Виноградова было очевидным, что, хоть и в условной, стилизованной форме, РР находит письменное отражение в языке художественной литературы [2].

В учебнике «Культура русской речи» под редакцией Л.К. Граудиной и Е.Н. Ширяева авторы вслед за Д.Н. Шмелевым разграничивают понятия функционального стиля и функциональной разновидности языка. Тем не менее авторы наряду с другими функциональными стилями описывают РР исходя из единого алгоритма и утверждают, что «к письменной форме разговорной речи можно отнести только записки и другие подобные жанры» [6: с. 55].

В.Г. Костомаров [5], А.Н. Васильева [1], М.Н. Кожина [4] считают РР одним из функциональных стилей. Так, М.Н. Кожина дает следующее определение: «Под разговорно-обиходным, или просто разговорным стилем понимают обычно особенности и колорит разговорной речи носителей литературного языка; вместе с тем разговорный стиль проявляется и в письменной форме (записки, частные письма)» [4: с. 432–433].

Как мы видим, даже недавно изданные и вполне современные работы по функциональной стилистике готовы в теории разграничить понятия «разговорный» и «устный», но на практике в перечислении уровневых средств этого стиля важное место занимает описание именно фонетических признаков РР.

Единственный, пожалуй, учебник по стилистике, в котором учтены не только традиционные, но и новые письменные жанры РР, — это «Русский язык и культура речи» М.Ю. Сидоровой и В.С. Савельева (2008). Авторы отмечают: «Как ни парадоксально, разговорная речь помимо устной обладает еще и письменной формой. Впрочем, это кажется удивительным только на первый взгляд. Дело в том, что многие письменные тексты выполняют те же функции, что и устная разговорная речь. Целью обмена письмами, записками, интернет- и смс-сообщениями является непринужденное общение на бытовые темы, носящее спонтанный характер. Ту же цель преследуют коммуниканты, общающиеся в рамках компьютерных форумов и чатов. Вполне естественно, что общие задачи приводят к использованию сходных языковых черт» [13: с. 398].

В последние годы появились исследования, которые постулируют существование промежуточной между устной и письменной формы текста. Так, например, А.А. Кибрик в статье «Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов» (2009) пишет: «Один из таких субмодусов в последнее время приобрел экстраординарную роль и иногда рассматривается как особый модус, наравне с устным и письменным. Это электронный модус. Общение по электронной почте представляет особый интерес как феномен, возникший 10–15 лет назад, получивший за это время огромное распространение и представляющий собой нечто среднее между устным и письменным дискурсом» [3: с. 9].

Нашей принципиальной позицией в данном вопросе является безусловный отказ от признания существования формы текста, промежуточной между устной и письменной. Действительно, те признаки текста, которые вызываются устной формой его исполнения (в первую очередь общая его компрессивность и фрагментарность синтаксиса), могут быть имитированы на письме, поскольку коллективное языковое сознание (а зачастую и профессиональное лингвистическое) до сих пор параметр устности слабо отделяет от параметра разговорности, однако с семиотической точки зрения устность и письменность текста определяются основным каналом его передачи (и, соответственно, материальным носителем текста) — аудиальным или визуальным (в данном случае вербальным). При этом чрезвычайно важно, что письменный вариант РР представляет собой не попытку как можно точнее зафиксировать устную РР, а особую семиотическую систему, использующую возможности материального носителя текста и разрабатывающую особый код для передачи невербальной информации или для необходимой в условиях онлайн-коммуникации компрессии вербальной информации [8]. Одной из таких семиотических систем является смс-коммуникация.

Технически возможной она стала в 90-е годы XX века, а широко распространяться начала чуть более 10 лет назад; можно смело говорить о ней как о формирующейся на наших глазах.

Смс-сообщение может быть текстом любого назначения: это информационные и рекламные сообщения, смс-чаты и даже смс-литература. Понятно, что тексты подобного рода написаны преимущественно на кодифицированном литературном языке (КЛЯ), тщательно продуманы и не обладают ни раз-

говорностью, ни неофициальностью, ни спонтанностью. Однако 70% пользователей используют смс-услуги для общения с друзьями, родными и близкими (<http://www.mobile-review.com/articles> (дата обращения: 17.12.2006 г.)), то есть для неофициального неформального общения. Тексты именно такого рода, написанные на русском языке, будут объектом нашего рассмотрения и квалифицируются нами как письменная РР.

Смс-переписка обиходно-бытового стиля привлекательна для исследования по следующим причинам: 1) для ее создания используется принципиально иной материальный носитель с другим, чем у компьютера, устройством клавиатуры и иными возможностями — сотовый телефон; 2) набор текста с клавиатуры телефона значительно более сложен, чем с клавиатуры компьютера, и это серьезно замедляет процесс создания текста; 3) объем смс-сообщения строго ограничен в количестве знаков (не говоря уже о том, что от объема текста зависит стоимость его пересылки); смс-сообщение кириллическим шрифтом, которое может быть переслано за один прием, составляет (в зависимости от марки телефона) около 70 знаков, включая пробелы; 4) как и в интернет-коммуникации, аудиально-визуальный контакт коммуникантов отсутствует.

Частое использование смс-связи постепенно приводит к формированию особой субкультуры пользователей мобильных телефонов, называемых в англоязычной литературе *Short Generation*. В неформальном общении смс-сообщение, особенно ответное, создается быстро и редко редактируется.

В области «стилистики ресурсов» язык смс-переписки не обнаруживает особых отличий от чатового общения, рассмотренного нами в статье [9].

В смс-переписке в бытовую разговорную лексику вкрапляются обценные слова, обильно используется молодежный и компьютерный жаргон. Такое положение дел вызвано актуальной бытописательной тематикой, в которой употребление разговорной и просторечной лексики естественно. Интересно, что одна из промежуточных версий встроенного словаря (например, Т9) «опознала» обценные слова, но в следующей версии эти слова из него были исключены, однако появились некоторые эвфемизмы — например, *мля*.

Морфология смс-языка в наименьшей степени отличается от норм КЛЯ, особенно если пользователь находится в режиме Т9. Для намеренных отклонений в этом режиме места нет, поэтому все примеры таких отклонений — как морфологических, так и словообразовательных — требуют специальных усилий и особой затраты времени, однако возможны и нередко встречаются в качестве приемов языковой игры: *Наичмокнейший тебе чмок!*

Синтаксис смс-языка еще более разговорен, чем в интернет-жанрах письменной РР. Основной чертой синтаксиса предложения является тенденция к аграмматизму, когда адресант отклоняется от синтаксических и пунктуационных норм КЛЯ: *она спрашивает «почему никто не пришел на 1 пару?» выходной у нас потому что, вот как это объяснить?..*

Для реализации синтаксической экспрессии могут использоваться любые синтаксические фигуры, характерные для РР: рассогласование частей

высказывания, стяжение, парцелляция, перестановка частей, назывные предложения и др. Помимо повышения экспрессивности, они решают и другие задачи (например, способствуют более компактному изложению, а диалогическая форма переписки, естественно, влечет за собой неполноту и бессоюзность предложений: *Оль, ты не могла бы написать список глаголов по кот кр по фонетике была, она наверняка давала? я завтра пишу, не сходятся два списка.*

Сосредоточим наш интерес на специфических для смс-коммуникации признаках РР, которые представлены в наибольшей степени в графике, орфографии, пунктуации, синтаксисе текста и прагматике.

Объектом нашего рассмотрения являются бытовые тексты, написанные на русском языке с использованием кириллицы (хотя справедливости ради надо сказать, что многие русскоязычные пользователи до сих пор применяют в смс-общении транслитерацию русских слов на латиницу, поскольку в силу специфики кодировки Unicode сообщение транслитом вмещает почти в два раза больше знаков, чем кириллицей). Необходимо отметить, что в телефоне непросто дается переключение шрифта с кириллицы на латиницу, поэтому для смс-сообщений характерна шрифтовая однородность. Многие принятые в молодежном жаргоне английские слова записываются русскими буквами (например, *плиз*), а англоязычные сокращения русифицируются и лексикализируются — например, *ИМХО* (от английского *IMHO* — *in my humble opinion*, «по моему скромному мнению»); *П.С.*, *ПыСы* (от *P.S.*); *ЗЫ* (от того же *P.S.*, только буквы заменены на русские аналогично тому, как они взаимозаменяются на русско-латинской клавиатуре компьютера: *P=З*, *S=Ы*); *ЛОЛ* (от английского *LOL* — *Laughing out loud*, «хохотать»).

Невербальные (жесты, мимика, позы и т. п.) и паравербальные (тон, тембр, скорость, паузы в речи) средства устной коммуникации являются чрезвычайно важным параметром устной РР; нехватка этих средств при дружеском письменном общении нуждается в средствах компенсации, и они в значительной степени разработаны.

Язык смс-сообщений активно использует все приемы компрессии и компенсации отсутствия аудиально-визуального контакта, разработанные в интернет-языке, развивая как стандартные и общепринятые, так и индивидуальные компрессивно-компенсаторные средства. Кроме того, особенности телефона как носителя текста породили собственные приемы, неведомые письменным разговорным интернет-жанрам.

Как и в чатах, на клавиатуре телефона сложно создать курсив и полужирный шрифт, так что в ассортименте графических средств остаются строчные и прописные буквы, пробелы, знаки препинания и специальные иконки, вносимые в готовом виде.

Прописные буквы в целом используются в тех же функциях, что и в чатах. Это, во-первых, выделение особо значимых слов, смыслового центра высказывания: *Всё будет ХОРОШО. Слышишь, ВСЁ.*

Часто именно это слово должно произноситься эмоционально и громко, что обычно сопровождается постановкой нескольких восклицательных знаков: *У нас у ВСЕХ боковушки. Это УЖАСНО!!!*

При этом написание заглавной буквы в начале предложения далеко не обязательно: *Привет!с прошедшим днем рождения!желаю исполнения всех замыслов, надежд и мечтаний.*

Как и в чатах, прописные буквы и кавычки часто не употребляются вовсе: *встретила алену. сидим в муму, я взяла салат, до дома доживу.*

Более того, чаще всего использование прописных букв практикуется лишь в режиме программы Т9, которая автоматически меняет строчную букву на прописную после знака конца предложения и пробела. При отключенном режиме Т9 употребление заглавной буквы осуществляется при переключении клавиатуры, поэтому отсутствие прописных вполне естественно и коммуникативно незначимо, а их использование, наоборот, маркировано, так как требует специальных усилий.

Ограниченность сообщения в объеме знаков может приводить к тому, что многие пользователи экономят на знаках препинания, например: *Ура это нужно отметить приезжайте завтра.*

Экономия места приводит и к редуцированию универсальных для всех форм письменной РР смайликов — иконических значков, обозначающих эмоции адресанта. Вместо значка :-) будет :) или), а вместо знака огорчения :- (будет :(или (. Это происходит из экономии: готовый смайлик :-) «съедает» три знака, в то время как скобка — только один. Правда, объемом можно пожертвовать ради выразительности, особенно в случае если телефон поддерживает функцию анимационных смайликов.

Смайлик служит заменой целому предложению или словосочетанию и освоен даже далеко не молодыми пользователями смс-услуг. Так, нами было получено такое письмо от 72-летней женщины: *День добрый! Как вы? У нас :-D!*

Смайлики практикуются в смс-общении настолько часто, что их легко можно встретить и в письмах не самым близким людям (например, в сообщении студента преподавателю): *Я простудилась ночью... Извините, не смогу сегодня быть :(*

Как и в чатах, содержательная сторона может редуцироваться до минимума, и коммуникация начинает представлять собой лишь обмен прагматическими интенциями, выраженными смайликами, а также вопросительным или восклицательным знаком.

Как несложно догадаться, аббревиатуры и сокращения вообще характерны для языка смс-сообщений. Общий принцип такой же, как и в чатах (отсутствие при сокращении точек и косых черт), но их число увеличивается. При этом многие слова сокращаются до согласных или до сочетаний с их преобладанием, например: *Вечером буду в Мскв; Пжста, пришли срочно ее тел; Спс, что помнишь)*

Стандартными являются сокращения НГ (Новый год), ДР (день рождения), пж (пожалуйста) и другие. Написания типа *ваще, тыща, щас, ща*, как и в чатах, чрезвычайно распространены, тем более что они не только маркируют разговор-

ность, но и сокращают текст в знаках и по времени ввода. Распространенным является и отсутствие мягкого знака после непарных согласных: *Спиш?*

Одной из основополагающих характеристик личной неофициальной РР является наличие у ее участников в каждой из малых социальных групп общей апперцепционной базы и ряда прецедентных феноменов. Это обуславливает свойственную РР в любой ее форме высокую конситуативность (опору на внеязыковую ситуацию и общие фоновые знания собеседников) и, как следствие, формальный и смысловой синкретизм высказываний. Однако у смс-переписки есть и особые, не свойственные ни устной РР, ни другим формам письменной РР текстовые признаки: в отличие от чата (и тем более от устной РР), смс-сообщение часто содержит не один, а несколько вопросов, поэтому ответное сообщение также часто представляет собой последовательность ответов на разные вопросы, смысловая связь которых в пределах сообщения, взятого изолированно от инициального, прослеживается с трудом. Например: *Хорошо. Ничего не делаю. Буду спать..; В 5. Купила; Ох! 89263547688*. При этом смс-коммуникация построена по принципу обратной прерывистой линейности: сверху в папке «Принятые» находятся не первые, а последние сообщения, причем чем раньше эсмэска получена, тем ниже она располагается.

Как и в любой РР, в смс-общении принята языковая игра. Причем, как обычно, чем выше коммуникативная компетенция собеседников, тем чаще ими допускаются сознательные отклонения от норм КЛЯ. Это, например, использование избыточной компрессии для создания эсмэски-ребуса: *Привк, трбк н брт.* (=Паршивка, трубку не берет); использование «языка падонков» или другое отражение особенностей устной РР, возможное только при отключении функции Т9: *Када будиш?* (=Когда будешь?); *дила намана* (=Дела нормально.) и другие приемы. М.Ю. Сидорова справедливо отмечает, что «в жертву желанию поиграть со словом может приноситься даже компрессия» [12: с. 178].

Как нам представляется, у смс-коммуникации, кроме очевидных минусов, есть существенные плюсы. Один из них — необходимость компактно изложить суть вопроса, что часто приводит к высокой афористичности высказываний. Другой плюс — разработка новых приемов языковой игры. Третий — возможность интимизировать процесс коммуникации в пределах малой социальной группы (семьи, круга друзей) созданием приватных письменных жаргонизмов и коммуникативных формул.

Представляется, что влияние смс-коммуникации на русскоязычный сектор пользователей проявилось еще не в полной мере, однако проблема подобного влияния безусловно потребует в скором времени отдельного социолингвистического исследования.

Литература

1. *Васильева А.Н.* Курс лекций по стилистике русского языка. Общие понятия стилистики. Разговорно-обиходный стиль речи / А.Н. Васильева. — М.: УРСС, 2005. — 240 с.

2. *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 255 с.
3. *Кибрик А.А.* Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов / А.А. Кибрик // Вопросы языкознания. – 2009. – № 2. – С. 3–21.
4. *Кожина М.Н.* Стилистика русского языка / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. – М.: Флинта; Наука, 2010. – 464 с.
5. *Костомаров В.Г.* О разграничении терминов «устный» и «разговорный», «письменный» и «книжный» / В.Г. Костомаров // Вопросы современной филологии. – М.: Наука, 1965. – С. 172–176.
6. Культура русской речи / Под ред. Л.К. Граудиной, Е.Н. Ширяева. – М.: НОРМА-ИНФРА, 2001. – 560 с.
7. *Лаптева О.А.* Русский разговорный синтаксис / О.А. Лаптева. – М.: Наука, 1976. – 397 с.
8. *Литневская Е.И.* К вопросу о принципиальной возможности бытования разговорной речи в письменной форме / Е.И. Литневская // Вестник Башкирского университета. – 2010. – № 4. – Т. 15. – С. 1186–1189.
9. *Литневская Е.И.* Психолингвистические особенности Интернета и некоторые особенности чата как исконно сетевого жанра / Е.И. Литневская, А.П. Бакланова // Вестник Московского университета. – Сер. 9. Филология. – 2005. – № 6. – С. 46–61.
10. Русская разговорная речь / Ред. Е.А. Земская. – М.: Наука, 1973. – 485 с.
11. Русская разговорная речь: Тексты / Ред.: Е.А. Земская, Л.А. Капанадзе. – М.: Наука, 1978. – 307 с.
12. *Сидорова М.Ю.* Засоряют ли СМС-сообщения русский язык, или «Неча на зеркало пенять...» / М.Ю. Сидорова // Сидорова М. Ю. Интернет-лингвистика: русский язык. Межличностное общение. – М.: «1989.ру», 2006. – С. 173–181.
13. *Сидорова М.Ю.* Русский язык и культура речи: учебник / М.Ю. Сидорова, В.С. Савельев. – М.: ТК Велби, Проспект, 2008. – 512 с.
14. *Сиротинина О.Б.* Современная разговорная речь и ее особенности / О.Б. Сиротинина. – М.: Просвещение, 1974. – 144 с.

E.I. Litnevskaya

Informal Sms-communication as a Form of Written Colloquial Speech

The article considers the informal sms-communication from the point of view of identification of colloquial speech features in it, on one hand, and written form of its implementation, on the other.

Key words: sms-communicatoin; colloquial speech.

References

1. *Vasil'eva A.N.* Kurs lekcij po stilistike russkogo yazy'ka. Obshhie ponyatiya stilistiki. Razgovorno-obixodny'j stil' rechi / A.N. Vasil'eva. – М.: URSS, 2005. – 240 с.
2. *Vinogradov V.V.* Stilistika. Teoriya poe'ticheskoj rechi. Poe'tika / V.V. Vinogradov. – М.: AN SSSR, 1963. – 255 с.

3. *Kibrik A.A.* Modus, zhanr i drugie parametry' klassifikacii diskursov / *A.A. Kibrik* // *Voprosy' yazy'koznaniya*. – 2009. – № 2. – S. 3–21.
4. *Kozhina M.N.* Stilistika russkogo yazy'ka / *M.N. Kozhina, L.R. Duskaeva, V.A. Salimovskij*. – M. Flinta; Nauka, 2010. – 464 s.
5. *Kostomarov V.G.* O razgranichenii terminov “ustny'j” i “razgovorny'j”, “pismenny'j” i “knizhny'j” / *V.G. Kostomarov* // *Voprosy' sovremennoj filologii*. – M.: Nauka, 1965. – S. 172–176.
6. *Kul'tura russkoj rechi* / Pod red. *L.K. Graudinoj, E.N. Shiryayeva*. – M.: NORMA-INFRA, 2001. – 560 s.
7. *Lapteva O.A.* Russkij razgovorny'j sintaksis / *O.A. Lapteva*. – M.: Nauka, 1976. – 397 s.
8. *Litnevskaya E.I.* K voprosu o principial'noj vozmozhnosti by'tovaniya razgovornoj rechi v pismennoj forme / *E.I. Litnevskaya* // *Vestnik Bashkirskogo universiteta*. – 2010. – № 4. – T. 15. – S. 1186–1189.
9. *Litnevskaya E.I.* Psixolingvisticheskie osobennosti Interneta i nekotory'e osobennosti chata kak iskonno setevogo zhanra / *E.I. Litnevskaya, A.P. Baklanova* // *Vestnik Moskovskogo universiteta*. – Ser. 9. Filologiya. – 2005. – №6. – S. 46–61.
10. *Russkaya razgovornaya rech'* / Red. *E.A. Zemskaya*. – M.: Nauka, 1973. – 485 s.
11. *Russkaya razgovornaya rech'. Teksty'* / Red.: *E.A. Zemskaya, L.A. Kapanadze*. – M.: Nauka, 1978. – 307 s.
12. *Sidorova M.Yu.* Zasoryayut li SMS-soobshheniya russkij yazy'k ili “Necha na zerka-lo penyat'...” / *M.Yu. Sidorova* // *Sidorova M.Yu. Internet-lingvistika: russkij yazy'k. Mezhlichnostnoe obshhenie*. – M.: “1989.ru”, 2006. – S. 173–181.
13. *Sidorova M.Yu.* Russkij yazy'k i kul'tura rechi: uchebnyk / *M.Yu. Sidorova, V.S. Savel'ev*. – M.: TK Velbi, Prospekt, 2008. – 512 s.
14. *Sirotnina O.B.* Sovremennaya razgovornaya rech' i eyo osobennosti / *O.B. Sirotnina*. – M.: Prosveshhenie, 1974. – 144 s.

М.Б. Лоскутникова

Категория художественной формы в трудах А.Ф. Лосева

В статье рассмотрены труды А.Ф. Лосева 1920-х и 1960–1980-х годов, посвященные анализу художественной формы и ее диалектики. Среди выводов ученого особо выделяются положения о том, что художественная форма становится художественным фактом (то есть произведением искусства); что художественная форма обладает «символической структурой», уровнями которой являются композиция и стиль; что символ нужно рассматривать как «развернутую» разновидность знака.

Ключевые слова: А.Ф. Лосев; художественная форма; композиция; стиль; символ; знак.

В статье рассматриваются представления А.Ф. Лосева о художественной форме. Этой категорией великий философ занимался в 1920-е годы, а затем, пережив длительный трагический период, через несколько десятков лет (с 1960-х и до конца жизни) написал и опубликовал еще несколько значимых для мировой науки трудов. Ряд работ был опубликован посмертно.

Категория художественной формы и ее вершины — художественного стиля — вызывали у А.Ф. Лосева наиболее стойкий интерес. В 1927 году ученый опубликовал книгу «Диалектика художественной формы», цель которой определена автором как попытка «заполнить пробел, существующий в русской науке в области *диалектического* учения о художественной форме» [2: с. 6]. В предисловии к работе подчеркнуто, что «логический скелет искусства [в книге] обнажен до последней степени», и это продиктовано тем, что «захватывающая свою жизненностью стихия искусства всегда мешала распознать, проанализировать и формулировать эти его необходимые логические скрепы» [2: с. 8].

А.Ф. Лосев определил направление своего исследования как эйдическое, требующее «посмотреть, как выводятся все предыдущие категории» [2: с. 10]. Ученый повторял: «понятие художественной формы есть весьма сложный и довольно отдаленный от начала диалектический этап мысли, так что оно вмещает в себе много разных других предшествующих категорий, возникших на линии от начала диалектики до момента вывода художественной формы» [2: с. 48]. «Как

таковые, — подчеркнуто в работе, — эти категории, разумеется, для понятия художественной формы совершенно не специфичны, хотя она так же необходимо их предполагает»; «как более близкие к исходному пункту диалектики, к понятию чистого бытия, или чистого одного, они всегда шире понятия художественной формы и относятся также ко вне художественным формам» [2: с. 48]. Основой смысловой сферы А.Ф. Лосев называет пять категорий: сущее (нечто единичное), покой, движение, тождество, различие [2: с. 17].

Исходные позиции в понимании формы (или выражения) сформулированы следующим образом: «Выражение, или форма, сущности есть *становящаяся в ином* сущность, неизменно струящаяся своими смысловыми энергиями. Она — потенция и залог всяческого функционирования сущности и вовне. Она — твердо очерченный лик сущности, в котором отождествлен логический смысл с его алогической явленностью и данностью. Говоря вообще, выражение есть *символ*» [2: с. 15].

Специфика художественной формы возникает тогда, когда «в предъявляемой смысловой предметности все понято и осознано так, как того требует она сама»; иными словами, «*в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом*» [2: с. 45]. Определяя художественную форму как факт, или произведение искусства, ученый указывает: «*Художественный факт есть качественно ставшая художественная форма, или — форма, вобравшая в себя свой факт, т.е. художественная форма есть факт исторический*» [2: с. 50]. Аргументируя эту позицию, А.Ф. Лосев актуализирует мысль о том, что если художественный факт (то есть произведение искусства) никак не отличен от своей художественной формы, то это «значило бы одно из двух: или художественный факт не имеет никакой формы, или художественная форма не есть форма какого-нибудь факта» [2: с. 49]. Первое ведет к факту, не имеющему художественного смысла, а второе — к выражению, не являющемуся художественной формой; и в обоих случаях это оборачивается выходом «за пределы эстетики» [2: с. 49]. В результате художественный факт «одновременно и абсолютно тождествен со своей формой, и абсолютно отличен от нее», и возникает новая категория — «категория *становления*», когда «художественный факт *становится* художественной формой, и художественная форма *становится* художественным фактом» [2: с. 50, 51].

В антиномиях единичного и целого, покоя и движения художественная форма, по А.Ф. Лосеву, суть «метаксю» («посредине»), то есть именно «“посредине” предмета и явления»; это «*символическая структура*» [2: с. 56, 57]. В силу сказанного художественная форма есть и «*неделимая единичность всех своих смысловых моментов*», и «*координированная раздельность*», которая «*состоит из подчиненных себе как целому отдельных элементов*» [2: с. 58, 59]. В сжатой формулировке промежуточные выводы гласят: «форма — смысл, и не просто смысл, но — смысл метаксюный, понимание» [2: с. 71].

Поэтапное изложение ученым диалектики художественной формы завершается констатацией того, что «художественная форма как выражение и понимание есть нечто “среднее” между отвлеченным смыслом и инобы-

тием», «художественная форма есть символ» [2: с. 95, 98]. «Спецификум» художественной формы, по мысли А.Ф. Лосева, заключается в «энергичной подвижности понимания смысла» [2: с. 110].

В последней части работы философ переходит к эмпирическому анализу художественной формы, и в частности к проблеме «раздельного и уединенного существования тех или других [ее] моментов» [2: с. 115]. В изучении аппарата специальной эстетики А.Ф. Лосев останавливается на основополагающих классификациях видов художественной формы в словесном виде искусства. Прежде всего это родовый статус литературного произведения, а также классификация художественной формы с позиций выявления сущности эстетических категорий прекрасного, безобразного, возвышенного, трагического, комического, иронии и др. Ученый рассматривает и эйдетические модификации формы (схема – аллегория – символ). Наиболее значимой классификацией художественной формы, «рисующей самое качество осуществления и его соотношенность со своим инобытием, т.е. качество как потенцию всех своих инобытийных воплощений» [2: с. 150], является, указывает А.Ф. Лосев, стилевые и композиционные виды художественной формы.

Вступая в сферу стиля, ученый замечает: «Мне страшно пускаться в тот океан, который представляют собою разнообразные понимания стиля со всей их неразберихой и путаницей» [2: с. 150]. Философ исходит из утверждения того, что «стиль есть такая полная художественная форма, которая несет в своей организации следы соотношения с тем или другим инобытием» [2: с. 151]. В поисках «признаков стиля» ученый исходит из представления о том, что при обращении к категории стиля «наступает время для эмпирических и статистических наблюдений над художественными произведениями и их формами» [2: с. 153]. На уровне художественной речи А.Ф. Лосев отмечает, прежде всего, метафору как «модификацию символа, которая специфична именно для поэзии» [2: с. 155].

На уровне композиционной организации ученый рассматривает гармонию как качественно-пространственную (живописную) форму, а также как симметрию. В композиции осуществляется «все выражение, взятое теперь уже в полноте своих подчиненных категорий — как неделимая целость и индивидуальность»; художественная форма «получает закон своего собственного построения» [2: с. 156]. Среди этих законов как один из наиболее универсальных ученый выделяет закон «золотого деления».

Композиционному закону «золотого деления» уделено существенное внимание в книге «Музыка как предмет логики», написанной и изданной в те же годы, что и «Диалектика художественной формы». Закон «золотого деления» признается А.Ф. Лосевым как «вполне установленный и общепризнанный» в искусстве вообще и в музыке, прежде всего [4: с. 356]. По мысли философа, в основе этого закона лежит «смысловая структура» [4: с. 356]. Это выражение отношения к целому, когда «одно и то же целое диктует свои законы большей и меньшей части» [4: с. 358]. Закон «золотого деления» формулирует «равенство отношения целого к большему с отношением большего к меньшему» [4: с. 359]. В виде фор-

мулы этот закон выглядит как уравнение $\frac{a}{a-b} = \frac{a-b}{b}$, где «*a*» — целое и «*b*» — меньшая часть. Данная формула выражает и *движение*, и *покой*, поскольку «разгадка» феноменологически-диалектического смысла закона «заключается в том, что он *есть принцип выражения смысла в аспекте его единичности подвижного покоя самотождественного различия*» [4: с. 360].

Эту мысль А.Ф. Лосева о композиции как «подвижном покое», сформулированную в 1920-х годах, разделяли и русские научные формалисты. Последними предлагалась ревизия понятийно-терминологического аппарата, с определенной его корректировкой. В частности, Ю.Н. Тынянов, в основе мышления которого была идея динамики, считал, что термин «композиция» — «изжитой», и предлагал заменить его словом «динамика», чтобы «избегнуть статического элемента» (об этом 9 июля 1922 года писал в своих дневниках Б.М. Эйхенбаум) [9: с. 509].

К проблемам художественной формы А.Ф. Лосев получил возможность возвратиться в 1970-е годы. Однако даже опираясь на обновленный опыт мировой науки, ученый по-прежнему сокрушенно констатировал: «слово “форма” еще менее понятно [чем ряд других понятий и терминов], еще более запутанно, еще больше имеет всякого рода семантических оттенков», и «указание на якобы понятность слова “форма” не может являться <...> никаким серьезным аргументом» [5: с. 95].

На протяжении всей жизни, создавая свои труды в уме и записывая (на диктовываемой) их при благоприятных условиях [7: с. 6], А.Ф. Лосев оставался верен проблемам античной эстетики (посмертно вышли последние тома 8-томного исследования), мифа («Диалектика мифа»), имени («Философия имени»). Одним из наиболее значительных трудов стала книга «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976). В ней получили развитие положения, высказанные еще в 1920-е годы в книге «Диалектика мифа» (в которой ученый полагал, что в данный период своей работы он не будет «входить в детали интереснейшего и совершенно самостоятельного учения о символе»: «это, — писал он, — я делаю в другом совсем сочинении») [1: с. 44].

Символ, по мысли философа, сформулированной к 1970-м годам, «*есть принцип бесконечного становления с указанием всей той закономерности, которой подчиняются все отдельные точки данного становления*» [5: с. 20]. Доказательной базой суждений являются многочисленные анализируемые примеры из словесно-художественных произведений, поскольку особенностью этой книги является ее богатое оснащение аналитическим материалом русской и мировой литературы.

Категория символа формулируется А.Ф. Лосевым по девяти критериям. «Символ вещи» рассматривается как «ее смысл», «ее обобщение» и «ее закон»; он есть «закономерная упорядоченность вещи», «ее внутренне-внешнее выражение», «ее структура», «ее знак», порождающий «бесчисленные закономерные и единичные структуры», но «не имеющий ничего общего с непосредственным содержанием тех единичностей», и «тождество» [5: с. 47–48].

В анализе «соседних» с символом категорий искусства и литературы ученый рассмотрел движение от знака к символу. Философ актуализировал понятия «структура» и «модель», поскольку «структура и модель являются теми необходимыми принципами, без которых невозможно конструктивное понимание знака», и подчеркнул, что эти два термина «получили в настоящее время большое распространение», но их «ясность <...> заставляет ожидать лучшего будущего», и в науке в этой проблеме «воцарилась <...> невероятная путаница» [5: с. 94, 90]. Более того, ученый стремился ответить на вопрос: «если имеется такой общепринятый термин, как “форма”, то для чего же еще придумывать такие термины, как “структура” и “модель”?» [5: с. 94].

Размышляя над понятием «структура», А.Ф. Лосев замечал, что «значение этого термина указывает на какое-то построение, устройство, распределение»; в понимании философа, структура — это «единораздельная цельность» [5: с. 91]. Следуя этой логике, ученый настаивал на разграничении понятий «часть» и «элемент». «Часть, — писал он, — это та вещь, которая хотя и входит в состав другой вещи, но мыслится совершенно отдельно от нее» (такowymi являются шкаф и стекло в его дверце); «элемент же — это то, что, входя в целое, только и мыслится в связи с этим целым и делается конечным только в связи с целым» [5: с. 91–92]. В результате цельность рассматривается «в свете составляющих ее элементов» [5: с. 91].

Обратившись к понятию «модель», философ подчеркнул, что «значение этого термина в настоящее время еще более запутано» [5: с. 93], и сослался на свою более раннюю работу, в которой показал, что слово «модель» насчитывает 34 значения [3: с. 26–40]. Модель в итоге понимается как «образец, и притом образец лучший, наилучший <...> идеальный образец», поскольку «модель есть образец для копии» [5: с. 93].

Результатом размышлений философа становятся две аксиомы: *«Всякий знак имеет свою собственную структуру, иначе он рассыпался бы в бесформенную и непознаваемую кучу неизвестно чего»*; *«Всякий знак является либо моделью для самого себя, либо для каких-нибудь других предметностей того же типа»* [5: с. 96]. Кроме того, ученый актуализировал понятие «контекст»: *«Всякий знак получает свою полноценную значимость только в контексте других знаков, понимая под контекстом широчайший принцип»* [5: с. 98].

В связи с последним А.Ф. Лосев ставит проблему значения и ссылается на работу К. Огдена и И. Ричардса, которые насчитали 23 оттенка термина «значение» [5: с. 51, 99]. В результате А.Ф. Лосев приходит к заключению: *«Значение знака есть знак, взятый в свете своего контекста»* [5: с. 100]. Ученый обращает внимание на то, что контекст может быть «очень бедным и очень богатым, очень разнообразным, противоречивым и в количественном отношении даже бесконечным»; но даже если знак взят «в его полной изоляции от его контекста», то и в этом случае он «тоже будет иметь значение» [5: с. 101]. В качестве примера автор работы приводит выражение «Война есть война», в толковании которого произносящий его человек указывает на необходимость сражений, «всякого рода лишений и страданий для населения и т.д. и т.п.» [5: с. 101].

Необходимой составляющей разговора о знаке является установление объема понятия «символ». (По воспоминаниям А.А. Тахо-Годи, положения книги «Проблема символа и реалистическое искусство» выросли из статьи «Символ», созданной философом для «Философской энциклопедии» и опубликованной в томе V в 1970 году [8: с. 275]). Поскольку термины «знак» и «символ» являются «конкурентами», философ уточняет: символ «есть развернутый знак», в то время как знак «является неразвернутым символом, его зародышем» (знак — это символ «еще только в зачаточной форме») [5: с. 106]. Различие между «знаком» и «символом» определяется «степенью значимости обозначаемого и символизируемого предмета» [5: с. 108]. Однако аксиомы знака являются и аксиомами символа [5: с. 106]. По мнению ученого, термин «символ» получает свое значение только «в связи с той или другой *значительностью* символизируемой им предметности» [5: с. 107]. Свою позицию А.Ф. Лосев иллюстрирует примером из творчества Н. В. Гоголя. Так, в Плюшкине воплощен тип скупца, и «такого рода выражения» было бы «вполне достаточно» — «и ни о каком символе говорить здесь не стоит» [5: с. 107]. Однако выведенные типы ничтожных людей художник вписал в категорию «мертвые души» и тем самым и Плюшкина, и Собакевича, и Манилова etc. сделал символом мертвых душ. Иными словами, символ обладает «моделирующей структурой», в нем «порождающая модель дается максимально интенсивно» [5: с. 108].

Ученый рассмотрел диалектику художественного символа в соотношении с философским и литературно-художественным бытием генетически и онтологически близкой символу аллегории. Ракурсом рассмотрения явлений становится единичное и общее. На материале творчества русских художников слова (А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и др.), а также великих западноевропейских мастеров (среди которых следует выделить имя И.В. Гете) А.Ф. Лосев проиллюстрировал свои идеи, связанные с формированием художественного образа и аллегорически-однозначных и символически-многозначных планов в нем. Системно вопросы распознавания символа и аллегории были вписаны А.Ф. Лосевым в книгу «Проблема художественного стиля» [6], созданную им в последние годы жизни и опубликованную посмертно.

Таким образом, феноменологически-диалектические представления А.Ф. Лосева о художественной форме, представленные в его трудах 1920-х и 1960–1980-х годов, содержат ряд положений, среди которых необходимо отметить следующие: 1) форма — это «твердо очерченный лик сущности», ее «потенция» и «залог» ее бытия; 2) художественная форма, проходя свое становление, осуществляется как художественный факт (то есть произведение искусства), и понимание художественной формы состоит в «подвижности понимания смысла»; 3) художественная форма является «единораздельной цельностью», то есть «символической структурой» с композиционным и стилевым уровнями, которые в свою очередь также обладают выраженной структурой и могут быть смоделированы; 4) символ следует рассматривать как разновидность знака — как его «развернутый» инвариант.

Литература

1. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред.: А.А. Тахо-Годи, И.И. Маханькова. – М.: Мысль, 1994. – С. 6–216.

2. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред.: А.А. Тахо-Годи, И.И. Маханькова. – М.: Мысль, 1995. – С. 5–296.

3. *Лосев А.Ф.* Критические замечания по поводу современных знаковых теорий языка / А.Ф. Лосев // Ученые записки МГПИ им. В.И. Ленина. – № 403. – М.: МГПИ, 1970. – С. 26–40.

4. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Из ранних произведений / Вступ. ст. А.А. Тахо-Годи и Л.А. Гоготишвили; отв. ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и подготовка текста И.И. Маханькова; примеч. Л.А. Гоготишвили, М.М. Гамаюнова, И.И. Маханькова. – М.: Правда, 1990. – (Серия «Из истории отечественной философской мысли»). – С. 195–390.

5. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев; науч. ред. А.А. Тахо-Годи. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.

6. *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев // Проблемы художественного стиля / Сост. и автор послесл. А.А. Тахо-Годи. – Киев: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 285 с.

7. *Тахо-Годи А.А.* Алексей Федорович Лосев / А.А. Тахо-Годи // Литературная газета. – 1988. – 26 октября.

8. *Тахо-Годи А.А.* Послесловие / А.А. Тахо-Годи // Лосев А.Ф. Проблемы художественного стиля / Сост. А.А. Тахо-Годи. – Киев: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – С. 275–276.

9. *Тоддес Е.А.* Комментарии к статье «Литературный факт» / Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Подготовка изд. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой; отв. ред.: В.А. Каверин, А.С. Мясников. – М.: Наука, 1977. – С. 507–518.

M.B. Loskutnikova

The Category of Art Form in Works by A.F. Losev

The article considers A.F. Losev's works of 1920ies and 1960–1980ies devoted to the analysis of the art form and its dialectics. Among the scientist's conclusions the following positions are to be pointed out: the art form becomes an art fact (i.e. a work of art); the art form possesses a «symbolical structure» whose levels are the composition and style; the symbol is to be considered as a «extended» sign version.

Key words: A.F. Losev; art form; composition; style; symbol; sign.

References

1. *Losev A.F.* Dialektika mifa / A.F. Losev // Losev A.F. Mif. Chislo. Sushhnost' / Sost. A.A. Taxo-Godi; obshh. red.: A.A. Taxo-Godi, I.I. Maxan'kova. – M.: Misl', 1994. – S. 6–216.

2. *Losev A.F.* Dialektika xudozhestvennoj formy' / A.F. Losev // Losev A.F. Forma – Stil' – Vy'razhenie / Sost. A.A. Taxo-Godi; obshh. red. A.A. Taxo-Godi, I.I. Maxan'kova. – M.: Misl', 1995. – S. 5–296.
3. *Losev A.F.* Kriticheskie zamechaniya po povodu sovremenny'x znakovy'x teorij / A.F. Losev // Uchyony'e zapiski MGPI im. V.I. Lenina. – № 403. – M.: MGPI, 1970. – S. 26–40.
4. *Losev A.F.* Muzy'ka kak predmet logiki / A.F. Losev // Losev A.F. Iz rannix proizvedenij / Vstup. st. A.A. Taxo-Godi i L.A. Gogotishvili; otv. red. A.A. Taxo-Godi; sost. i podgotovka teksta I.I. Maxan'kova; primech. L.A. Gogotishvili, M.M. Gamayunova, I.I. Maxan'kova. – M.: Pravda, 1990. – (Seriya "Iz istorii otechestvennoj filosofskoj my'sli"). – S. 195–390.
5. *Losev A.F.* Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo / A.F. Losev; nauch. red. A.A. Taxo-Godi. – 2-oe izd., ispr. – M.: Iskusstvo, 1995. – 320 s.
6. *Losev A.F.* Problema xudozhestvennogo stilya / A.F. Losev // Problema xudozhestvennogo stilya / Sost. i avtor poslesl. A.A. Taxo-Godi. – Kiev: Collegium; Kievskaya Akademiya Evrobiznesa, 1994. – 285 s.
7. *Taxo-Godi A.A.* Aleksej Fyodorovich Losev / A.A. Taxo-Godi // Literaturnaya gazeta. – 1988. – 26 oktyabrya.
8. *Taxo-Godi A.A.* Posleslovie / A.A. Taxo-Godi // Losev A.F. Problema xudozhestvennogo stilya / Sost. A.A. Taxo-Godi. – Kiev: Collegium, Kiyevskaya Akademiya Evrobiznesa, 1994. – S. 275–276.
9. *Toddes E.A.* Kommentarii k stat'e «Literaturny'j fakt» / E.A. Toddes, A.P. Chudakov, M.O. Chudakova // Ty'nyanov Yu.N. Poe'tika. Istoriya literatury'. Kino / Podgotovka izd. E.A. Toddesa, A.P. Chudakova, M.O. Chudakovej; otv. red.: V.A. Kaverin, A.S. Myasnikov. – M.: Nauka, 1977. – S. 507–518.

Л.И. Щелокова

Исторические координаты в статьях А.Н. Толстого 1941 г.

В статье анализируется публицистика А.Н. Толстого 1941 года, ее смысловая структура в пространственно-временных координатах, включающих сакральные ценности, среди которых Москва определяется как заповедный центр и священный город, история страны — как родословная нации, восстанавливающая абсолютный ценностный мир. Определяется роль стилевых доминант.

Ключевые слова: А.Н. Толстой; публицистика 1941–1945 годов; сакральная поэтика; литература о Великой Отечественной войне.

В статьях писателя последовательно отразился сложный синтез стержневых смыслов главного города страны, их анализ демонстрирует постепенное в условном смысле *аксиологическое приближение* к Москве через историю всей русской земли. Москва, воплощая в себе единство страны и народа, осознается в годы войны как священный город, духовный *заповедный* центр, гибель и утрата которого *недопустима*. Толстой определяет ценностно-иерархический статус города: «...Москва это больше, чем стратегическая точка, больше, чем столица государства. Москва — это идея, охватывающая нашу культуру во всем ее национальном движении. Через Москву — наш путь в будущее» [7: с. 164].

Историческое прошлое подробно рисует русский национальный характер, выделяя в нем его героический потенциал. Можно сказать, по М.М. Бахтину, что Толстой переносит ценностный центр «открытого предстоящего смысла этического события... в данность человека — участника его» [1: с. 7].

В датированной 3 августа статье с заголовком «Стыд хуже смерти» (название в рукописи — «Русские воины») чувство *стыда/совести* образует лейтмотивную основу. Толстой опровергает мнение о фатализме русского воина, утверждая: «...не покорность судьбе заставляла русского воина рубить мечом по насевшим врагам, покуда *смертельная тьма* не застелет глаза его. Не смерть страшна ему в бою, но стыд» [7: с. 111] (здесь и далее в цитатах курсив мой. — Л.Щ.). Библейзм *смертельная тьма* и афористичная формула соединяют в себе религиозное и народное *понимание чувства совести*, соотносят с общечеловеческой этической нормой и судьбоносным вопросом: «быть или не быть русской земле» [7: с. 113]. Мотив стыда уходит в глубокую древность, когда и сформировались коренные свойства русского характера.

«Держава русская велика, и не годится русскому человеку, если послали его *оборонять* честь державы, пятиться ради живота своего» [7: с. 111]. Долг

оборонять честь державы соотносится со священной обязанностью воина, иллюстрируемой фрагментом «Слова о полку Игореве» о боевом снаряжении дружинников Всеволода Святославича. Бранное дело и ратный подвиг уже в давние времена причислены к *абсолютным ценностям*, способствовавшим постижению истинных возможностей человека. Русские князья переносили тяготы военных походов наряду с простыми воинами.

Лаконичными яркими картинками Толстой представил основные этапы русской истории. Образы Александра Невского, Дмитрия Донского, Ивана Грозного, Петра Великого, А.В. Суворова, М.И. Кутузова олицетворяют идею защиты и созидания родины. В письме писателя проступают черты *летописного стиля*, из особенностей которого складывается *монументальный реализм* Толстого (он использовал этот термин в 1924 году): летописные фрагменты о героических поступках новгородцев подчеркивают не коллективный (массовый) подвиг, а *индивидуальный* выбор древних воинов. Ситуация выбора возвышает личность, способствует формированию критериев нравственности, служащих ориентиром потомкам. Последние постигают этическую норму не только через событийную канву, но и благодаря языку; Толстой организует диалог современников с далекими предками, в котором сказовый элемент передает *голос предка*: «Тогда Мамай, *рассердясь*, собрал бесчисленное войско — много сотен тысяч всадников — и двинулся, чтобы *положить всю Русскую землю пустой*» [7: с. 113]. Древняя речь относит современника к давней эпохе, не только способствуя *аксиологическому диалогу*, но и напоминая о моральной норме, сохранившей справедливую веру в «то, что хозяин русского государства — он, народ, *оборонивший* и поставивший его» [7: с. 114]. В данном контексте значимо и лейтмотивное слово *оборонивший* с его древней высокой семантикой, передающей традицию защиты отечества. Слово наделено памятью поколений, использовавших его, поэтому в нем аккумулируется сакральная сущность подвига.

Следует отметить особую роль лексики и синтаксиса в языке писателя. Подчас инверсия способствует восстановлению хода мыслей и психологического настроения предков — к примеру, сражавшихся с Наполеоном: «Но народ решил иначе: отечество иноземному врагу не отдавать, а *свободу взять самому*» [7: с. 115]. Отзвуки атмосферы народного веча, голоса народа, завещавшего свою землю потомкам, перекликаются с определением победы в японской войне («жданной») [7: с. 116], передавая эстафету *заступничества* за отчизну.

Ход истории помогает выявить аксиологический смысл утверждения «Стыд хуже смерти»; подтверждающим аккордом звучит фрагмент из былины: «Горят очи его соколиные... / Боевые рукавицы натягивает...» [7: с. 117]. Былинный эпос в контексте эпохи Великой Отечественной войны выступает *заповедным кодексом* чести. Потомки богатырской славы не смеют посрамить их памяти: «Стыд хуже смерти. Куда же ты уйдешь, трус, в какую щель спрячешься от людей, от самого себя?» [7: с. 117]. Важно, что писатель в контексте афористично-народной фразы переходит на стиль газетной публицистики, создавая единое духовное пространство всего народа.

Когда фашистские войска подступили к Москве, Толстой обращается к современникам в статье «Москве угрожает враг» (16 октября) с категоричной формулой-наставлением о невозможности отступления. «Ни шагу дальше! Пусть трус и малодушный, для кого своя жизнь дороже родины, дороже сердца родины — нашей Москвы, — гибнет без славы, ему нет и не будет места на нашей земле» [7: с. 150]. Пространство сужается до предела, повышая значимость нравственного потенциала человека, поэтому столь резко звучит призыв к соблюдению исторической *нормы поведения* и нетерпимость к ее нарушению.

Писатель включает современное событие в ряд Вечных. Для воплощения идеи единения нации он находит емкую метафору *кровь народа* в одноименной статье (17 октября), начинающейся образом «копеечной свечки», от которой Москва сгорела, и огня «ярого воска», горящего «в каждом сердце русского человека» [7: с. 153–154]. Параллель «копеечной свечи» и «ярого воска» устанавливает масштаб духовного потенциала народа и задает высокий тон разговору о прочности духа и решительности характера. Воспоминания о войне 1812 года актуализируют *мотив жертвенности*. «Зажигая древнюю Москву, чтобы один *пепел* достался наполеоновской... армии, русские спасли свою святыню — отечество: сохранен будет корень — высохнут слезы, заживут раны, и миллионы золотых рук — камень за камнем — заново сложат Москву, богаче прежней» [7: с. 154]. Обозначен сакральный центр: святыня — отечество — Москва. При этом внешние разрушения древнего города не уничтожат его сакральной сущности.

Наибольшее развитие и воплощение идея *памяти/преемственности* получила в статье «Родина» (7 ноября), трансформированная в мотив *кровного родства* и усиленная личной формой «мы». «За эти месяцы тяжелой борьбы... мы все глубже познаем кровную связь с тобой и все мучительнее любим тебя, родина» [7: с. 159]. *Голос совести* народа отражен в сложном *покаянном* чувстве — *мучительной любви* к ней. Обращение к Родине на «ты» — признание в потаенном чувстве — с первых строк придает патетической теме тон интимно-доверительной беседы. Аналитически погружаясь в чувство *мучительной любви*, автор воссоздает сознание и ощущения *человека быта* (в данном контексте понятия *человек быта* и *маленький человек* мы будем воспринимать как синонимичные): «Даже и тот, кто хотел бы укрыться, как сверчок, в темную щель и посвистывать там до лучших времен, и тот понимает, что теперь нельзя спастись в одиночку» [7: с. 159]. *Щель* можно трактовать как своеобразное *спасительное пространство* для маленького человека, которому автор оппозиционно противопоставляет огромное пространство Вечной истории. К примеру, в вышеприведенном фрагменте из статьи «Стыд хуже смерти» условное *целевое пространство* соотносится с былинным эпосом, образуя полярность поведенческой модели. Полагаем, что Толстой, побуждая человека к духовному росту, но не внешнему (искусственному), а внутреннему (осознанному), воссоздает полярные миры с разными нравственными центрами, где большой мир требует героического поведения, а малый — *целевой* — руководствуется инстинктом самосохранения. Думаем,

что здесь писатель через поступок и выбор современника ассоциативно подводит его к *соборному миропониманию*.

При рассмотрении подобного соотношения пространств в русле классической традиции, в частности Ф.М. Достоевского, можем воспринять это как своеобразную условную отсылку к сознанию подпольного человека. Исследователь Достоевского отмечает, что у него «в уединении герой развивается и “рождается” заново вместе с развитием и “рождением” идеи уже на новом уровне нравственного постижения жизни» [3: с. 393].

Подобная же онтологическая антитеза структурирует статью «Родина», построенную на оппозиции *значительного / суетного* смыслов существования. О *значительном* смысле существования в 1941 году писал и А.Ф. Лосев в философском эссе «Родина»: «Повторяю: или есть что-нибудь над нами родное, великое, светлое, общее для всех, интимно-интимно *наше*, внутреннейше *наше*, насущно и неизбежно *наше*, то есть Родина, или — жизнь *наша* бессмысленна, страдания *наши* неискупаемы...» [5].

Толстой главной составляющей Родины определяет образы *единого гнезда и родного мира*: «Гнездо наше, родина возобладала над всеми нашими чувствами. И все, что мы видим вокруг, что раньше, быть может, мы и не замечали, не оценили, как пахнувший ржаным хлебом дымок из занесенной снегом избы, — пронзительно дорого нам. Человеческие лица, ставшие такими серьезными, и глаза всех — такими похожими на глаза людей с одной всепоглощающей мыслью, и говор русского языка — все это наше, родное, и мы, живущие в это лихолетье, — хранители и сторожа родины нашей» [7: с. 159]. Изначальным в понятии Родины становится образ малой родины, впервые появившийся в этой статье. Мотив запаха ржаного хлеба из избы соотносим, по нашему мнению, с особым «святым» местом «личной вселенной» [8: с. 24] человека. Автор возвращает современника к образу *общего гнезда* — своеобразного «центра мира», заставляя смотреть на окружающую реальность иным, *внутренним (истинным) взором*, позволяющим увидеть подлинное, а не случайное, наносное. Серьезные глаза с одной *всепоглощающей мыслью* выражают духовную напряженность, этот взгляд соотносен и с говором (считаем, что древний язык, традиционно воспринимаемый как словесная икона, у Толстого выступает приемом воплощения сакральной сущности). Такое стремительное *Восхождение/Преображение* частного человека позволяет ему через *обыденное* постичь *сакральное*. Единение вокруг общего гнезда ассоциативно приближает к *соборному миропониманию*, семантически смыкаясь с *мотивом жертвенности*: «...наша готовность — умереть за нее» [7: с. 159]. В понятии родины прослеживается весь «*поток людей*, несущих свой язык, свою духовную и материальную культуру и непоколебимую веру в законность и неразрушимость *своего* места на земле» [7: с. 159], готовый отстаивать свою независимость. Писатель подчеркивает движение *непрекращающегося потока людей*, завоевавшего право быть на *своей* территории, он не просто напоминает о Вечности, но и утверждает ее, сообщая о предопределенности свыше. Авторская мысль о слиянии национальных потоков содержательно и художественно дополняет идею о Вечности, принимающей и объединяющей все народы: «Когда-нибудь, наверно, на-

циональные потоки сольются в одно безбурное море — в единое человечество. Но для нашего века это — за пределами мечты. Наш век — это суровая, железная борьба за свою независимость» [7: с. 159].

История страны — *родословная* нации, через нее восстанавливается *абсолютный ценностный мир*, сформировавший национальную культуру и нравственность. Первые статьи писателя (июнь – июль 1941 года) определяют мировоззренческую оппозицию двух типов культуры, отношения к традициям. В них обозначена непреодолимость границ внешнего и внутреннего пространств. Бинарная система относит врага к варварским временам и основам существования, а Россию вписывает в Вечность.

Если Россия рассматривается в духовно-исторической перспективе, то фашизм увиден исключительно в телесно-материальном облике, вне культурной и исторической традиции. Автор объясняет жестокость и распушенность врагов, «потому что в них вытравлено все человеческое; они чудовищно прожорливы, потому что всегда голодны и потому еще, что жрать — это единственная цель жизни: так им сказал Гитлер» [7: с. 160]. Нарочитая физиологичность в описании противника показывает его *абсолютное* расхождение с духовными ценностями русского народа. Его потребительское начало привело к посягательству на сакральную «землю оттич и дедич», куда «пришел прадед жить навечно» [7: с. 160]. Старославянизм определяет дух сокровенного топоса, центральной фигурой которого становится образ пращура; его завет «Ничего, мы сдюжим» [7: с. 161], сохранивший интонацию устной речи, через архаический глагол приближает современника к иконической традиции¹. Троекратный повтор этого оборота — прием кольцевой композиции. Первый раз он звучит из уст пращура (««Ничего, мы сдюжим», — сказал он и начал жить» [7: с. 161]), означая момент зарождения и освоения территориального пространства. Второй раз выступает итогом многовековой истории культуры государства: «Пращур наш, глядя посолонь, наверно, различил в дали веков эти дела народа своего и сказал тогда на это: “Ничего, мы сдюжим...”» [7: с. 164]. В финале фраза звучит из уст современника, воспринявшего завет пращура и кодекс чести предков: «Так же без следа поглотит она и эти немецкие орды. Так было, так будет. Ничего, мы сдюжим!...» [7: с. 165] Ему на помощь встают «тени минувших поколений, тех, кто погиб... за честь и славу родины, и тех, кто положил свои тяжкие труды на устройство ее», они «обступили Москву и ждут от нас величия души и велят нам: “Свершайте”» [7: с. 164]. Пращур, символизируя мифологическое время, основывает Бытие, так как «считалось, что пока элементы мира не названы, сам мир еще не имеет бытия» [2: с. 60]. С образом пращура связано еще и бытийное начало народа, организация священного пространства «своей Вселенной» [8: с. 29], он «назвал все вещи именами и воспел все, что видел и о чем думал, и воспел свой труд» [7: с. 161].

История страны складывалась из деяний *маленьких людей*, сумевших выдержать испытания. «Но нет такого лиха, которое уселось бы прочно на плечи русского человека» [7: с. 160].

¹ Данное утверждение основано на понимании древнего языка как словесной иконы.

Становление народа шло через овладение внешним пространством. «Началась Москва с небольшого городища в том месте, где речонка Яуза впадает в Москву-реку. В этом месте заворачивал на клязьминский волок зимний торговый путь по льду, по рекам — из Новгорода и с Балтийского моря — в Болгары на Волге и далее — в Персию» [7: с. 161]. Москва впитывает в себя культуру Древней Руси, становясь преемницей Киева и Новгорода. Возрастает ее европейский авторитет при Иване Грозном. Географическое положение (между Востоком и Западом, Севером и Югом) тоже способствует сакрализации.

Рассказ об укреплении и расширении Москвы писатель подытоживает мыслью, что столица воплощала в себе стремление всей страны к мощному росту: «...**взлет в непомерность**. Москва мыслилась как хранительница и поборница незапятнанной правды: был Рим, была Византия, теперь — Москва» [7: с. 162]. Обнаруживается мессианская роль России в контексте историко-софской концепции писателя.

Столица росла вместе со страной, в ней уже более миллиона жителей: «С Поклонной горы она казалась сказочным городом — среди садов и роц. Центр всей народной жизни был на Красной площади — здесь шел торг, сюда стекался народ во время смут и волнений, здесь вершились казни, отсюда цари и митрополиты говорили с народом, здесь произошла знаменитая, шекспировской силы, гениальная по замыслу и эффекту сцена между Иваном Грозным и народом — опричный переворот. Здесь, через четверть века, на Лобном месте лежал убитый Лжедмитрий в овечьей маске и с дудкой, сунутой ему в руки; отсюда нижегородское ополчение пошло штурмом на засевших в Кремле поляков. С этих стен на пылающую Москву хмуρο глядел обреченный Наполеон» [7: с. 162]. Топонимика Москвы играет символическую роль, прежде всего Поклонная гора — возвышение географического и политического планов (прибытие Наполеона в Москву). Упоминание поверженного Наполеона условно *притягивает* и Гитлера, с его неминуемым поражением. Образ горы напоминает о сакральной сущности, соотносимый с «*космической Горой*» [8: с. 33]. С ее высоты обзревается сказочный город, внимание переключается на Красную площадь — историческое сердце Москвы и страны. Толстой не просто описывает исторические события, он формирует эмоциональное и мировоззренческое отношение к ним — исключительно уважительное. Устанавливаются нравственные границы топоса, где «география выступает как разновидность этического знания» [6: с. 113]. Современник становится носителем аксиологических ценностей предыдущих поколений.

Мысль автора *просвечивает* все века, движется из их глубин к современности, обозначая ее сакральный центр — место свершения праведного суда, низвержения врага. Сопряжен с мотивом *свержения врага* сквозной мотив *воскрешения* Москвы: «Не раз, сгорая дотла и восставая из *пепла*» [7: с. 162], Москва вынесла все испытания и продолжала «быть сердцем русской национальности, сокровищницей русского языка и искусства, источником просвещения и свободымыслия даже в самые мрачные времена» [7: с. 162]. Толстой, обращаясь к истории страны, утверждает традиционную ценностно-иерархическую шкалу, расширяет духовную вселенную, помогая современнику совершать свой внутренний «рост»

движение» [3: с. 94]. Сочетание различных стилевых потоков и лейтмотивов придает аксиологическую масштабность мыслям об истории страны.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин; сост.: С. Бочаров, В. Кожин. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
2. *Захарян Т.Б.* Сакральный символ в языке религии: монография / Т.Б. Захарян, Д.В. Пивоваров. – Екатеринбург: УрГУ, 2005. – 196 с.
3. *Иванов В.В.* Сакральный Достоевский / В.В. Иванов. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2008. – 520 с.
4. *Корман Б.О.* Лирика и реализм / Б.О. Корман. – Иркутск: Иркут. ун-т, 1986. – 96 с.
5. *Лосев А.Ф.* Родина / А.Ф. Лосев // Литературная газета. – 1990. – 24 января.
6. *Лотман Ю.М.* О русской литературе / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1997. – 848 с.
7. *Толстой А.Н.* Полное собрание сочинений: в 15-ти тт. – Т. 14. – М.: Гослитиздат, 1950. – 432 с.
8. *Элиаде Мирча.* Священное и мирское / Мирча Элиаде; пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Грабовского. – М.: МГУ, 1994. – 144 с.

L.I. Shchyolokova

Historical Coordinates in the Articles by A.N. Tolstoy in 1941

The article analyzes Tolstoy's publicistic writing of 1941 and its meaning structure in spatial and temporal coordinates, including inmost values among which Moscow is considered as an sacred center and holy city, the history of the country as genealogy of the nation, restoring a perfect world of values. The role of style dominants is determined.

Key words: A.N. Tolstoy; socio-political journalism of 1941–1945; sacred poetics; Great Patriotic war literature.

References

1. *Baxtin M.M.* Literaturno-kriticheskie stat'i / M.M. Baxtin; sost.: S. Bocharov, V. Kozhinov. – М.: Xudozhestvennaya literatura, 1986. – 543 s.
2. *Zaxaryan T.B.* Sakral'ny'j simvol v yazy'ke religii: monografiya / T.B. Zaxaryan, D.V. Pivovarov. – Ekaterinburg: UrGu, 2005. – 196 s.
3. *Ivanov V.V.* Sakral'ny'j Dostoevskij / V.V. Ivanov. – Petrozavodsk: PetrGU, 2008. – 520 s.
4. *Korman B.O.* Lirika i realism / B.O. Korman. – Irkutsk: Irkut. un-t, 1986. – 96 s.
5. *Losev A.F.* Rodina / A.F. Losev // Literaturnaya gazeta. – 1990. – 24 yanvarya.
6. *Lotman Yu.M.* O russkoj literature / Yu.M. Lotman/ – SPb.: Iskusstvo-SPb, 1997. – 848 s.
7. *Tolstoy A.N.* Polnoe sobranie sochinenij: v 15-ti tt. – Т. 14. – М.: Goslitizdat, 1950. – 432 s.
8. *E'liade Mircha.* Svyashhennoe i mirskoe / Mircha E'liade; per. s fr., predisl. i comment. N.K. Grabovskogo. – М.: MGU, 1994. – 144 s.

А.В. Громова

«Дон Жуан» Б.К. Зайцева в контексте мировой литературной традиции

В статье анализируется пьеса Б.К. Зайцева «Дон-Жуан», рассматриваются образы, детали и мотивы, восходящие к мировой литературной традиции, а также новаторские черты, связанные с преломлением представлений о Вечной Женственности в духе идей В.С. Соловьева.

Ключевые слова: Б.К. Зайцев; Дон Жуан; литературная традиция; мировые образы.

Борис Константинович Зайцев формировался как писатель в эпоху Серебряного века и, подобно многим ее представителям, был ориентирован на творческое освоение европейской культуры. Одним из произведений, варьирующих «вечные образы», стала его драма «Дон Жуан», включенная в книгу рассказов «Рафаэль» (1922). В этот сборник вошли произведения, созданные в разгар революционных событий в России. Обратившись к образам Рафаэля и Дон Жуана, автор, по его признанию, совершал бегство от окружающего террора, ища спасения в вечных ценностях культуры [5: т. 4, с. 589–590].

Образ Дон Жуана привлекал писателей разных стран на протяжении нескольких столетий. К нему неоднократно обращались и исследователи, изучавшие генезис и развитие этого типа в западноевропейских литературах (Ал. Веселовский, Е. Браун, К.Д. Бальмонт, Б. Кисин, И.М. Нусинов, И.Е. Бабанов, В.Е. Багно, М. Жижоян), проводившие сравнительно-исторический анализ (В. Чистяков, Б.А. Кржевский, М.П. Алексеев), рассмотревшие русскую литературную традицию XIX – начала XX веков (Н.В. Веселовская, Ю.В. Бабичева). В диссертацию Н.В. Веселовской включена общая характеристика драмы Зайцева «Дон-Жуан» [3], но подробного анализа этого произведения не содержит ни одна из указанных работ.

В сюжете о Дон Жуане переплелись мотивы различного происхождения. Первый из них — предание о грешнике, наказанном за распутство. Испанский фольклорный источник связывает появление литературного образа с реальным прототипом — севильским аристократом XIV века доном Хуаном Тенорио. Дружба с королем Педро Жестоким позволяла ему избегать справедливого суда, пока он не убил командора де Ульоа, похитив его дочь. Легенда гласит, что монахи в отместку убили дона Хуана, распространив при этом слух, что он низвергнут в ад статуей. Решающее значение для формирования мифа о Дон Жуане имело объединение преданий о севильском обольстителе с легендой о святогата-

це, пригласившем на ужин каменное изваяние (www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=294, дата обращения: 10.03.2011). Существовал и второй вариант сюжета, связанный с другим историческим прототипом — доном Мигелем графом де Маранья, жившим в XVII в. В молодости он был также беспутен, но впоследствии раскаялся, отдал состояние на благотворительность, а после смерти любимой жены постригся в монахи и умер как праведник. Таким образом, сюжетные обстоятельства допускали возможность различных толкований и этических оценок Дон Жуана: от осуждения до оправдания.

В истории литературного образа Дон Жуана выделяется несколько вершин, оказавших влияние на его последующее восприятие, и первой из них стала пьеса испанца Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630). Дон Жуан в его пьесе — эгоист и святотатец, соблазняющий и обманывающий женщин всех сословий. Обманом он проник в покои невесты своего друга доньи Анны, затем, застигнутый отцом девушки, убил его и кощунственно пригласил статую покойника на ужин. При этом Дон Жуан не безбожник, а грешник, легкомысленно уверенный в том, что он еще успеет покаяться в будущем. В итоге он получает от руки статуи справедливое наказание за свои грехи.

Сюжет о Дон Жуане сразу приобрел популярность, следствием чего стало появление в XVII–XVIII вв. множества переработок пьесы Тирсо де Молины и самостоятельных драматических произведений сначала в Испании, затем в Италии и Франции. После ряда малозначительных в художественном отношении пьес появилась следующая вершина в развитии образа — комедия Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665). В пьесе видели сатиру на современное Мольеру общество и типический портрет аморального вельможи, не лишённого аристократического блеска. Мольер впервые сделал Дон Жуана рационалистом и безбожником. Следуя стилю барокко, автор показал духовную ущербность героя, в вину которому вменяется отрицание таинственности бытия, стремление к власти над людьми и игра, которую он ведет с миром, воображая себя равным Творцу.

В эпоху романтизма, на рубеже XVIII–XIX вв., произошло изменение в отношении к Дон Жуану. Эпикурец стал носителем романтического бунта «против рабской покорности общепринятому» и «физического аскетизма» [6: с. 370–371], образ «наказанного распутника» сменился образом страдающего романтика, устремленного к недостижимому идеалу.

Важной вехой в смене точки зрения на героя стала опера В.А. Моцарта «Дон Жуан» (1787) и написанная под ее влиянием новелла Э.Т.А. Гофмана (1813), воспринявшего героя как мечтателя, трагически переживающего разлад между идеалом и действительностью, бунтующего против филистеров, а земное наслаждение любовью трактующего как предвкушение небесного блаженства. Гофмановская интерпретация заметно повлияла на последующие трактовки образа.

Дж.Г. Байрон в незавершенной поэме «Дон Жуан» (1819–1823) впервые прибег к развернутому эпическому повествованию, положив в основу сюжета мотив странствия героя. Волею судьбы Дон Жуан попадает в разные страны и легко приспосабливается к любой среде. В отличие от своих предшествен-

ников, герой Байрона лишен бунтарского начала, неконфликтен и в итоге избегает возмездия.

Романтическая трактовка Дон Жуана позволила ввести в сюжет о нем мотив покаяния, впервые встречающийся в новелле П. Мериме «Души чистилища» (1834). Правда, это произведение ориентировано на другой прототип — дона Мигеля, графа де Маранья (в новелле его зовут Дон Жуан де Маранья). Мериме лишает героя романтического ореола, а литературные клише (авантюрные фабульные элементы, пророческие сны, видения призраков) делает объектом пародийной стилизации. Дон Жуан у Мериме в мирской жизни ведет себя как предатель и честолюбец, благочестие в нем объясняется трусостью, и смирение его тоже показное.

История художественной рецепции образа Дона Жуана в России изучена меньше. Знакомство русских с этим сюжетом произошло в XVIII в., первоначально — благодаря постановкам переводных пьес, позже — балету Глюка, спектаклю по пьесе Мольера и опере Моцарта.

Для русской литературы оказался неорганичным образ Дон Жуана как «наказанного развратника», развитие сюжета шло по линии «реабилитации» героя, заданной Моцартом, Гофманом, Байроном и продолженной Пушкиным в маленькой трагедии «Каменный гость» (1830) [1].

Пушкин впервые раскрыл творческое начало в личности Дон Жуана, сделав его поэтом, что отмечено А.А. Ахматовой. Пушкин акцентировал и созидательную силу любви-страсти, которая могла бы возродить героя. Его гибель в момент духовного прозрения интерпретируется как трагедия. В произведении отсутствует мотив наказания, поскольку Дон Гуан не является развратником, а его смерть — расплата за сильное земное чувство, имеющее свой «предел».

На определенном этапе истории образа произошло сближение Дон Жуана с Фаустом. По мнению В.Е. Багно, фаустовская тема присутствует и в «Каменном госте» Пушкина, что выразилось в неорганичной для Дон Жуана верности прошлому и готовности «остановить мгновение»: «В судьбу Дон Гуана Рок вторгается именно в ту минуту <...> когда он наконец-то обретает гармонию и полноту счастья, но изменяет донжуановскому принципу, суть которого — вечное движение» [2: с. 238].

Романтическую линию развития образа продолжил А.К. Толстой в драматической поэме «Дон-Жуан» (1862–1867). Его герой — избранник, за душу которого борются силы света и тьмы, и Сатана готовит для него искушение — искать небесный идеал красоты и совершенства на земле. Невозможность достичь идеала приводит героя к разочарованию, утрате веры и к восстанию против нравственных законов. Полюбив донну Анну, Дон Жуан не может пережить ее смерти и примириться с Богом. А.К. Толстой впервые пошел по пути контаминации двух сюжетов: его герой, объединивший имена обоих прототипов (Дон Тенорьо де Маранья), в первой редакции кается и умирает в монастыре, во второй — гибнет нераскаявшимся от руки статуи.

Романтическая интерпретация Дон Жуана оказалась близка представителям Серебряного века русской культуры: К.Д. Бальмонту, В.Я. Брюсову, А.А. Блоку, Н.С. Гумилеву, Б.К. Зайцеву, М.И. Цветаевой.

Многие авторы рубежа веков восприняли Дон Жуана как близкого себе героя, избрав для создания образа лирическую форму. Так, по наблюдению А.К. Долгополова, Дон Жуан в стихотворении Блока «Шаги командора» не герой средневековой легенды, а «маска, условное обличье, за которым скрыт лирический герой Блока — его современник, человек эпохи, в широком смысле он сам» [4: с. 161–166].

Н.С. Гумилев в пьесе «Дон Жуан в Египте» (1912) впервые дал пародийный вариант сюжета, перенес действие в современность. Главный герой, отважный романтик и искатель приключений, противопоставлен прагматичным представителям современной цивилизации, чем также близок автору.

Для русской литературы начала XX века характерно создание «неузнаваемого» Дон Жуана, помещение его в непривычную обстановку (Египет — у Гумилева, Россия — у Цветаевой). Российская среда представляется не просто экзотической, но и безжалостной по отношению к пылкому испанцу. Так, Дон Жуан Цветаевой находит смерть в российских снегах. Здесь же он встречает Кармен, своего двойника в женском обличье, не уступающего ему по силе душевных переживаний. В истолковании Цветаевой, Дон Жуан оказывается слишком слаб, ему отказано в возможности духовного возрождения: «Не было у Дон Жуана — Донны Анны!» [7: с. 337]. Но ее герой вызывает не осуждение, а сострадание.

В контексте разнообразных трактовок образа Дон Жуана заслуживает внимания и драма Б.К. Зайцева. На фоне современников, переместивших героя в непривычные обстоятельства, Зайцев более традиционен, однако его версия сюжета и образа во многом представляется новаторской. По замечанию В.Е. Багно, «Дон-Жуан» Зайцева опровергает возможность смоделировать некую единую фабулу данной легенды [2: с. 238].

Несмотря на наличие узнаваемых деталей, произведение Зайцева лишь частично перекликается с мировой традицией. Как и в ранних вариантах сюжета (Тирсо де Молина, Мольер, Моцарт) героем Зайцева является Дон-Жуан Тенорио. Присутствует также слуга Лепорелло (встречавшийся у Тирсо де Молины и Пушкина), возлюбленная из простолюдинок, графиня Анна и убитый Дон-Жуаном гранд, правда, не связанный с ней родственными узами.

Другие детали указывают как на литературный источник на новеллу Мериме: например, персонаж-мститель — сын убитого гранда Дон-Диего (от руки которого и принимает смерть герой Зайцева — взамен старинной легенды о мстящей статуе). Но гораздо важнее близкая к трактовке Мериме версия судьбы героя: раскаяние и возможность прощения. К Дон-Жуану отнесена метафора «душа чистилища». По представлениям католиков, в чистилище попадают души, разлучившиеся с телом в состоянии раскаяния и любви, они принимают муки за грехи, но имеют возможность очиститься и отправиться

на небо. Спасение заблудшей души может быть ускорено молитвами близких. У Зайцева умершая праведница Клара из-за гроба сообщает Дон-Жуану: «Я люблю тебя, Дон-Жуан. Я за тебя молюсь» [5: т. 8, с. 289].

По мнению Н.В. Веселовской, трактовка Зайцева (как большинство российских вариаций образа) наследует пушкинскую традицию [3]. Действительно, подобно пушкинскому Дону Гуану, герой Зайцева — поэт (о чем можно судить по наличию стихотворных реплик). Как и пушкинский герой, он был вынужден бежать из-за совершенного убийства и аморального поведения: «Нашу светлость осудил король, порицает церковь, нашей жизни ищет Дон-Диего. Мы почти что разорены» [5: т. 8, с. 284].

Жизненное поведение Дон-Жуана — вызов мещанству (мотив, восходящий к Гофману). На предложение Лепорелло остепениться он отвечает неприязненно: «Спокойная жизнь землевладельца! С женой, охотничьими псами. Умеренные развлечения... и сытость, сытость!» [5: т. 8, с. 284]. Он выбирает судьбу странника, «пилигрима»: «На лбу нашем морщины, в волосах — седины. Мы кочуем. Из города в город, из корчмы в корчму, из притона в притон. Скоро станем и совсем бродягами» [5: т. 8, с. 284].

Дон-Жуан Зайцева близок романтической интерпретации образа: это мечтатель, следующий за ускользящим идеалом: «В великом созерцании я не видал еще одной, той, чья улыбка осветила бы сиянием все странствия мои — от сердца к сердцу, от лобзания к лобзанию. Я не видел еще той, кто утолила бы тоску, вечно стремившую меня вперед. Я алчу. О, жизнь, чудесная и горькая, где царица твоя?» [5: т. 8, с. 294].

Пушкинский мотив «предела чувств» также присутствует в пьесе Зайцева. Интенсивное переживание страсти сопряжено с переживанием конечности мира: «опьянение — минута, и восторг — минута, и минута — все вы, милые виденья, обрывки сна, никогда не сбывающегося. И за вами — бездна» [5: т. 8, с. 291].

Суть Дон-Жуана — вечное движение. У могилы Клары он произносит «Но тебя нет, великий, вечный покой. Я все иду... по-прежнему. По-прежнему люблю, испытываю и ищу. Гублю, как и ее погубил, Клару. Но остановиться не могу, пока не грохнусь в могилу, такую же, как эта» [5: т. 8, с. 284–285].

Новаторство в трактовке образа связано с отражением идей, популярных в эпоху Серебряного века, в частности, идеалистической концепции любви в духе В.С. Соловьева. Дон-Жуан, плененный земными наслаждениями, главным из них считает любовь: «Я проходил сквозь тебя, жизнь, как сквозь волшебный сад очарований. Женщина — лучшее твое очарование. Я иду. Где паду — разве знаю? И не все ли мне равно?» [5: т. 8, с. 285]. Любовь высвечивает скрытую красоту человека и мира, то есть их подлинную, идеальную суть. В отличие от своих фольклорных и литературных предшественников зайцевский Дон-Жуан лишен цинизма. Женщины искренне любят его и готовы ради него идти на жертвы, например, помогают бежать от преследователей.

В драме Зайцева присутствует рефлекс «фаустианской темы» — мотив возвращения к прошлому (действие начинается с возвращения Дон-Жуана

на могилу умершей возлюбленной Клары, он стремится к графине Анне, которую также ранее любил). Подобно Фаусту, Дон-Жуан поражен рефлексией: «Одному покойнее. Я хочу думать — так глубоко, как никогда еще не думал в жизни» [5: т. 8, с. 294].

Первоначально фаустианская тема в произведениях о Дон Жуане определялась мотивом сделки с сатаной. От этой версии в драме Зайцева остался слабый отзвук: Лепорелло иронично называет своего господина магом и чародеем, графиня Анна — «демоном», но герой опровергает домыслы о своей «потусторонней» природе: «Я не ангел и не дьявол. Я — Дон Жуан» [5: т. 8, с. 291]. В этой связи заслуживает внимания вопрос об отношении Дон-Жуана к Богу. Графиня Анна насмешливо повторяет его собственные слова о том, что «Бога нет» [5: т. 8, с. 290]. Но Дон-Жуан Зайцева не безбожник (как у Мольера) и уж совсем не рационалист. Произведение проникнуто мистическим ощущением мира. На могиле Клары вспыхивают голубоватые огоньки, звучит «напев тихих голосов», Дон-Жуаном овладевает таинственное чувство, «точно бы запредельное дохнуло» [5: т. 8, с. 291]. Он видит предзнаменования своей гибели, но не пытается избежать ее. Очевидно, что герой Зайцева находится на пороге переосмысления своей жизни: «Я видел... В таинственных туманах вечности отражена вся жизнь моя. Отсюда, с высоты, я озираю ее течение. Все облики моих любвей, безумства, приключения, страдания мои и радости, падения и преступления проплывали мимо... Я видел все иными взорами, опьяненными...» [5: т. 8, с. 294].

Перемены в душе Дон-Жуана происходят под влиянием юной монахини Клары. Соблазнение монахини было одним из устойчивых мотивов в сюжетных вариациях истории Дон Жуана. Присутствующий в ранних версиях как свидетельство цинизма, доходящего до святотатства, у Мериме он переосмыляется в нравственно-психологическом ключе: ушедшая в монастырь бывшая возлюбленная Дон Жуана Тереса умирает, когда понимает ничтожество своего бывшего друга. Зайцев привносит новые оттенки смысла в образ монахини. Клара, любившая Дон-Жуана, не покинула монастыря ради него и «угасла в одиночестве», а для героя собственное поражение стало причиной прозрения. Образ Клары наполняется мистическим смыслом. Семантика ее имени — светлая, ясная — указывает на ее небесную сущность, Дон-Жуан называет ее святой, «союзницей жизни вечной» [5: т. 8, с. 289]; она открыла ему Бога и указала путь спасения. Когда мститель настигает Дон-Жуана, тот опускает шпагу и идет навстречу своей гибели как единственной возможности искупления. В этот момент он прозревает из голубоватого облака умершую Клару в облике «Светлой Дамы», «Жены Предвечной, Светоносющей» [5: т. 8, с. 295]. По сути, Дон-Жуану в момент перехода в другой мир является воплощение того небесного идеала, который он безуспешно искал на земле: это образ Вечной Женственности, Души Мира, столь любимый русскими младосимволистами, воспринявшими его от В.С. Соловьева.

Таким образом, драма Зайцева, унаследовавшая многие традиционные мотивы, является оригинальным произведением, тесно связанным с литературно-философским контекстом эпохи Серебряного века. В пьесе присутствуют черты модернистской поэтики: среди персонажей в ней выступают призрак Клары, Смерть, Голоса Земли и Голоса Гор, напоминающие «малым тварям» о том, что «Сила и Вечность — превыше печали людской» [5: т. 8, с. 292], появляются «мистические» детали (голубые огоньки на могиле, тихие напевы неизвестного происхождения), а также многозначные образы-символы (голубое облако, туман, бездна). Но самой важной модернистской чертой является положенная в основу идея о мистической сущности мира и любви, восходящая к философии В.С. Соловьева.

Литература

1. *Бабичева Ю.В.* Семейный альбом дон Жуана Тенорьо де Маранья / Ю.В. Бабичева // Русская культура нового столетия: Проблемы изучения, сохранения и использования историко-культурного наследия. – Вологда: Книжное наследие, 2007. – С. 580–593.
2. *Багно В.Е.* «Коэффициент узнавания» мировых литературных образов / В.Е. Багно // Труды Отдела древнерусской литературы. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1997. – Т. 50. – С. 234–241.
3. *Веселовская Н.В.* Дон Жуан русской классической литературы: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.В. Веселовская. – М.: Лит. ин-т им. А.М. Горького, 2000. – 16 с.
4. *Долгополов Л.К.* А. Блок: Личность и творчество / Л.К. Долгополов. – 3-е изд. – Л.: Наука, 1984. – 231 с.
5. *Зайцев Б.К.* Сочинения: в 11-ти тт. / Б.К. Зайцев. – М.: Русская книга, 1999–2001.
6. *Нусинов И.М.* История образа Дон Жуана / И.М. Нусинов // Нусинов И.М. История литературного героя. – М.: Гослитиздат, 1958. – С. 325–441.
7. *Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7-ми тт. / М.И. Цветаева. – М.: Терра; Кн. лавка – РТР, 1997. – Т. 1, кн. 2. – 316 с.

A.V. Gromova

«Don Juan» by B.K. Zaitsev in the Context of World literary Tradition

The paper analyzes B.K. Zaitsev's play «Don-Juan», regarding the images, details and the motives, going back to world literary tradition, as well as innovative features connected with refraction of conceptions of Eternal Femininity according to V.S. Soloviov's ideas.

Key words: B.K. Zaitsev; Don Juan; literary tradition; world-wide images.

References

1. *Babicheva Yu. V.* Semejny'j al'bom dona Zhuana Tenor'o de Maran'ya / Yu. V. Babicheva // Russkaya kultura novogo stoletiya: Problemy' izucheniya, soxraneniya i ispol'zovaniya istoriko-kul'turnogo naslediya. – Vologda: Knizhnoe nasledie, 2007. – S. 580–593.

2. *Bagno V.E.* “Koe’fficient uznavaniya” mirovy’x literaturny’x obrazov / V.E. Bagno // *Trudy’ Otdela drevnerusskoj literatury’*. – SPb.: “Dmitrij Bulanin”, 1997. – T. 50. – S. 234–241.
3. *Veselovskaya N.V.* Don Zhuan russkoj klassicheskoj literatury’: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk / N.V. Veselovskaya. – M.: Lit. in-t im. A.M. Gor’kogo, 2000. – 16 s.
4. *Dolgoplov L.K.* A. Blok: Lichnost’ i tvorchestvo / L.K. Dolgoplov. – 3-e izd. – L.: Nauka, 1984. – 231 s.
5. *Zajcev B.K.* Soch.: v 11-ti tt. / B.K. Zajcev. – M.: Russkaya kniga, 1999–2001.
6. *Nusinov I.M.* Istoriya obraza Don Zhuana / I.M. Nusinov // Nusinov I.M. Istoriya literaturnogo geroya. – M.: Goslitizdat, 1958. – S. 325–441.
7. *Czvetaeva M.I.* Sobr. soch.: v 7-mi tt. / M.I. Czvetavaeva. – M.: Terra; Kn. lavka – RTR, 1997. – T. 1, kn. 2. – 316 s.

Т.Г. Чеснокова

«Критик» Р.Б. Шеридана в контексте традиций английского театрального бурлеска

Автор статьи анализирует комедию Р.Б. Шеридана «Критик, или Репетиция одной трагедии» с точки зрения места, занимаемого пьесой в развитии театрального бурлеска XVII–XVIII веков. Основное внимание уделяется способам бурлескного «остранения» серьезных жанров английской драматургии во «внутренней» части комедийного действия.

Ключевые слова: бурлеск; остранение; пьеса в пьесе; «Критик»; Р.Б. Шеридан.

Пьеса «Критик, или Репетиция одной трагедии» (1779) — не только последний значительный опыт Р.Б. Шеридана в области комической драматургии, но и финальная точка в развитии английского театрального бурлеска, каким он сложился в эпоху Реставрации и в первой половине XVIII столетия. Популярность «Критика», затмившая славу бэкинговской «Репетиции» (1663/1671), опиралась на прочный фундамент традиции, творцы которой (от Дж.В. Бэкингема и Г. Филдинга до Дж. Колмана и Д. Гаррика) способствовали превращению второй — «развлекательной» части театрального вечера в пространство иронической саморефлексии важнейших драматургических жанров эпохи. При всей «многослойности» «Критика»¹ бурлеск остается главным жанровым компонентом пьесы: из трех ее актов два последних отданы сценам «репетиции одной трагедии», в которых обнажают свою изнанку и едко высмеиваются наиболее популярные штампы «серьезной» драматургии эпохи Просвещения.

Подобно своим предшественникам, Шеридан заставляет автора репетируемой трагедии (Пуфа) делиться со всеми, кто наблюдает за постановкой, сокровенными тайнами мастерства, при этом скрытой основой его искусства оказывается театральный штамп, возведенный в идеальную норму. В системе отношений, связывающих Пуфа с «критиками» Дэнглом и Сниром, есть нечто, напоминающее изливания тщеславного Бейза перед остроумными наблюдателями Джонсоном и Смитом (в «Репетиции» Бэкингема). Пуф, как и Бейз, опирается на совокупность им самим разработанных «правил», пародирующих не только знаменитые правила классицизма, но и всю совокупность сложившихся театральных привычек и норм. Однако в то время как «правила»

¹ См. об этом подробнее в моей статье «Функции рамочной структуры и типы персонажей в комедии Р.Б. Шеридана “Критик”», опубликованной в первом номере настоящей серии за 2011 год — Т.Ч.

Бейза, извлеченные из недр самой плоской посредственности, получали в комедии Бэкингема преувеличенно «личностную» окраску, правила Пуфа, напротив, откровенно безличны. Их банальность уже не маскируется под свежесть и новизну, а нелепость находит свое оправдание в том, что подобных же «правил» неосознанно придерживаются все, кому дорог успех на сцене.

Летучие и подвижные, сценические рецепты Пуфа подчиняются популярному в век Просвещения критерию «здравого смысла», с той только оговоркой, что предметом рационального обобщения здесь выступает не «изображенная» в пьесе действительность, а косвенно «сказавшаяся» в ней практика бытования театральных жанров. То есть, попросту говоря, практика бесконечного повторения, или «саморекламы» сложившейся жанровой формы. Рациональность подобного искусства не исключает ни его фантастичности (на уровне содержания), ни жесткой ригидности (на уровне технического приема). И это окольным путем возвращает «конформистскую» трагедию Пуфа в русло надменно пестующей свою «причудливость» героической драмы Драйдена-Бейза. Круг развития популярной трагедии «после Драйдена» иронически замыкается, а сам театральный бурлеск получает возможность вернуться к своим «реставрационным» истокам, не утрачивая живой актуальности.

Азбука театрального успеха, согласно теории Пуфа, начинается с удачно найденного сюжета — мысль, не столь уж чуждая теоретикам классицизма, уделявшим немало внимания правильному выбору сюжета трагедии. Однако на смену рациональной догме приходит трезво-практический расчет: «правильным» в новых условиях будет сюжет актуальный, или «*подходящий ко времени*» (П.П)¹ и по одной только этой причине способный привлечь внимание зрителя.

Надо заметить, что осенью 1779 года Пуфу (и самому Шеридану) не пришлось далеко ходить за таким сюжетом. Начиная с июня вся британская пресса была занята обсуждением военной угрозы, в который раз исходившей от испанской короны. Накал страстей достиг апогея после 16 августа, когда появились сообщения о выдвигении французско-испанской эскадры, задержавшейся в четырех лигах от Плимута [3: р. 120; 4: р. 465–467]. Предполагаемое нашествие мгновенно вызвало ассоциацию с событиями времен королевы Елизаветы, когда берегам Британии угрожала Великая Армада. Историческая аналогия давала пищу для патриотических настроений и одновременно рождала волну обывательских страхов, походя осмеянных Шериданом в первом акте «Критика», где их носителем изображена миссис Дэнгл. В отличие от «бескорыстного» патриотизма обывателей, Пуф, однако, находит удачный способ использовать «грозовую» политическую атмосферу на пользу себе и своему карману, ведь, «*когда история <...> предлагает автору какой-нибудь подходящий ко времени сюжет, то если этот автор печется о своих интересах, он, конечно, сумеет восполь-*

¹ «<...> a case in point, to the time in which an author writes». Здесь и далее текст подлинника цитируется по изданию [4]. Русская версия (кроме специально оговоренных случаев) — в переводе М. Богословской и С. Боброва (см. [6]). Римские цифры в круглых скобках обозначают акт и сцену.

зоваться им» — (II.I, здесь и далее жирный шрифт мой — Т.Ч.). Подобно официозным газетчикам и патриотически настроенным литераторам, Пуф извлекает эффект из приобретенной неожиданную актуальность темы «Испанской Армады» (так называется его пьеса) и лихо соединяет слезливую любовную историю с национально-историческим мотивом защиты английской крепости Тильбери (Tilbury) от испанцев. Весь второй и третий акт «Критика» образуют развернутую сцену репетиции «Испанской Армады», или «пьесу в пьесе».

Действие этой «пьесы в пьесе» представляет собой устойчивую смесь французских (классицистических) и «национальных» традиций, приобретшую еще в конце XVII – начале XVIII века характер самодовлеющего сценического канона, с которым можно было полемизировать, но нельзя было не считаться. Пуф, впрочем, и не стремится вступать в спор с предшественниками. Его задача — «воспользоваться» традицией «в своих интересах», приспособив старые штампы к сиюминутным задачам: «<...> я ведь не собираюсь поражать публику никакими новшествами, но я нахожу, что мне, безусловно, удалось улучшить традиционные приемы» (*to improve on the established modes*) (II.II). Эта приверженность Пуфа «устойчивым формам», как уже отмечалось, любопытным образом контрастирует с неудержимым «новаторским» зудом его литературного предка — Бейза. В то время как Бейз поминутно расхваливает оригинальность своих находок, оправдывая любой абсурд новизной¹, Пуф, напротив, защищает многие из своих нелепиц тем, что в театре «так принято» (*the old way*, II.II). Он не будет понапрасну ломать голову над конфликтом своей трагедии — конечно, это будет столкновение страсти и долга: патриотического долга Тильберины — дочери английского коменданта — и ее страсти к испанскому пленнику Ускирандосу: «*Ах, бедняжка! Ведь только подумать, какой у нее получается конфликт между этой ее страстью и чувством долга, любовью к родине и любовью к дону Фероло Ускирандос*» — мгновенно «схватывает» ситуацию джентльмен-критик Дэнгл (II.I). Недолго думает Пуф и над ролью наперсницы, чьи слова и поступки до такой степени отражают слова и поступки героини, что первая кажется автоматом, механически воспроизводящим все действия второй: «*Та плачет, и она плачет, та смеется, и она смеется. Та сошла с ума, и она сходит с ума. Прошу вас, сударыня, безумствуйте, но только на заднем плане*». — Ср.: «<...> ***the confidant is always to do whatever her mistress does; Weep when she weeps, smile when she smiles, go mad when she goes mad.*** — *Now madam confidant — but keep your madness in the back ground, if you please*» (III.I).

Доведенная до абсурда «функциональность» речей — еще один штамп, заботливо сохраненный и воспроизведенный Пуфом в его «Испанской Армаде». Классицистические «единства» немало способствовали формированию привычки подчинять содержание реплик не столько логике ситуации или задаче раскрытия характера, сколько необходимости сообщить зрителю сведения, важные для понимания происходящего на сцене. Привычка, однако, закрепилась в сценической практике независимо от приверженности того или иного авто-

¹ «*Why, because it's new; and that's it I aim at*» — «потому что это ново, а именно к этому я и стремлюсь» (*The Rehearsal*, II.I, цит. по: [1], подстрочник мой — Т.Ч.).

ра ортодоксальному классицизму и рано стала объектом пародийного изображения. Такова в «Репетиции» Бэкингема сцена между придворным медиком и церемонимейстером, каждый из которых прозорливо «угадывает» должность своего собеседника, только для того чтобы сообщить о ней зрителю. Преувеличенная функциональность в ущерб бытовому правдоподобию имеет место и в «Испанской Армаде», где один полководец (сэр Уолтер Рэли) подробно рассказывает другому (сэру Хэттону) о факте, заведомо известном обоим (а именно: о войне с Испанией, в которой каждый из них давно принимает самое деятельное участие). Цель диалога все та же: поделиться со зрителем недостающей ему информацией, не обременяя себя и публику поиском убедительных мотивировок с точки зрения психологии и внутренней логики сюжета:

Пуф. Ну вот видите, не для себя же он все это выспрашивал.

Снир. Нет, в самом деле, он проявлял поистине бескорыстное любопытство! (II.II).

К чисто английским (или, во всяком случае, давно утвердившимся в национальной драматургии) сценическим нормам, пародируемым в шеридановском «Критике», относится и структура «двойного сюжета», восходящая через драму шекспировских времен к континентальному маньеризму и средневековой драматургии. На сей раз Шеридан как сатирик оказывается на стороне классицизма с его тяготением к «единству действия» — вернее, на стороне той тенденции к внутренней целостности, которая в творчестве ряда писателей XVIII столетия фактически превращалась из правила нормативной поэтики в широко понимаемую эстетическую норму. Этой норме Шеридан противопоставляет практически данный театральный «обычай», лежащий в основе рецептов Пуфа. Отсутствие логики — закономерное следствие «прагматического» происхождения последних. Неудивительно, что для Пуфа значение двойного сюжета сводится к жесткому требованию, чтобы вторая интрига «не имела никакого отношения к главной»: «*The grand point in managing them, is only to let your under plot have as little connection with your main plot as possible*» (II.II).

В «обычаях» XVIII века сохранялась также тенденция к вольным заимствованиям из поэзии и драматургии XVI–XVII веков — недаром театральных писателей той поры: от Колли Сиббера до Ричарда Камберленда — так часто обвиняли в «кражах» у Шекспира. Пуф остается и в этом отношении «зеркалом своего века». В его трагедии встречаются не только пассажи, имитирующие стиль Дж. Милтона (таков, например, «утренний» монолог героини (II.II), довольно близко воспроизводящий «цветочный каталог» из милтоновского «Ликида», 132–150¹), но и прямые заимствования из шекспировских трагедий. Несколькими десятилетиями раньше бурлескные трагедии Генри Филдинга (в особенности «Жизнь и смерть Мальчика-с-пальчик Великого», 1730/1731) не менее широко использовали мотив пародийного заимствования. В бурлеске Филдинга, однако, позднейший штамп до известной степени сливался с «оригиналом». По сути, Филдинг выворачивал

¹ Эта параллель отмечена Седриком Гейлом в его предисловии к «сдвоенному» изданию «Репетиции» и «Критика» [1: p. 16].

наизнанку всю предшествующую традицию, начиная с Шекспира. Шеридан же пародирует отношение современных драматургов к традиции как к набору готовых схем. Филдинг высмеивал К. Сиббера и А. Филиппса за то, что те брали у Шекспира не «лучшее», а «худшее». Шеридан ополчается на Р. Камберленда за то, что тот не видит ни «лучшего», ни «худшего», а замечает лишь то, что является общепринятым. Автор «Мальчика-с-пальчик», тем самым, пародировал дурной эстетический вкус, автор «Критика» — отсутствие вкуса, замененного сухим прагматизмом.

Отмеченное различие в трактовке театральных штампов во многом определялось практической эволюцией жанров и стилей в период «от Филдинга до Шеридана». Внимание каждого из названных авторов было приковано, в частности, к сентиментальному перерождению некоторых приемов барочной поэтики. Но если в 30-е годы XVIII века процесс этот находился в самом начале, то во второй половине столетия сентиментализм как сложившееся направление оказывал значительное влияние на драму. Для Филдинга сентиментальная патетика выступала как «незаконное» искажение патетики героической или как скрытая изнанка последней. В глазах Шеридана она представляла как прагматичная погоня за театральным «эффектом», вступающая в противоречие с декларативным стремлением сентиментальных поэтов и драматургов к «естественности».

Интересно проследить, как в «Критике» в этой связи обыгрывается «сентиментально-патетический» мотив «смерти на полуслове», неоднократно осмеянный предшественниками Шеридана, и в том числе Филдингом (в фарсе «Освистанная Эвридика», 1737). Однако в «Освистанной Эвридике» бурлескный комизм определялся привычным *снижением* «патетической» ситуации: язык героя заплетался не от смертельной раны, а от вина, а сам страдалец падал «замертво», напившись по случаю провала сочиненной им пьесы. К бурлескному эффекту примешивался эффект комической неожиданности, когда вместо ожидаемой «трагической» концовки «*А я уж... нал!*» (*And I am — dead*) зритель слышал совсем другое — пародийное завершение фразы: не «мертв», а «пьян» («*And I am — drunk*»), как подсказывал «умирающему» герою его скептически настроенный приятель Онестус [2]. У Шеридана «трагичность» ситуации формально сохраняется — влюбленный испанец (Ускирандос) умирает, прощаясь с миром «*наве... (ки)*» («*for all eter — nity*»), а важнейшим источником бурлескного комизма становится формализация театральной патетики, подчеркнутая условностью сценической «смерти». Репетируя эту сцену, Пуф вынуждает актеров «прогнать» ее несколько раз, добиваясь все большего накала страстей, но в результате лишь превращает затянувшееся «умирание» Ускирандоса в фарс, пока Ускирандос-актер не выходит из себя (и из роли), демонстративно отказываясь «*умирать здесь с утра до вечера*»¹ (III.I). Привычное для бурлеска столкновение высокого и низкого переходит, тем самым, в столкновение литературно-художественной и театрально-сценической условности, в несоответствие внешней и внутренней логики драмы.

¹ Вернее, «весь вечер»: «*I can't stay dying here all night*».

Упор на актерскую декламацию, музыку, танцы, костюмы и машинерию — все эти признаки господства сценического эффекта над литературной основой свидетельствовали о проникновении предромантических тенденций в театральное искусство последней трети XVIII века, однако в «Критике» Шеридана они иронически «остранялись» как возрождение полузабытых приемов прошлого. Все это также позволило драматургу переосмыслить традиции «старого» — бэкинговского бурлеска. Так, если Бейз завораживал зрителя трескучими декламациями Грома и Молнии (I акт «Репетиции»), то Пуф предлагает вниманию публики «молчаливое», но столь же помпезно-комичное шествие главной национальной «артерии» — Темзы в сопровождении двух ее «берегов» (которые, к сожалению, то и дело сбиваются в сторону): «*Обойдите кругом, сэр. А вы, Темза, где бы вы ни были, вам всегда полагается течь между своими берегами*» (в подлиннике — комичнее: «*Ever while you live, Thames, go between your banks*», III.I). При этом «подтекст» бурлескной аллегии каждый раз подчеркивает суть основного «порока» пародийной авторской фигуры: аллегория Бейза «устрашает» скептически настроенного зрителя и прославляет самого драматурга, аллегория Пуфа играет на патриотическом угаре партера и лож, демонстрируя жизнерадостный конформизм сочинителя.

Неудачное «умирание» и «воскресение» Ускирандоса, эпизод со сбившимися с пути «берегами» Темзы и многое другое, как было отмечено, призваны «оживить» и удвоить бурлескный эффект за счет столкновения литературного штампа с театральным. В этом смысле Шеридан опять-таки продолжает и переосмысляет традицию осмеяния сценических курьезов, сложившуюся в бурлескной драме. Перепалки автора-постановщика с актерами, декораторами, театральной дирекцией, музыкантами и танцорами — неперемнная составляющая «закулисных» приключений бурлескного драматического опуса. Однако там, где литературные «предтечи» Пуфа готовы были сражаться «за каждый свой аз», Пуф с удивительным благодушием реагирует на актерскую «правку»: «*Они, надо сказать, превосходные судьи, а я, право, иной раз впадаю в излишества*» — говорит снисходительный драматург о театральной братии («*They are in general very good judges; and I know I am luxuriant*», II.I). Зрителю тоже не приходится жаловаться на актерский произвол — ведь, хотя обширные купюры разрушают смысловое единство действия, именно благодаря им штампованность «Испанской Армады» предстает перед публикой в чистом виде, не разбавленная живой конкретностью драматических положений и «трогательных» речей. Так, в сцене между двумя благородными влюбленными — Тильбериной и Ускирандосом предсказуемость неизбежного итога (победы долга над страстью) иронически «остранена» подчеркнутой бессмысленностью реплик, «театральными» запинками и неожиданной сухостью вывода («*<...> and must we part? / Well, if — we must — we must — and in that case, / The less is said the better*», II.II¹). Все дело в том, что исходный

¹ Возможный вариант перевода: «Должны расстаться? Что ж, коль мы должны — / Должны — должны — тогда, конечно, / Чем меньше слов, тем лучше» — Т.Ч.

диалог, наполненный, по замыслу автора, «мольбами, взаимными уверениями и прочим», в сценической версии сократился до нескольких реплик: «информация», таким образом, донесена, но патетика полностью улетучилась. Неудивительно, что автору приходится возлагать все надежды на томные взгляды и громкие вздохи актеров, восполняющие отсутствие литературной основы.

Иначе обыгрываются актерские купюры в сцене в сенате, образующей остов «второй интриги» — той самой, которая обязана «не иметь ничего общего» с первой и заканчиваться «наподобие фарса» («*as happy as a farce*», II.II). В действительности побочная интрига имеет все признаки сюжета мещанской драмы, а в ее финале происходит воссоединение почтенного семейства с помощью «узнавания». Бурлескная интонация порождается здесь ироническим антагонизмом профессий двух разлученных родственников: отца-судьи и преступника-сына, — и находит дополнительную опору в фальшиво-патриотическом пафосе, который окрашивает всю сцену. «Юнец, погрязший в злодеяньях», жаждет «смыть» свой позор «в солдатах», а пожилой судья патриотично поддерживает его рвение, еще не ведая, что только что обрел утраченного отпрыска: «*Да защитит страны своей законы / Он столь же ревностно, сколь нарушал!*» (III.I)¹. На этом фоне очередное сокращение текста, ведущее к изъятию всех сведений, которые бы хоть как-то оправдывали дальнейшее «узнавание», усиливает атмосферу бурлескного комизма.

Несообразности и нарушения логики в сюжете «Армады» не проходят незамеченными для наблюдателей — Дэнгла и Стира. Однако Пуф проявляет изумительную изворотливость, оправдываясь то театральным обычаем, то «здравым смыслом», то вмешательством актеров или иными причинами. Во всех этих, порой весьма неожиданных, скачках его «легкой» мысли есть, однако, «свой метод». Если в XVII веке критики и драматурги стремились вывести драматургические правила из высших законов разума, то в век Шеридана, на фоне быстрого возникновения (и не менее быстрого «окаменения») новых канонов («мещанских», сентиментальных, готических и т. п.), на первый план выдвигалась субъективность и опосредованность театрально-сценических норм. В этом смысле теоретическая «беспринципность» Пуфа, хотя и была отголоском беспринципности Бейза и Медли (персонажей Бэкингема и Филдинга), имела в сравнении с ними ряд серьезных отличий.

Бэкингом, спародировав в «Репетиции» «новомодные» приемы героической драмы, заклеил их как явное отклонение от «нормы». Филдинг в «Историческом календаре» подверг осмеянию популярность «незаконной» жанровой смеси, в то же время оправдав ее применение в особых — сатирических целях. Шеридан же показал сам процесс превращения театральной традиции в инструмент сценического эффекта, другими словами, раскрыл меха-

¹ В подлиннике ирония еще заметнее: «*O! may he now defend his country's laws / With half the spirit he has broke them all!*». Если не придерживаться эквилинейности, можно перевести примерно так: «*Да защитит страны своей законы / Он с половиной долей той отваги, / С какой их прежде все до одного нарушил*» (Т.Ч.).

низм подмены драматургического искусства — искусством «пуфа»¹. Там, где предшественники довольствовались констатацией нарушения / разрушения эстетической нормы, Шеридан представил подобное разрушение как особый род деятельности, как «индустрию» поэтических штампов, опирающуюся на штампованность сознания публики.

Выводя Пуфа на сцену в образе популярного трагедиографа, Шеридан ни на минуту не забывает о его истинном призвании — профессионального «надувателя». Пуф обладает талантом «производить эффект» с такой легкостью и скоростью, что у него просто нет времени злиться на разоблачения и критику. Единственным ответом на всякое разоблачение служит неистребимое — «хлестаковское» добродушие Пуфа. За полстолетия до гоголевского героя Пуф демонстрирует ту же находчивость в оправдании плагиата и так же охотно, как Иван Александрович, готов «поделиться» похищенным добром с его подлинным автором:

Дэнгл. Мне кажется, что-то похожее есть в «Отелло».

Пуф. А, верно, черт возьми! Вот сейчас, когда вы сказали, я в самом деле что-то припоминаю! Ну, какое это может иметь значение? Тут только одно можно сказать, что по счастливой случайности одна и та же мысль сразу осенила двоих. А Шекспир просто первый воспользовался ею. Вот и все! (Ш. I).

Ср.: «Ах, да, это правда: это точно Загоскина; а есть другой “Юрий Милославский”, так тот уж мой» («Ревизор», Ш. VI) [5: с. 46].

Неудивительно, что при всех театральных накладках, при всех насмешках, сопровождающих репетицию «Испанской Армады», Пуф остается непотопляем. Если Бейза покидают, в конце концов, даже не слишком подкованные в эстетических вопросах актеры, то Пуфа мы видим в финале вдохновенно «летающим» по сцене: он отдает распоряжения, журит одних, подбадривает других и кажется абсолютно довольным собой и собственной пьесой. Реакция Шеридана — драматурга и менеджера на этот триумф «надувателя» — смесь иронической отстраненности и профессионального любопытства по отношению к искусству «пуфа» и его влиянию на современную драму.

Шеридан был не первым и не единственным, кто вывел на сцену профессионального творца ложных видимостей — до него к подобным характерам обращался Дж. Колман (старший), а позже — Дж. Бейл (Bale) в «Мастерах драматического пуфа» (*Dramatic Puffers*) [1: p. 17]. Однако именно шеридановский персонаж оказался наиболее выразительной фигурой в этом ряду, очень скоро полностью вытеснивший остальных своих собратьев. Подтверждением драматургической удачи Шеридана стал долгий сценический успех «Критика», заменившего «Репетицию» в роли главного театрального бурлеска Британии (и наиболее популярной пьесы-«дополнения»).

И все же тонкий вкус и острая наблюдательность Шеридана, позволившие ему обыграть господствующие тенденции «серьезной» драматургии его эпохи,

¹ О значении слова ‘puff’ («дугая реклама, рекламный трюк, хвалебный отзыв») см. подробнее в упомянутой ранее моей статье — Т. Ч.

не открыли перед автором «Критика» новых путей в самой этой области, что явно обнаружилось в первой и последней попытке «прямого» (не бурлескного) обращения Шеридана к жанру трагедии. Ею стала пьеса-переделка «Писарро» (1799), постановкой которой завершилась драматургическая карьера создателя «Школы злословия». Впрочем, тема «Шеридан-трагедиограф» заслуживает отдельного разговора, и к ней мы обратимся в последующих статьях.

Литература

1. *Buckingham G.V.* The Rehearsal / G.V. Buckingham // Buckingham G.V. The Rehearsal. Sheridan R.B. The Critic, or a Tragedy Rehearsed. A Dramatic Piece in three acts. – N.Y.: Great Neck, 1960. – P. 5–144.

2. *Fielding H.* Eurydice Hissed; or, A Word to the Wise / H. Fielding // Fielding H. The Complete Works of Henry Fielding, Esq.: In 16 vols. – Vol. 11. – Plays and Poems: In 5 vols. – Vol. 4. – N.Y.: Croscup & Sterling Co., 1902. – P. 295–308.

3. *Loftis J.* Sheridan and the Drama of Georgian England / J. Loftis. – Oxford: Basil Blackwell, 1976. – XI, 174 p.

4. *Sheridan R.B.* Critic, or A Tragedy Rehearsed: A Dramatic Piece in three acts / R.B. Sheridan // Sheridan R.B. The Dramatic Works of Richard Brinsley Sheridan: In 2 vols. / Ed. by Cecil Price. – Oxford: At the Clarendon Press, 1973. – Vol. 2. – P. 463–550.

5. *Гоголь Н.В.* Ревизор: Комедия в 5 действиях / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7-ми тт. – Т. 4. Драматические произведения. – М.: Художественная литература, 1976. – С. 5–92.

6. *Шеридан Р.Б.* Критик, или Репетиция одной трагедии: комедия в трех действиях / Р. Б. Шеридан; пер. М. Богословской и С. Боброва / Р.Б. Шеридан // Шеридан Р.Б. Драматические произведения. – М.: Искусство, 1956. – С. 353–410.

T.G. Chesnokova

«The Critic» by R.B. Sheridan and the Tradition of English Theatrical Burlesque

The author of the article analyses R.B. Sheridan's comedy «*The Critic, or a Tragedy Rehearsed*» from the point of view of its place in the evolution of the theatrical burlesque of the XVII and XVIII centuries. A special attention is paid to the ways of burlesque «estrangement» of serious dramatic genres in the «inner» part of the comic plot.

Key words: burlesque; estrangement; a play within a play; «The Critic»; R.B. Sheridan.

References

1. *Buckingham G.V.* The Rehearsal / G.V. Buckingham // Buckingham G.V. The Rehearsal. Sheridan R.B. The Critic, or a Tragedy Rehearsed. A Dramatic Piece in three acts. – N.Y.: Great Neck, 1960. – P. 5–144.

2. *Fielding H.* Eurydice Hissed; or, A Word to the Wise / H. Fielding // Fielding H. The Complete Works of Henry Fielding, Esq.: In 16 vols. – Vol. 11. – Plays and Poems: In 5 vols. – Vol. 4. – N.Y.: Croscup & Sterling Co., 1902. – P. 295–308.

3. *Loftis J. Sheridan and the Drama of Georgian England* / J. Loftis. – Oxford: Basil Blackwell, 1976. – XI, 174 p.

4. *Sheridan R.B. Critic, or A Tragedy Rehearsed: A Dramatic Piece in three acts* / R.B. Sheridan // *Sheridan R.B. The Dramatic Works of Richard Brinsley Sheridan: In 2 vols.* / Ed. by Cecil Price. – Oxford: At the Clarendon Press, 1973. – Vol. 2. – P. 463–550.

5. *Gogol' N.V. Revizor: Komediya v 5 dejstviyax* / N.V. Gogol' // *Gogol' N.V. Sobr. soch.: v 7-mi tt.* – T. 4. – M.: Xudozhestvennaya literatura, 1976. – S. 5–92.

6. *Sheridan R.B. Kritik, ili Repeticiya odnoj tragedii: komediya v trex dejstviyax* / R.B. Sheridan; per. M. Bogoslovskoj i S. Bobrova / R.B. Sheridan // *Sheridan R.B. Dramaticheskie proizvedeniya.* – M.: Iskusstvo, 1956. – S. 353–410.

И.В. Сосновская

Концептологический подход к изучению литературы в средних классах (к постановке проблемы)

В статье предлагаются новые методологические принципы изучения литературы в средних классах на основе концептологического подхода. Разработана модель структурирования литературного материала по проблемно-тематическому принципу. Предлагается путь обновления содержания школьного анализа и интерпретации художественного произведения.

Ключевые слова: культуросообразная парадигма; концепт; бинарные оппозиции; сквозные мотивы и образы; диалог культур.

Основное противоречие современного образования обусловлено несоответствием между огромной скоростью накопления человечеством знаний и их медленной обработкой отдельным человеком. Объем знаний растет с каждым годом, и освоить все накопленное человечеством веками ребенку на протяжении школьных лет обучения сегодня не представляется возможным. Оставаясь знаниецентристской, школа, тем не менее, в течение последних двух десятилетий пытается решить эту проблему разными путями: при помощи введения профилей в старших классах, концентров в обучении, сокращения часов на изучение гуманитарных дисциплин, упрощения содержания учебного материала, выведения предметов, главным образом гуманитарных, за рамки обязательных и т.д. При этом не учитывается, что в рамках отживающей знаниецентристской парадигмы эту проблему вряд ли удастся успешно решить. Самое убедительное тому подтверждение — введение концентров в школьный курс литературы, которое привело к резкой перегруженности программ по литературе в 9-х и 10-х классах. «При ограниченном количестве часов, пишет известный ученый-методист Г.И. Беленький, — курс литературы, претендующий на всеохватность, превращается в своеобразную «информпробежку». <...> Но даже если увеличить число учебных часов на литературу вдвое и втрое, положение не улучшится: школьники не смогут прочитать всю громаду свалившихся

на них текстов...» [1: с. 26]. Ученый убежден: «перегруженности не избежать». В аспекте знаниецентристской парадигмы при существующем концентрическом подходе это суждение Г.И. Беленького представляется справедливым. Тем более что в средних классах к проблеме литературного развития школьника и развития его читательской компетенции большинство словесников не относится серьезно. «Настоящая» работа с художественным произведением, по их мнению, начинается лишь в старших классах, когда повзрослевший ученик «понимает, что значит анализировать текст». Может быть, и понимает, но совершенно не знает, как это делать и зачем. Убеждена, что именно с 5-го по 8-й класс учитель литературы должен научить ребенка получать от чтения радость и удовольствие, чувствовать и видеть художественное слово, должен помочь открыть маленькому читателю тайны создания художественного текста. У старшеклассника, которому порой не хватает суточного времени на то, чтобы дочитать хотя бы одну книгу, пропадает всякое желание даже начать чтение, когда поэты и писатели следуют один за другим с промежутком в два–три урока. Кроме этого, при таком объеме материала и таких скоростях его изучения (когда в 9-м классе ребенок должен изучить практически всю литературу XIX и XX веков) школьник просто не в состоянии углубиться в художественный текст, чтобы почувствовать оригинальность автора, понять его точку зрения, приобщиться к его эмоционально-ценностному художественному миру. Концентры усугубили проблему нарастающего кризиса чтения. Знания блокируют понимание. Не успев стать читателем в средних классах, старшеклассник уже им не становится.

Решение назревших проблем в преподавании литературы в школе видится в смене образовательной парадигмы. Вызовы времени таковы, что на смену знаниецентристской должна прийти культуросообразная парадигма. «Культуросообразная парадигма образования, по сути, является иной образовательной философией и влечет за собой принципиальные изменения в содержании, структуре, в организации, в технологии» [4: с. 16]. И в этом контексте литература, не претендуя на всеохватность, может попытаться выполнить в школе свою основную цель — развитие человека как индивидуальности и воспитание человека культуры, или, говоря иначе, развитие индивидуальности в качестве субъекта культуры (В.П. Зинченко). При этом само содержание учебного материала по литературе и его структурирование требует методологически нового подхода. Сразу оговоримся, что любой подход к изучению литературы — именно в силу ее многогранности, сложности и объемности — уязвим, поэтому и предлагаемый нами путь не является единственно верным.

В методике преподавания литературы разработаны и представлены разные содержательные подходы к изучению этого предмета как в средних, так и в старших классах: функциональный (А.Г. Кутузов), диалогический (В.Г. Маранцман), внутрипредметных связей (С.А. Зинин), эстетический (А.И. Княжицкий), культурологический (В.А. Доманский, Л.А. Крылова), филологический (В.Ф. Чертов). Вариантом культурологического может стать так называемый **концептологи-**

ческий подход, представленный в литературоведении концептуально-культурологическим направлением. Ключевым для этого подхода является понятие **концепта**. В современных исследованиях концепты определяются как «ментальные образования, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые фрагменты опыта» [2: с. 8]; «это точка пересечения между миром культуры и миром индивидуальных смыслов, это сгусток культуры в сознании человека и то, посредством чего человек сам входит в культуру» [5: с. 40, 42]; «это смысловые кванты человеческого бытия в мире <...>, своеобразные культурные гены, входящие в генотип культуры» [3, с. 11–35].

Многогранность самого понятия «концепт» позволяет с методической точки зрения рассматривать его как инструмент для определенной систематизации и группировки литературного материала, как инструментарий анализа и интерпретации художественного текста и как «медиатор» (Л.С. Выготский) развития ценностного сознания ребенка и его культурного опыта. Ограничиваясь рамками данной статьи, рассмотрим реализацию концептологического подхода на уровне структурирования литературного материала с 5-го по 8-й класс. Являясь «пучком смыслов», концепт вполне может стать тем «ассоциативным контрапунктом» (В.Г. Маранцман), который будет соответственным образом структурировать литературный материал.

Действующие программы по литературе в средних классах предлагают разнообразные принципы структурирования: хронологический (программы Т.Ф. Курдюмовой, Г.И. Беленького, В.Я. Коровиной); жанровый (программы А.Г. Кутузова, М.Б. Ладыгина); тематический и жанрово-родовой (программа В.Г. Маранцмана). Нам кажется, что наиболее действенный сегодня — проблемно-тематический принцип, согласно которому весь материал можно сосредоточить по циклам, с обозначенными в основе каждого из них ценностями общечеловеческого и общекультурного характера, такими как Слово, Добро, Истина, Красота, Вера, Любовь, Надежда, Дом, Семья, Родина, Милосердие, Честь, Долг, Совесть и др. Этот принцип позволяет максимально сосредоточить внимание школьников на тех ключевых понятиях, темах и проблемах, которые могут служить определенными ценностными ориентирами. В связи с этим материал структурируется по отдельным блокам гнездовым способом — таким образом, что одна выбранная тема и проблема стягивает к себе цикл произведений, являясь своеобразным «ассоциативным контрапунктом». Все выделенные нами темы и проблемы входят в число концептов отечественной культуры.

В концептах проявляется «коллективное бессознательное» народа. Центром русской культуры всегда являлась литература. Поэтому такие концепты, как «Слово», «Вера», «Любовь», «Милосердие», «Жертвенность», «Сердце», «Человек», «Личность», «Совесть», «Долг», «Честь», «Нравственный закон», «Отчий Дом», «Родная земля», не просто присутствуют в сознании каждого рядового человека, но и прослеживаются через взгляды писателей и поэтов, иногда по-новому высветляя их духовный и моральный облик, их ценностное отношение к миру.

В связи с этим подбор текстов, создающий своеобразную ценностную «ось сознания», не подчиняется хронологическим ограничениям, а определяется наглядностью раскрытия того или иного концепта (см. табл. 1).

Таблица 1

5 класс	6 класс	7 класс	8 класс
Что в слове, что за словом? Секреты словесного искусства.	Воображение, вдохновение, творчество.	Поэт — творец. Жизнетворчество как ценность жизни.	Литература как форма искусства, мир духовных и нравственных ценностей.
Добро и зло. Истинное и ложное. Вера. Любовь.	Герои и героическое. Подвижничество. Служение. Жертвенность. Долг.	Добродетель и порок. Страсть и долг. Воля и безволие. Прихоть и поступок. Рок. Судьба.	Предназначение человека. Смысл и цель жизни.
Человек. Общество. История. Время в жизни человека и в истории.	Воля. Удаль. Нравственный закон. Честь, достоинство, благородство.	Странные герои. Мудрость странных героев как ценность бытия.	Человек. Общество. Государство. Власть.
Милосердие, сострадание, соучастие в судьбе.	Правда. Совесть. Стыд. Раскаяние.	Преображение души. Прекрасное в жизни и в искусстве.	Великодушие, сострадание, всемирная отзывчивость. Ненасилие.
Дом. Семья. Домашний очаг.	Самопознание и самосозидание.	Семья. Дом. Традиции. Память.	Вечное и временное.
Родная земля.	Человек и природа.	Человек. Природа. Цивилизация. Вселенная.	Память. Святость земли. Родина.

Попытка структурировать литературный материал, таким образом, вызвана еще и тем, что подростку не хватает устойчивой системы координат — той системы жизненных ценностей, которая позволяет ему давать адекватную оценку происходящим событиям. Обогащение сознания подростка за счет освоения философского и ценностного аспекта литературы дает ему богатый материал для конструирования и рефлексии собственных жизненных целей.

«Концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений» [5: с. 41]. Антиномический характер, наличие бинарной оппозиции — один из важнейших признаков концептов. Поэтому так естественно, что концепты включают проблему, столкновение, конфликт и даже парадокс. В этом случае произведения будут подбираться в цикл по принципу притяжения и отталкивания в решении основных проблем,

по принципу «антиномизма» (антиномии — пары взаимоисключающих категорий и понятий), что будет придавать всему процессу чтения и изучения произведения энергию развития. Противоречие, заключенное в такой паре, оказывается началом и источником энергии всякого развития.

Приведем пример подобных циклов: «Добро и Зло», «Истинное и ложное», «Внешняя и внутренняя красота человека», «Прихоть и поступок», «Вечное и временное», «Мужество, героизм, сила», «Человек – Общество – Государство – Власть», «Природа и цивилизация». В самом названии цикла конфликт может и не быть обозначен, но он непременно должен подразумеваться: «Живое Слово», «Вера, надежда, любовь», «Совесть, вина, стыд, раскаяние», «Милосердие, сострадание, соучастие в судьбе», «Родительская любовь» и др. Диалектическое противоречие дает выход на личность и проблемы, связанные с ее развитием — например, на проблему этического сознания.

Добро и зло, Истинное и ложное, Созидание и разрушение — это то, с чем ребенок сталкивается с момента своего рождения. И это не просто этические (нравственные) понятия — это формы «философии жизни», метафизические идеи, которые задают границы между болью и равнодушием, живым и неживым и которые в определенной степени способствуют построению картины жизни. Структурирование материала по принципу антиномизма задает условия для осознания ребенком возможности выбора, изменения, преобразования; сама жизнь предстает в бесконечном разнообразии форм и является источником изменений.

Преимущество, которое дает нам такое структурирование материала, заключается еще и в том, что в рамках хронологического принципа произведение прикрепляется ко времени, эпохе, биографии творца. Проблемно-тематический принцип на основе концептологического подхода, объединяя близкие по тематике произведения, актуализирует не только сквозные темы и проблемы, но и сквозные мотивы и образы, что помогает сосредоточить внимание читателя на значимом и повторяющемся в поэтике художественных произведений разных авторов, увидеть смысловые, эстетические и ценностные связи. Таким образом, предложенный подход дает возможность выйти на эстетический аспект анализа через выделение в художественных произведениях ценностных мотивов, являющихся константными и сквозными в творчестве целого ряда писателей и поэтов.

Сам термин «мотив» произошел от латинского слова «двигаю». «Действие» — это и состояние, и жизненная позиция, и даже форма бытия. Именно это позволяет нам подчеркнуть ценностный статус мотива. Можно сказать, что ценностные мотивы представляют для нас центральные точки, которые вместе с концептами придают определенную связность курсу литературы. Можно выделить такие ценностные мотивы, которые, поддерживая тот или иной концепт, могут актуализироваться в анализе художественного произведения с 5-го по 8-й класс, напоминая о своем существовании буквально в каждом классе.

Растворяясь на различных уровнях художественного текста, являясь принадлежностью формы и содержания одновременно, мотив включает в себя практиче-

ски все структурные элементы текста: образы, художественные детали, подробности, эпизоды, ритмический рисунок и т.д. Проявляя себя через все структурные элементы, мотив во многом обуславливает и помогает определить эмоционально-ценностную доминанту художественного произведения, устойчивые переживания и состояния. Таким образом, мотив реализует себя не только через содержание, но и через художественную форму — систему образов. Причем определяющими для объективного обозначения мотива являются повторяющиеся образы, символы, детали, слова-понятия. Концепты, сквозные ценностные мотивы поддерживаются сквозными образами, и это тоже создает определенную связность в анализе художественного произведения. Назовем сквозные образы, которые проходят через большинство произведений, анализируемых в средних классах: дорога, солнце, цветок, камень, дом, семья, огонь, свеча, елка, Рождество, печка, волшебный помощник, небо, земля, пустыня, вода, гора, конь, свет, море, весна, дитя, птица, кровь, звезда, дерево, слеза, одиночество, ключ, дракон, выюга, зима, корона, мечта, сад, цветообразы, звукообразы; образные пары — свет / тьма, холод / тепло, путь / дорога, любовь / равнодушие и др. Многие из этих образов носят архетипический характер. Так, например, в произведениях, относящихся к концепту «Милосердие, сострадание, соучастие в судьбе», выделяются сквозные мотивы (доверия, «сердечного виденья», «обыкновенного чуда»), радости, печали, слез, домашнего очага) и сквозные образы (солнца, сердца, камня, цветка, огня, дома, печки, рождественские образы-символы). Солнце, как известно, является символом утверждения гармонии, победы космоса над хаосом, жизни над смертью, добра над злом. Согласно семантике этого образа, открывается смысл бинарной символики образных пар «рассвет – закат», «свет – тьма», «холод – тепло», «жизнь – смерть». Концепт «Вечное и временное» поддерживается сквозными мотивами верности, ответственности, малодушия, мнимых ценностей, предсказания, «обыкновенного чуда», радости. Мотив радости может проявляться в произведении через пейзажные образы весны, распускающихся почек, зимы, первого снега, через образ музыки, света и т.д. Весна — традиционный образ для обозначения физической и онтологической радости. Весна — символ обновления чувств, помыслов и надежд, преодоления боли и печали, следствие радости. Радость растворена в мире, художник аккумулирует ее и возвращает в мир, который становится весенним. Понимание семантического наполнения образа весны помогает выйти на смысл в анализе художественного произведения.

Обозначив связи на уровне концептов, сквозных мотивов, образов, художественных деталей, мы стремились показать, как можно осуществлять связь этического с эстетическим. В данном случае первое воспринимается через второе.

Актуализация системы концептов, сквозных мотивов и образов, пополняя ассоциативный комплекс читательского восприятия, не только способствует развитию рефлексии, но и умению читателя проникать в смысл и, видя общее, похожее, находить индивидуальное, авторское. Построение курса литературы 5–8-х классов на основе системы концептов, сквозных моти-

вов и сквозных образов предоставляет уникальную возможность разгрузить программу по литературе в старших классах, даже если учитель работает на основе концентров. В 10–11-х классах в курсах, построенных на историко-литературной основе, концепты войдут в монографические темы или будут структурировать темы обзорные. Важно, что основа для формирования базовых по отношению к старшим классам литературных и ценностных знаний уже заложена.

Добавим, что циклы не являются строго замкнутыми на себя. Границы их открыты. Это значит, что, переходя к следующей проблеме, мы не покидаем первую навсегда. Напротив, мы будем возвращаться к ней вновь, уже на другом материале, каждый раз углубляя, видоизменяя и расширяя проблему, рассматривая интересующее нас явление в разных ипостасях. В основе именно такого подхода лежит диалектический процесс развития познания.

Сегодня все чаще в практику современного словесника проникает «бестекстовая методика», в основе которой — знакомство школьников с киноинтерпретациями классических произведений и с разными критическими оценками известных текстов, без их чтения и анализа. А чрезмерное увлечение учителя образовательными и педагогическими технологиями на уроке литературы порой и вовсе уводит школьника от художественного текста. В результате этого снижается и ценностное воздействие классического произведения на сознание и душу юного читателя. Предлагаемый нами концептологический подход к структурированию литературного материала и к изучению литературы уже в средних классах позволяет словеснику заострить внимание учащихся как на общечеловеческом, ценностном аспекте художественного произведения, так и на его поэтике. Учитывая, что одной из характеристик концепта является его «транслируемость», подобное структурирование материала, на наш взгляд, развивает у школьника способность включаться в диалог культур и других сознаний. Установка на диалог способствует активному личностному созерцанию бытия, вниманию к глубинам сердца и разума, незримо соединенным с духовными основами всей жизни.

Литература

1. *Беленький Г.И.* «Информпробежка» или изучение? / Г.И. Беленький // Литература в школе. – 2003. – № 9. – С. 26–29.
2. *Иная ментальность* / В.И. Карасик, О.Г. Прохвачева, Я.В. Зубкова, Э.В. Грабарова. – М.: Гнозис, 2005. – 352 с.
3. *Ляпин С.Х.* Концептология: к становлению подхода / С.Х. Ляпин // Концепты. Научные труды Центроконцепта. – Вып. 1. – Архангельск: Помор. ун-т, 1997. – С. 11–35.
4. *Пассов Е.И.* Сорок лет спустя, или Сто одна методическая идея / Е.И. Пассов. – М.: ГЛОССА-ПРЕСС, 2006. – 240 с.
5. *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.

I.V. Sosnovskaya

**Conceptual Approach to Learning Literature in Secondary School
(Detecting the Problem)**

The article proposes new methodological approaches to learning literature in secondary school through a conceptual approach. A model of structuring literary material is developed on problematic and thematic principle. Within this approach, a way to update the contents of analysis and interpretation of a work of fiction at school are suggested.

Key words: culturally conformable paradigm; concept; binary opposition; cross-cutting motives and characters; the dialogue of cultures.

References

1. *Belen'kij G.I.* "Informprobezhka" ili izuchenie? / G.I. Belen'kij // *Literatura v shkole*. – 2003. – № 9. – С. 26–29.
2. *Inaya mental'nost' / V.I. Karasik, O.G. Proxvacheva, Ya.V. Zubkova, E.V. Grabarova*. – М.: Gnozis, 2005. – 352 s.
3. *Lyapin S.X.* *Konceptologiya: k stanovleniyu podxoda / S.H. Lyapin // Koncepty'. Nauchny'e trudy' Centrokoncepta*. – Vy'p. 1. – Arxangel'sk: Pomor. un-t, 1997. – S. 11–35.
4. *Passov E.I.* *Sorok let spustya, ili Sto odna metodicheskaya ideya / E.I. Passov*. – М.: GLOSSA-PRESS, 2006. – 240 s.
5. *Stepanov Yu.S.* *Konstanty': Slovar' russkoj kul'tury': Opy't issledovaniya / Yu.S. Stepanov*. – М.: Yazy'ki russkoj kul'tury', 1997. – 824 s.

Ю.Г. Федотова

Методическая компетентность профессиональной деятельности учителя в иерархии задач современной методики преподавания русского языка

Статья посвящена рассмотрению содержания понятий «компетентность», «компетенция», «креативность» в связи с появлением в науке большого интереса к аксиологическим проблемам преподавания русского языка — формированию ценностного отношения к его изучению. Вырабатываются концептуальные основы вышеуказанных понятий как открытой системы духовно-нравственного развития средствами языка. Выявляется культуроведческий аспект в стандартах профессионального и общепрофессионального образования.

Ключевые слова: компетентность; компетенция; креативность; реконструкция утраченных концептов.

Компетентность — личностное качество, характеризующее степень обладания определенной компетенцией, то есть те знания и опыт собственной деятельности, которые позволяют личности выносить суждения и принимать решения.

Компетенция — конкретное информационно-деятельностное пространство, последовательно осваиваемое субъектом образования и включающее проблемные задачи, коммуникативные ситуации, фактическую и теоретическую информацию, физические и интеллектуальные умения и навыки.

Компетентность и компетенция как личностное качество и информационно-деятельностное пространство в деятельности человека легко осознаются на прагматическом уровне; сложнее с этими категориями становится тогда, когда специалист берется за труднейшее дело — обучению языку. Язык — явление, феномен, достояние. Русский язык как сложная система усваивается всегда непросто, требует специальных способностей, труда. Познание системы языка нуждается в целом ряде умений логического порядка, и изучение языка идет параллельно с развитием механизмов логического мышления: необходимо обосновывать, доказывать, устанавливать причинно-следственную связь различных явлений — как в самом языке, так и на уровне экстралингвистических связей, делать выводы и обобщения. А это не всегда получается у учителя.

Состояние методической науки таково, что позволяет ставить высокие цели — ведь, соблюдая многие из традиций обучения, она и соответствует

времени, а иногда по своим гуманистическим задачам опережает его. Современная методика преподавания русского языка, конечно же, отвечает задачам обучения, воспитания и развития: она не только сообщает знания из области лингвистики, она знает, как их преподнести — и почему именно так, а не иначе. Методика преподавания русского языка утверждает ценность языка и ценность культуры, требует уважения к личности и формирования языковой личности. Все это так. Между тем ситуация в мире, вошедшем в эпоху глобализации, такова, что МПРЯ не может оставаться за горизонтом тревожного и тревожащего пространства. Кризис образования длится уже несколько десятилетий. Он охватил многие страны, и выхода из него не видно. Председатель комиссии по образованию Андреас Шлейхер отмечает, что, как и школьники Германии, юные россияне, удовлетворительно отвечая на прямо поставленные вопросы, затруднялись применять знания в практической задаче. Подрастающее поколение практически не умеет понимать смысл прочитанного текста, анализировать его и использовать полученную информацию [3].

Прислушаемся к словам отечественного методиста Е.А. Быстровой, которая говорила, что Россия переживает кризис системы социализации подрастающего поколения. Под влиянием изменений в различных сферах жизни человека меняются ценностные системы. Развитие информационных и компьютерных технологий, Интернет, развитие процессов глобализации приводят к отходу от духовной культуры России, от национальных традиций и ценностей [1].

Стремительно снижается общая и речевая культура, грамотность населения. Вот почему важно именно сейчас ответить на вопрос: каким образом методика может участвовать в преодолении и профилактике социального негатива, пагубно действующего на тело и душу нации, каждого члена социума, каждого живущего?

Вот некоторые размышления о воздействии через методику преподавания русского языка на развитие творческих способностей студентов-филологов, а через них — на психику растущего ребенка. Итак, речь идет об образовании. Предложим несколько направлений исследования и воздействия через методику преподавания русского языка на будущего учителя-словесника.

Первую ступеньку лестницы «Образование» условно назовем «Вдохновение». Для обучающего и обучаемых это означает неведомую силу, ведущую к прозрению, интуиции, а еще речь идет о способности выдвигать новые, неожиданные идеи. Для нас это проявление исследовательского внимания к проблеме развития творческих личностей, специалистов. Что есть творческая (креативная) личность? Присмотримся к природе творчества. Известно, что творческие идеи зарождаются в голове человека. Но где именно? Может быть, один из отделов мозга отвечает за них? Ответ оказывается отрицательным. Томографические исследования свидетельствуют, что в нашем мозге нет «центра творчества». Но, судя по электроэнцефалограмме, мозг перед появлением неожиданной мысли (идеи) сбавляет обороты, как будто «готовится к прыжку». В этот момент в головном мозге действуют альфа-волны частотой 10–12 герц. Примерно то же происходит, когда чело-

века просят сесть, расслабиться, закрыть глаза, и он погружается в полудрему. Вот тогда в психике обучаемого и зарождается вдохновение. Здесь важен еще и опыт мышления человека, в данном случае преподавателя и студентов.

Вслед за отечественными и зарубежными психологами мы неоднократно проводили эксперимент, в котором участвовали две группы обучаемых. Одну составляли студенты с хорошим опытом мышления, будущие специалисты; вторую — люди, далекие от педагогики («случайные» студенты). Тех и других просили придумать необычные приемы, используемые на уроках и внеклассной работе в школе. Первые справлялись с заданием без труда. Они спокойно обдумывали действия преподавателя; приборы в это время фиксировали альфа-волны, медленно прокатывавшиеся по их мозгу. Участники из второй группы буквально «пыжились», пытаясь что-то вообразить, а результат не впечатлял.

Значит, творческие идеи — это удел профессионалов, которые досконально знают свое дело и легко находят оригинальные решения. Причем предлагают их автоматически, одно за другим. Исследователи различают пять стадий творческого мышления:

- подготовка;
- созревание идеи («инкубационный период»);
- миг озарения;
- оценка идеи;
- применение идеи.

Если задача не дается, то лучше от нее на какое-то время отступить — перестать размышлять. Успокоиться, заняться чем-то посторонним. Всем, наверное, известен тот факт, что Дмитрий Иванович Менделеев увидел свою Периодическую систему во сне. Подлинное творчество невозможно без подобных «передышек», когда в мозгу без прямого контроля сознания «осмысливается» накопленная информация. От постоянного напряжения ничего умного в голову не приходит.

Именно преподаватель как вдохновитель творческого подъема, прилива сил может объяснить будущему профессионалу, в чем приоритет метафорического и гиперболического воздействия человека на самого себя, «в масштабе, превосходящем реальность».

Что еще нужно для развития творчества? А то, что на второй ступеньке системы образования, обозначенной лозунгом «Надо учиться! Увлеченно учиться! Много трудиться!». Важно с раннего детства обучать человека так, чтобы он опережал своих сверстников. Это позволит ему вовремя раскрыть свой талант, добиваться успехов. Американский журналист Малкольм Гладуэлл обратил внимание на то, что на творческих людей неизменно распространяется правило «10 тысяч часов». Шведский и немецкие ученые Андерс Эрикссон, Ральф Крампе и Клеменс Теш-Ремера в 1990-е годы тестировали молодых скрипачей. Последние были разделены на три группы: звезды (будущие); музыканты симфонического оркестра; те, чьи амбиции ограничатся преподаванием музыки.

Что же стало для испытуемых критерием? Только природный талант? Вдохновение? Оказалось, что их судьбу определил еще и труд. Будущие «звезды» вспыхивали раньше других детей — и больше занимались музыкой. К 20 годам они успевали провести со скрипкой в руках 10 000 часов, накопив огромный опыт по специальности в том возрасте, когда многие только выбирают, чем заняться в жизни. Правило «десяти тысяч часов» действует в любых сферах жизни, и в филологии тоже. Без систематической, упорной работы ничего не добьешься, какими бы способностями ты ни обладал.

Итак, если человек талантлив, если он много занимается и вдобавок ему повезет, то он станет мастером своего дела, добьется успеха в жизни — успеха в том смысле, какой вкладывает в это слово культурное общество. Нельзя давать себе поблажки: только труд, каждый день, каждую неделю, каждый год. Учение — это очень интересно. Директор Государственного научного центра «Прометей» академик Игорь Васильевич Горынин (один из столпов атомной науки и техники) подтверждает этот тезис следующими словами: «Исследование нового явления или материала превращает человека в творца. Полученный результат волнует так остро, что человеку, далекому от науки, который этого не испытывал, можно посочувствовать» [2].

Мы следим, чтобы у обучаемых накапливались материалы по сложным и необходимым вопросам лингводидактики: новым открытиям, изобретениям ученых. Осмысление аксиом о бесконечной любви к детям, понимание великой созидательной работы, которая день за днем вершится в мозгу каждого ребенка, позитивно влияет на процесс самоидентификации личности будущего учителя-словесника; так вторая ступенька в иерархической лестнице образования смыкается с первой, возникает взаимоиндукция позитивных смыслов, исходящих от понятий «творческая личность» и «большой труд».

Третья ступенька нашей лестницы «Образование» также интересна и нова. Оказывается, чтобы добиться творческих успехов, надо быть не «гением», а «личностью». Но что мы вкладываем в это понятие? На Западе широкую известность получила книга «Креативность» американского психолога Михая Чиксентмихайи. В ней дается анализ биографий известных людей, который позволяет выявить личностные характеристики, помогающие людям в жизни. Вот эти качества:

- свобода и гибкость мышления;
- нонконформизм;
- независимое поведение;
- широкий диапазон интересов;
- любознательность ко всему новому;
- всегдашняя готовность к риску.

Многолетняя работа со студенчеством позволяет охарактеризовать творческих людей как сложных личностей, буквально сотканных из противоположностей. Они легко переходят от одной крайности к другой, обладают поразительной энергетикой, но в то же время умеют себя держать в руках, сохра-

нять спокойствие и некоторую расслабленность. Их энергичность не имеет ничего общего с нервозностью. Среди качеств одаренных обучаемых мы выделяем *железную дисциплину*, сочетающуюся иногда с *детской непосредственностью*, *чувство долга*, *честолюбие*, уживающееся со *скромностью*, *постоянное желание общаться* на интересующие их темы.

Обратимся к деятельности студентов, работавших на занятиях и во внеаудиторное время над реконструкцией исчезнувших концептов. Среди таких концептуальных лакун выделяем *сверхмногодетность*, *сверхдолголетие*, *личный героизм*, *профессионализм*, *терпение*, *бережливость*, *кротость*, *благоденствие и т.п.*

Перечисленное четко делится на два блока. Первый образуют концепты, нацеленные на превышение возможного: сверхмногодетность — рождение более 10 детей; сверхдолголетие — перешагивание через 90-летний рубеж при сохранении определенной работоспособности; личный героизм, когда о подвиге, подвижничестве знают только члены семьи и друзья; профессионализм как выдающееся владение многими тайнами ремесла-мастерства. Об исчезновении концептов первого типа свидетельствует прежде всего жанр семейных родословных, где встречаются факты и сверхмногодетности, и сверхдолголетия, и личного героизма.

Прабабушка Патрихалина Ульяна Марковна — дочь купца-лавочника <...>, была человеком глубоко верующим (даже при советской власти), за что часто страдала. Обладала силой слова Божьего — была народным целителем. Всю жизнь занималась знахарством при помощи молитв и трав. Воспитала достойными людьми одиннадцать детей. Сохранила семью в период голода 1933 года (никто тогда не умер от голода). В 1941 году отправила на фронт четверых сыновей. Каждому дала по иконке («Иисус-спаситель»). Все четверо вернулись в 1945–1946 годах целыми и невредимыми. (А.В. Полуниин).

Второй блок составляют концепты, нацеливающие на более позитивную оценку себя, людей и вообще всего окружающего (терпение, кротость, бережливость, благоденствие). Об исчезновении таких концептов свидетельствуют не используемые современными людьми, неизвестные им пословицы: *«Час терпеть, а век жить»*; *«Вышла замуж — терпи. Бережливость лучше прибýtка»* [4].

Такой метод реконструкции исчезнувших понятий — это и их исследование, описание, даже их проговаривание. Диапазон языковой личности педагога-филолога может и должен превышать стандартный, усредненный диапазон «обычного» носителя русского языка. Впрочем, у филолога в запасе есть и внедренческий спецжанр: разговор, рассказ о слове. Причем рассказ о слове, как показывают формулировки квалификационных работ студентов, кандидатских диссертаций соискателей ученой степени, представляет собой исследование 1) языкового позитива, в частности позитивных моментов в современном разговорном дискурсе, и 2) негатива. К последнему относятся «Русские инвективные имена: комплексный анализ», «Контекстуально обусловленные лексические средства негативной

характеристики человека», «Эмотивный арготический лексикон» и др. Молодые исследователи, естественно, будут продолжать свое дело, то есть работать в рамках пейоративных слоев разговорного дискурса. Наметившийся дисбаланс в отражении минуса и плюса побуждает филолога к исследованиям языкового позитива — как в плане издания словарей богатств русского языка, так и в плане познания позитивных процессов в современном разговорном дискурсе. Что именно подлежит изучению? Какие позитивные процессы и тенденции имеют место в современной речи? Это диминутивы, обращения, крылатые слова и цитаты, книжные тропы, индивидуально-авторские фразеологизмы, генерализованные высказывания в творческих упражнениях в процессе речевой коммуникации.

Выше мы упоминали такой исчезнувший концепт, как *благоденствие*. Представим перечень забытых пословиц, которые успокаивают, поддерживают человека, вспомнившего их, то есть «работают» на благоденствие личности.

Кто бежит, тот и догонит. Выспишься — помолодеешь. Вперед да вперед, так меньше горе берет. Мешай дело с бездельем: с ума не сойдеешь. Своих друзей наживай, а отцовских не утрачивай. Много захочешь — пораньше с постели вскочишь. Жаль друга, да не как себя. Конец — делу венец. Один сын — не сын, два сына — полсына, три сына — сын. Не по хорошему мил, а по милу хорош. Сон — всему голова. Сон — смерти брат. Дружно не грузно, а врозь — хоть брось. Богатство разум рождает. Убыток уму прибыток. Запас мешку не порча...

Хочется выписывать и выписывать. Анализировать и рассуждать: как понять хотя бы пословицу о хлебе: «Кину хлеб назад — будет впереди»? Что это значит? Неужели всего лишь то, что чем туже котомка (назади), тем дальше уйдешь? Пословица и в таком консервированном виде хранит образно-эмоциональную силу и в любой момент готова открыться «разбуженному», знающему свое дело студенту-исследователю.

Представленный ряд пословиц требует от человека расколосья оценок, запаса положительных, позитивных, обнадеживающих, если хотите, целебных интерпретаций. На примере пословиц видно, что обслуживают они самые разные ситуации повседневности, и такие «словесные снадобья» надо и знать, и принимать, и (а это уже задача специалиста!) тонко и талантливо их пропагандировать.

Практика показывает, что перечисленные составляющие педагогической науки (творческая личность – труд – реконструкция исчезнувших понятий – возможный вклад МПРЯ в обеспечение компетентности и компетенции учителя) ведут к социально-гуманитарному эффекту в образовании. А сама наука (методика преподавания русского языка) может гарантировать в развитии творческой личности обучающегося формирование таких необходимых качеств, как дисциплинированность, исполнительность, коммуникабельность, ответственность, мотивированность (нацеленность на получение результата), умение и стремление к освоению новых знаний и умение это делать, т.е. всего, что составляет основы креативной личности учителя-словесника.

Литература

1. Быстрова Е.А. Аксиологический подход в преподавании русского языка в современной школе / Е.А. Быстрова // Аксиологические аспекты методики преподавания русского языка (профессиональный и общеобразовательный уровни): материалы международной научно-практической конференции (19–20 марта 2009 г.). – М.; Ярославль: МПГУ; РЕМДЕР, 2009. – С. 7–9.
2. Левитин К. Изреченная мысль / К. Левитин // Знание — сила. – 2010. – № 9. – С. 111–117.
3. Прусс И. Безграмотность времен интеллектуальных технологий / И. Прусс // Знание — сила. – 2009. – № 3. – С. 62–73.
4. Харченко В.К. Здоровье социума в иерархии задач современной филологии / В.К. Харченко // Педагогика. Лингвистика. Информационные технологии: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 85-летию со дня рождения профессора Н.Н. Алгазиной (20–23 сентября 2007 г.). – Елец: Елецк. гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2007. – С. 388–393.

Yu.G. Fedotova

Methodological Competence of the Language Teacher's Professional Activity in the Problem Hierarchy of Modern Techniques of Russian Teaching

This article reviews the contents of such terms as «competence», «competency» and «creativity» due to avid scientific interest in axiological problems of teaching the Russian language such as forming evaluative attitude towards its learning. The advanced conceptual bases of the mentioned above terms serve as an open system of spiritual and moral development by means of language. A cultural aspect in the standards of professional and general education is revealed.

Key words: competence; competency; creativity; reconstruction of lost concepts.

References

1. By'strova E.A. Aksiologicheskij podxod v prepodavanii russkogo yazy'ka v sovremennoj shkole / E.A. By'strova // Aksiologicheskie aspekty' metodiki prepodavaniya russkogo yazy'ka (professional'ny'j i obschheobrazovatel'ny'j urovni): materialy' mezh-dunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (19–20 marta 2009 g.). – M.; Yaroslavl', 2009. – S. 7–9.
2. Levitin K. Izrechennaya my'sl' / K. Levitin // Znanie — sila. – 2010. – № 9. – S. 111–117.
3. Pruss I. Bezgramotnost' vremen intellektual'ny'x texnologij / N. Pruss // Znanie — sila. – 2009. – № 3. – S. 62–73.
4. Xarchenko V.K. Zdorov'e sociuma v ierarxii zadach sovremennoj filologii / V.K. Xarchenko // Pedagogika. Lingvistika. Informacionny'e texnologii: materialy' mezh-dunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvyashhennoj 85-letiyu so dnya rozhdeniya professora N.N. Algazinoj (20–23 sentyabrya 2007 g.). – Elec: Elecck. gos. un-t, 2007. – С. 388–393.

И.Н. Райкова

Восприятие фольклорного текста в полевых и аудиторных условиях

В статье раскрывается разница в восприятии фольклорного текста студентами в аудитории и во время полевых фольклорных экспедиций. Она обусловлена устной природой, инклюзивностью, традиционностью и вариативностью фольклора. Предлагаются пути и способы компенсации односторонности аудиторного восприятия. В научный оборот вводятся неопубликованные полевые материалы.

Ключевые слова: фольклорный текст; полевые условия; устная природа; инклюзивность; контекст; жанр; вариативность.

Фольклорный текст — многомерное и полиэлементное явление, не сводимое к вербальной составляющей. Это текст, неотъемлемым свойством которого является **устная природа**, причем в глубинном смысле: не только устный способ трансмиссии, но и принципиально иной тип коммуникации, чем в литературе, — прямой, или контактный. Вследствие этого для адекватного восприятия фольклора необходимо наблюдение самого акта исполнения с присущими ему невербальными средствами выражения (мелодия, интонация, движение, жест, мимика и др.), а в идеале и включенность в этот акт. Восприятия только словесного текста, особенно если это чтение по книге, пусть даже вслух, недостаточно: существование в печатном издании — вторичная, искусственная жизнь фольклора. Фольклорный текст в книге подобен птице в клетке, он сопротивляется и не выказывает всех своих свойств. Например, анекдоты, читаемые по сборнику, не смешны: их надо рассказывать, причем в подходящей ситуации, «к слову», «по поводу». А песни, читаемые с листа, превращаются в трудно воспринимаемые безрифменные стихи.

В полевых условиях¹ в естественной ситуации бытования (например, когда причитание звучит на поминках, колыбельная песня — при укачивании ребенка, заговор — во время лечения) студенты имеют возможность наблюдать это свойство фольклора непосредственно. В ситуации записи, приближенной к естест-

¹ Здесь и далее, говоря о полевых условиях, мы подразумеваем работу студентов в рамках фольклорной практики, и прежде всего — выездной полевой практики, или фольклорной экспедиции. Так, студенты-филологи, аспиранты и преподаватели Института гуманитарных наук (ранее — филологического факультета) ГОУ ВПО МГПУ с 2003 г. участвуют в научных фольклорно-этнографических экспедициях Государственного республиканского центра русского фольклора по договору о совместных полевых исследованиях регионов России. Экспедиции проходили в ряде районов Владимирской области. В статье далее цитируются неопубликованные материалы этих экспедиций, хранящиеся в архивах ГРЦРФ и ГОУ ВПО МГПУ, паспортизация текста дана в скобках после цитаты.

венной (запись хорового пения от стихийно сложившейся певческой группы, реконструкция фрагмента обряда, гадания и т.п.), оно восстанавливается. В простом интервью собирателя с исполнителем оно хотя бы комментируется. Так или иначе, в этих условиях имеет место органичная для фольклора устная коммуникация с необходимым откликом реципиента-собираателя.

Более того, в поле восприятия текста как такового сопутствует и содействует общению собирателя с исполнителем, соприкосновение с его душевным и духовным миром. Исполнитель фольклора — не автор, но и не простой передатчик традиции, так и собиратель — не техническое устройство для фиксации текстов. Они вступают в межличностный контакт, от успешности которого зависят как самый факт и качество исполнения, так и полнота восприятия текста собирателем. От нее же в свою очередь тянется целая цепочка следствий. Во-первых, качество расшифровки, да и самый ее факт: собиратель может «забраковать» прослушанное, но плохо воспринятое, не расшифровать этот фрагмент вовсе. Во-вторых, адекватность первоначальной интерпретации текста собирателем, в-третьих, глубина его понимания последующими реципиентами, наконец, глубина, полнота и точность исследовательских трактовок.

Без преувеличения можно сказать, что в фольклоре реципиент присутствует при самом рождении текста. Как выразился К.В. Чистов, «тексты поставляются в традицию в процессе речевого общения. Первоначально создаются разовые тексты, в том числе и будущие фольклорные»¹.

Во время аудиторных занятий все, что сопутствует акту устного исполнения, надо попытаться восстановить (например, при помощи аудиовизуальных средств) или хотя бы прокомментировать, но только не игнорировать. Конечно, потери велики: студент не участвует в живом общении — он наблюдает даже не реконструкцию, а «реконструкцию реконструкции».

В последнее время все чаще говорят о таком свойстве фольклора, как **инклюзивность**. Фольклорный текст живет и адекватно воспринимается только в контексте: речевом, ситуативном, бытовом, в том числе обрядовом, а также более широком — биографическом, историческом, социальном, этнографическом, мировоззренческом, художественном и пр. В этом контексте реализуются различные функции текста, причем эстетическая — всегда не единственная и зачастую не доминирующая. Справедливо рассуждает о фольклоре Б.Н. Путилов: «Его эстетическая сущность так или иначе обнаруживает себя в рамках специфических внеэстетических задач; более того, она и определяется ими. (...) Слово с трудом поддается вырыванию из всего массива традиций, а будучи вырванным, утрачивает (словно бы упрятывает) свойственные ему семантику и функции» [3: с. 26].

В поле в естественной ситуации бытования это свойство наблюдается непосредственно. Мы, например, не раз были свидетелями того, как количественно и качественно отличается «материнский» репертуар бабушек в присутствии младенцев и без них. Во втором случае они мудро оправдывают

¹ URL: http://mirslovari.com/content_fil/FOLKLOR-V-KULTUROLOGICHESKOM-ASPEKTE-15947.html (дата обращения: 8 мая 2011 г.).

бедность текстов: «Всё уже забыла: давно детишек в руках не держала». В искусственной ситуации при грамотном ведении интервью контексты восстанавливаются самим исполнителем. В последнее время, когда тексты традиционных жанров уходят из бытования, мы стараемся записать как можно больше устных рассказов о бытовании того или иного жанра, которые воспроизводят контекст, но обладают и скрытой художественностью. Например, исполнительница вспоминает о том, как пела и причитала ее мать:

«[Соб.: Чаше пели длинные песни или короткие?]

Короткие-то так, а вот если длинные песни, то пели, пели, пели... У нас вот такое было (я говорю: что прошло, то уже страшно вспоминать!). У меня вот был брат старшие меня, братья младше меня, нас было девять, но один брат и девочка еще умерла. Вот мама что-то делает: одеяло нам какое-то собирает или ушивает нам что-то, — и она всегда начинает петь, петь, и она напоется, наревется... И вот брат мой: “Мама, не реви, мама, не реви, мама, не реви!” Жалко было маму, и оставила нас мама всех (...): я, два брата в армии, а еще Димка, Коленька, Костя, Вовка... И мать умирает, все, и оставила мне эту ораву» (зап. в 2010 г. З. Калязиной и А. Климановым от И.И. Рогачевой, 1923 г.р., с. Мстёра Вязниковского р-на Владимирской обл.).

В аудитории основные контекстные связи фольклора необходимо специально восстановить, на это направлено, например, задание «Обрядовый текст в контексте обряда». Для студента такой анализ кажется весьма трудоемким. Типичная ошибка — «перекос» в одну из сторон: разбор текста с констатацией его исполнения в рамках обряда либо описание обряда с указанием на исполнение текста. Здесь главная задача — показать текст и контекст как органичное целое: песня вне обряда становится непонятной и ненужной, но и обряд, лишенный песни, обречен.

Принципиальную невозможность адекватного понимания фольклорного текста, искусственно вырванного из контекста, подтвердил учебный эксперимент. Была взята область детского фольклора, близкая студентам как недавним носителям традиции. На карточках были напечатаны фрагменты текстов или целые миниатюрные тексты различных жанров детского фольклора без какого бы то ни было контекста. Предлагалось определить жанр или (при затруднении с терминологией) охарактеризовать функциональное назначение текста, мотивировав свой ответ. Распознаны были только те тексты, которые студенты помнили наизусть. В остальных случаях жанры идентифицировались многими неверно. На ложный путь студентов наталкивал либо примененный формально единственный признак, либо слово, ошибочно принимаемое за «ключевое». Например, текст «*Висело мочало, / Его ветром качало, / А оно все молчало...*» (фрагмент докучной сказки, далее идет: «*Не начать ли с начала?*») большинство сочло загадкой: здесь якобы «зашифрован, но прямо не назван некий предмет». Отговорку «*Вышел зайчик из ворот — / Стало все наоборот*», которая магическим образом возвращает обидный смысл дразнилки «бумерангом» обидчику, приняли за небыллицу-перевертыш: есть слово «наоборот». Фрагмент считалки «*Придет наш*

Барбос / И съест ваши нос...» одни назвали дразнилкой, так как «говорятся обидные для собеседника слова», другие определили как «то, чем матери запугивают детишек, которые плохо кушают». Фрагмент же дразнилки *«Жених и невеста / Колотили тесто...»* часть студентов определила как «что-то из свадебной лирики» (забавная версия, если вспомнить, что случается далее¹). А по поводу уже непонятной современному человеку колыбельной песни, изображающей смерть, похороны и поминки младенца (*«Завтра мед да блины — / То поминки твои...»*), мнения разделились: ее идентифицировали как поддевку, отговорку, докучную сказку, считалку («но странную»), страшилку («говорится о смерти человека», «поминки же — страшно!»), песню-гадание и даже похоронное причитание. Ни один из 32 опрошенных не дал ответа «колыбельная песня».

Отдельно следует сказать о речевом контексте. Только в поле студенты сталкиваются со слабой выделенностью фольклорных текстов из речевого потока. Эта особенность создает некий трамплин в восприятии, но тем больше удовольствия от его преодоления. В аудитории мы имеем дело с искусственно вычленным текстом. Чтобы это компенсировать, решаем, например, обратную задачу: требуется адекватно вписать поговорку в сконструированный речевой контекст.

Фольклорный текст является репрезентацией определенной **жанровой традиции**. Только в экспедиции студенты могут более или менее объективно наблюдать, как исполняются и функционируют тексты различных жанров, каковы исторические судьбы и современное состояние жанровой традиции. Именно в поле приходит и понимание того, что вопрос жанровой определенности не так прост, как кажется. Во-первых, параллельно существует несколько жанровых моделей, ядро и периферия жанра, поэтому тексты одного жанра могут быть непохожими друг на друга. Во-вторых, жанровые границы размыты, есть множество диффузных текстов, как, например, легендарное предание, поддёвка-загадка, страшилка-быличка и др. В-третьих, жанры не существуют изолированно друг от друга, как в разделах хрестоматии. В экспедиции мы записываем, по сути, гипертекстовые единства [2] со сложной системой перекрестных ссылок, соседством и взаимопроникновением жанров, и собиратель своими вопросами может участвовать в их создании. В поле звучат не только новые варианты текстов, но и новые варианты их комбинаций.

Вот, например, какие неожиданные ассоциации со словом «песня» возникли у исполнительницы и реализовались в анекдоте-бывальщине:

«[Соб.: А “ручейки” Вы сказали — это что?]

Это парами встаешь, и проходишь под руками-то, и выбираешь, кого надо. Какой парень нравится, того и берешь.

[Соб.: А песня там была какая-то?]

Нет, без песни, так... А вот ты сказала “песня”, а я что вспомнила! Да это так, не записывай... Я маленька была, наверно, в первом классе. А был у нас престольный праздник, и бабы собралися у моей учительницы, Натальи

¹ «Тесто засохло, / А невеста сдохла, / А жених остался, / С другой обвенчался!».

Георгиевны, выпили, всё, и пошли они на пятачок гулять. (Вот ты спрашивала, что за пятачки, где гуляли-то...) А раньше дома-то и не запирались! А я дома сидела, напротив дом-то был. И что-то мне вдруг так захотелось есть! (Я это никогда не забуду, и папа мне до смерти все это вспоминал.) Думаю, вот они все ушли, а я пойду есть сейчас! Я прокралась через дорогу потихонечку, села за стол и начала есть. А на столе стоят рюмки. И я из всех рюмок (а там разное было: беленькое, красненькое!) слила в один стакан, и я, видимо, это всё выпила...

И вот потом мне мать с отцом рассказывали. Отец у меня плясун был! Мать ему: “Леш, где-то ребенок все плачет и плачет!”. Он: “Да ладно!”. И сам все пляшет и пляшет. А потом остановился: “Мать, не плачет, а поет где-то ребенок!”. Мать: “Де не, знать, плачет!”. Отец: “Не, поет... Мать, а это Анька наша поет!”. А мама: “Да что ж ей петь-то? Мы ж ее домой увели!”. А я: “То березка, то рябина, куст ракиты над рекой...”. Вот эту песню я запеваю! Папа: “Точно Анька наша поет!”. И они бегом с этого пятачка! А ты-то, говорят, с горы уже сползла и в другую гору ползешь на карачках! Они вот до самой смерти мне вспоминали!» (зап. в 2008 г. И.Н. Райковой от А.А. Хренковой, 1953 г.р., д. Красное Заречье Юрьев-Польского р-на Владимирской обл.).

Наконец, в поле студенты сталкиваются с терминологией жанра: исполнитель называет жанры по-другому (например, подблюдную песню загадкой, сказку басней, свадебный приговор прибауткой, заговор молитвой и пр.) или не называет никак.

В аудитории приходится преодолевать жанровые стереотипы, многие из которых сформировались еще на школьной скамье, например, что сказка или загадка — жанры фольклора взрослых для детей. Важно не уйти в другую крайность, когда студенты не видят жанровых границ и констант, абсолютизируя изменчивость фольклора. Так, характеризуя песню, говорят: «Это какая-то песня, а какая, точно сказать нельзя, под разные подходит...».

Как известно, самый наглядный показатель фольклорности — **вариативность**. Один вариант — еще не текст. Путь к более полному и глубокому пониманию фольклорного произведения лежит в накоплении и сопоставлении его вариантов.

В поле совокупность вариантов открывается собирателю естественно и постепенно, по мере погружения в традицию. Студентам дается установка фиксировать все возможные варианты. Это подчеркивалось еще в одном из первых руководств по собиранию фольклора. Его авторы братья Ю.М. и Б.М. Соколовы отмечали, что от новичка-собиравателя часто приходится слышать вопрос: «Нужно ли и зачем записывать то, что уже записано?» [4: с. 47]. «Гоняясь лишь за исключительным, — отвечают на него авторы, — можно просмотреть главное, существенное, типовое» [4: с. 48]. Прошло 85 лет, а вопрос все так же задается. Действительно, начинающему собирателю это трудно понять, радость профессионального фольклориста от баланса узнаваемости и новизны в тексте приходит позже, с опытом.

На самом деле собиратель присутствует при исполнении каждый раз в чем-то уникального варианта. И характер не только его восприятия, но и самого рождающегося текста зависит в том числе от характеристик реципиентов: их количества, пола, возраста, степени включенности в традицию, задач и методики опроса, эмоциональной реакции и пр. [1].

Аудиторные же условия в вопросе вариативности имеют одно ценное преимущество: позволяют проводить целенаправленную работу по сопоставлению вариантов разного времени записи, разных регионов, аутентичных и в обработке и т.д. Такое задание, например, студенты получают при изучении сказки.

Существуют и лингвистические препоны в восприятии фольклорного текста: неточное понимание слов, выражений, грамматических форм, синтаксических конструкций. Народная речь, к сожалению, звучит уже экзотически для слуха современного городского человека. Так, например, студентка пытается в аудитории прочитать вслух колядку, записанную в Муромском районе Владимирской области:

Бабушка-сударушка,

Подай конька!

Не подашь конька —

Не родишь сына,

Родишь девичицу-

Расшурепчицу:

Ни прясть, ни ткать,

Помелом на печи играть!

(Зап. в 2003 г. И.Н. Райковой и Е. Грудзенко от П.Б. Парфеновой, 1918 г.р., с. Борисоглеб Муромского р-на Владимирской обл.)

Предполагала, что будет непривычно диалектное «дévчица», что надо растолковывать «расшурепчицу» (слова нет и в словаре Даля), что придется объяснить историзм «помело» (студенты считают его синонимом «метлы»), но что студентка с ходу вместо «конька» в обоих случаях прочитает «коньяка» как более понятное и ожидаемое ею слово, даже не могла предположить. Интересно, что другие первокурсники не удивились... Требовался и лексический, и историко-этнографический комментарий. В поле эти проблемы снимаются в беседе с исполнителем, в аудитории — работой со словарями.

В полевых условиях постепенно через восприятие отдельных текстов студенты приходят к пониманию общего — народной традиционной культуры как системы, причем и в синхронном, и частично в диахронном аспектах, народной картины мира, в ней отражающейся. Этому, безусловно, способствует то, что собиратели находятся отчасти «внутри» традиции, а не вне ее. К тому же их восприятие не пассивно, а деятельностно: собирательская работа — всегда поиск.

В аудитории студенты этого лишены, понимание традиционной культуры фрагментарно, и как следствие, воспитательное воздействие не такое сильное. Вот почему совершенно необходимо, чтобы теоретический курс русского фольклора обязательно продолжался фольклорной практикой.

Интересно, что в восприятии исполнителей студенты, школьники — «естественные» собиратели (по сути, потенциальные исполнители) именно в силу их возраста и слабой осведомленности: традиция и должна передаваться от старшего к младшему, от знатока к профану. Поэтому в полевой работе молодым людям открыт режим наибольшего благоприятствования.

Литература

1. *Богатырев П.Г.* Роль ситуации при исполнении фольклорных произведений / П.Г. Богатырев // Богатырев П.Г. Функционально-структуральное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы) / Сост., вступ. ст. и коммент. С.П. Сорокиной. – М.: ИМЛИ РАН, 2006. – С. 218–228.
2. *Дианова Т.Б.* Гипертекстовые единства в живой фольклорной традиции / Т.Б. Дианова // Актуальные проблемы полевой фольклористики. – М.: МГУ, 2002. – С. 68–74.
3. *Путилов Б.Н.* Фольклор и народная культура. In memoriam / Б.Н. Путилов. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. – 464 с.
4. *Соколовы Б.М. и Ю.М.* Поэзия деревни. Руководство для собирания произведений устной словесности / Б.М., Ю.М. Соколовы. – М.: Новая Москва, 1926. – 168 с.

I.N. Raikova

Perception of the Folklore Text in the Field and in Classroom

The article describes the difference between the student's perception of folklore texts in classroom and in the field on folklore expeditions. The difference is caused by the oral character, inclusion, traditionality and variability of folklore. Ways and means of one-sided classroom perception compensation of are suggested. Unpublished field materials are put into scientific circulation.

Key words: folklore text; field conditions; oral character; inclusion; context; genre; variability.

References

1. *Bogaty'ryov P.G.* Rol' situacii pri ispolnenii fol'klorny'x proizvedenij / P.G. Bogaty'ryov // Bogaty'ryov P.G. Funkcional'no-struktural'noe izuchenie fol'klora / Sost., vstup. st. i komment. S.P. Sorokinoy. – M.: IMLI RAN, 2006. – S. 218–228.
2. *Dianova T.B.* Gipertekstovy'e edinstva v zhy'voj fol'klornoj tradicii / T.B. Dianova // Aktual'ny'e problemy' polevoj fol'kloristiki. – M.: MGU, 2002. – S. 68–74.
3. *Putilov B.N.* Fol'klor i narodnaya kul'tura. In memoriam / B.N. Putilov. – SPb.: Peterburgskoe Vostokovedenie, 2003. – 464 s.
4. *Sokolovy' B.M. i Yu.M.* Poe'ziya derevni. Rukovodstvo dlya sobiraniya proizvedenij ustnoj slovesnosti / B.M., Yu.M. Sokolovy'. – M.: Novaya Moskva, 1926. – 168 s.

Е.М. Уварова

«Ирреальная» любовь Марины Цветаевой

В статье рассматриваются значения и функции глагольных форм повелительного и сослагательного наклонений в структуре поэтического текста, описываются приемы создания «ирреального любовного мира» в поэзии М. Цветаевой.

Ключевые слова: М. Цветаева; тема любви; ирреальная модальность; императив; конъюнктив.

Да, она ходит на рынок, учит с сыном уроки, штопает чулки и бывает в гостях, но все это в той *внешней* реальности, которая — при всей ее осязаемости и очевидности — гораздо менее значима для нее, чем другая — внутри, непрестанно движущаяся по совсем иным рельсам.

И. Кудрова

В творчестве М. Цветаевой тема любви — одна из ключевых тем. «Неизбывна потребность сердца и души ее лирической героини любить, а в мирозерцании самой Цветаевой любовь — одна из высших ценностей земного существования...» [2: с. 89]. Однако, как верно подметила И. Кудрова, «читая и перечитывая цветаевские тексты о любви — поэтические особенно, замечаешь в них странности. Цветаевское «люблю» подозрительно часто не укладывалось в представление о чувствах, привычно связанных с этим словом, оказываясь в некоей нестандартной цепочке причин и следствий, эмоций и понятий» [1: с. 290].

В чем же заключается «странность»? В самом понимании любви. В ирреальности той любви, которой живет лирическая героиня М. Цветаевой. «Но я-то — такой соловей, басенный, меня — хлебом не корми — только баснями! Я так всю жизнь прожила, и лучшие мои любви были таковы... — пишет М. Цветаева Анатолию Штейгеру. — Я отлично умею *без всего* — и насколько мне отлично — с немножком [3: с. 582]. Этим словам нельзя не поверить: это констатация живой реальности. М. Цветаева и в самом деле

живет реальнее всего в мире своих чувств, мыслей, привязанностей, тревог. «У меня: любить одно — значит не видеть другого...» [3: с. 76–77].

Для создания своего ирреального мира М. Цветаева использует все языковые, в том числе и нестандартные, средства выражения ирреальной модальности, прежде всего — категорию наклонения.

В поэтической речи значения форм повелительного и сослагательного наклонений очень разнообразны и сложны. Их специфика определяется иными условиями коммуникации по сравнению с устной речью: способом контакта (письменное обращение), особым характером адресатов в поэтическом тексте (адресат — отсутствующее лицо // адресат — «не лицо») и некоторыми особенностями структуры поэтического сообщения (текста).

Волеизъявление (просьба, приказ, призыв), а также желание, условие, предположительность являются разновидностями отношения содержания предложения к объективной действительности с точки зрения говорящего. Эти частные значения повелительного и сослагательного наклонений характеризуют говорящего в его стремлении увидеть что-либо осуществленным в объективной действительности, в частности, повлиять в определенном направлении на объективную действительность, внести в нее то или иное изменение или сохранить в ней что-либо неизменным.

«Я бы хотела жить с Вами...» — стихотворение, написанное М. Цветаевой в 1916 году. В первой же строке сформулирована основная мысль стихотворения: желание лирической героини быть рядом со своим возлюбленным:

...Я бы хотела жить с Вами
 В маленьком городе,
 Где вечные сумерки
 И вечные колокола.
 И в маленькой деревенской гостинице —
 Тонкий звон

Форма конъюнктива *хотела бы жить* реализует это значение желания. С первых строк читатель становится невольным наблюдателем, он незримо присутствует в «маленьком городе, где вечные сумерки», в воображаемой «маленькой деревенской гостинице». Обратим внимание на дважды употребленное качественное прилагательное *маленький* (в *маленьком* городе, в *маленькой* гостинице). Лирическая героиня как будто сужает окружающее пространство, мысленно представляя себя именно в «маленьком городе», где можно найти уединение и отгородиться от всех, «других».

Воображаемая желаемая действительность детально продумана и описана:

И иногда, по вечерам, из какой-нибудь мансарды —
 Флейта,
 И сам флейтист в окне.
 И может быть, Вы бы даже меня любили...

Конъюнктивная форма *любили бы*, реализующая условно-гипотетическое значение и усиленная вводной конструкцией *может быть*, подчеркивает ирреальность описываемой ситуации. В этой строке мы как будто слышим тайные мысли лирической героини, нечаянно произнесенные вслух: она не требует ответного чувства от своего возлюбленного, главным для нее оказывается любовь:

Вы бы лежали — каким я Вас люблю: ленивый,
Равнодушный, беспечный.

Это ключевые строки стихотворения. Глагольная форма сослагательного наклонения *лежали бы* с условно-гипотетическим значением указывает на пассивное действие лирического героя, его безучастность. Однако именно таким она его любит. И в этом проявление еще одной странности лирической героини М. Цветаевой: «ненужность для нее взаимной любви...» [1: с. 297]. Главное желание — любить *самой*, *самой* страдать и переживать или упиваться силой своих чувств, во что бы то ни стало — быть активным действующим лицом.

Лирическая героиня М. Цветаевой, живя в мире иллюзий, подчас всю свою любовь и преданность адресату предпочитает проявлять заочно. Стихотворение «Следующей» являет нам пример такого предпочтения.

Внешним адресатом стихотворения является В.О. Нилендер, именно ему посвящает это стихотворение М. Цветаева. Внутренним адресатом выступает соперница лирической героини. Употребление повелительного наклонения, форм второго лица единственного числа, передает ощущение *приближения* отдаленного субъекта к говорящему. Обращение к отсутствующему лицу «*на ты*» создает иллюзию непосредственного присутствия и близости адресата и адресанта: субъекта «ты» (следующей) и субъекта «я» (лирической героини). Именно той, которая будет (или уже стала) спутницей жизни бывшего возлюбленного лирической героини, и адресована ее речь:

О, лишь люби, люби его нежнее!
Как мальчика баюкай на груди,
Не забывай, что ласки сон нужнее,
И вдруг от сна объятьем не буди.

...

Ни с кем кивком не обменяйся смело,
В себе тоску о прошлом усыпи.
Будь той ему, кем быть я не посмела:
Его мечты боязнью не сгуби!

Глаголы с императивной семантикой выступают в стихотворении в разных значениях. «О, лишь *люби, люби* его нежнее» — глагольная форма реализует значение просьбы, повелительное наклонение переходит в сферу наклонения желательного, частица *лишь* ослабляет категоричность императива. «*Не забывай*», «*не буди*», «*не обменяйся*», «*не сгуби*» — в этих формах на уровне значения запрета (отрицание при императиве выполняет именно эту функцию) реализуется также и значение совета, его дает лирическая героиня — «следующей», молит ее, закликает — и верит в силу своего слова. В этом проявляется ее отношение к своему

возлюбленному. Пусть они больше не вместе, но она хочет, чтобы с той, другой — «следующей», ему было лучше, чем когда-то с ней.

В стихотворении 4 раза употребляется глагольная форма «будь»: «*Будь* вечно с ним: пусть верности научат...», «*Будь* вечно с ним: его сомненья мучат», «*Будь* той ему, кем быть я не посмела», «*Будь* той ему, кем быть я не сумела». В этих анафорических строках заложен основной смысл всего стихотворения, именно в них реализуется главное волеизъявление — приказ — лирической героини — «*будь*». В этом отношении интересна последняя строка стихотворения, в которой повторяется глагольная форма «*люби*»: «*Люби* без мер и до конца *люби*», если в первом случае («О, лишь *люби*, *люби* его нежнее» (первая строфа) форма повелительного наклонения реализует значение совета, то в последней строке последней строфы эта же форма звучит намного категоричнее, в ней выражено уже не просто желание лирической героини, а призыв к действию, мольба, заклинание.

Формы повелительного наклонения в стихотворении не только передают эмоциональное состояние лирической героини, ощущение внутренней борьбы в ее душе, но и рисуют во всех подробностях созданный ею ирреальный любовный мир, в котором должен жить с другой, «следующей», ее бывший возлюбленный.

В данной статье описаны лишь два наиболее частотных средства реализации ирреальной модальности в поэзии М. Цветаевой, рассмотрены лишь наиболее характерные приемы использования форм сослагательного и повелительного наклонений в структуре поэтического текста, но и они позволяют проверить догадку относительно особого содержания цветаевского «люблю». «Это слово в ее собственном понимании редко означает всем знакомое чувство с его привычными проявлениями» [1: с. 320].

Литература

1. Кудрова И.В. Просторы Марины Цветаевой: Поэзия, проза, личность / И.В. Кудрова. – СПб.: Вита Нова, 2003. – 528 с.
2. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие / В.А. Маслова. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 256 с.
3. Цветаева М.И. Неизданное. Сводные тетради / РГАЛИ; Дом-музей М.И. Цветаевой; подгот. текста, предисл. и примеч. Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. – М.: Эллис Лак, 1997. – С. 557–637.
4. Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7-ми тт. / М.И. Цветаева. – Т. 1. Стихотворения. 1906–1920 гг. – М.: Эллис Лак, 1994. – 639 с.

Ye.M. Uvarova

The Irreal Love of Marina Tsvetaeva

This article deals with the meanings and functions of imperative and subjunctive verbal forms in the structure of the poetical text and describes the devices creating «the irreal world of love» in Marina Tsvetaeva's poetry.

Key words: M. Tsvetaeva; theme of love; irreal modality; imperative; subjunctive.

References

1. *Kudrova I.V.* Prostory' Mariny' Czvetaevoj: Poe'ziya, proza, lichnost' / I.V. Kudrova. – SPb.: Vita Nova, 2003. – 528 s.
2. *Maslova V.A.* Poe't i kultura: konceptosfera Mariny' Czvetaevoj: ucheb. posobie / V.A. Maslova – M.: Flinta; Nauka, 2004. – 256 s.
3. *Czvetaeva M.I.* Neizdannoe. Svodny'e tetradi / RGALI; Dom-muzej M.I. Czvetaevoj; podgot. teksta, predisl. i primech. E.B. Korkinoj i I.D. Shevelenko. – M.: E'llis Lak, 1997. – S. 557–637.
4. *Czvetaeva M.I.* Sobr. soch.: v 7-mi tt. / M.I. Czvetaeva. – T. 1. Stixotvoreniya 1906–1920 gg. – M.: E'llis Lak, 1994. – 639 s.

Г.А. Шипова

Образ ребенка в художественных автобиографических произведениях конца XX – начала XXI века

Статья посвящена образу ребенка в современной художественной автобиографии. Писатели исследуют истоки формирования детской личности, уделяя особое внимание семейным событиям в историческом контексте. В статье рассматриваются тип и временная организация повествования, особенности самоидентификации автобиографического героя и роль образа ребенка в раскрытии идеи произведения. Описаны некоторые средства достижения эффекта повествования от лица ребенка.

Ключевые слова: художественная автобиография; образ ребенка; самоидентификация; детская субкультура; архетип.

О образ ребенка в художественной литературе динамичен. В нем отражаются современные мировоззренческие позиции поколения, детский образ оказывает влияние на самосознание читателя-ребенка.

Целью данной статьи стал поиск некоего интегрального образа ребенка, сложившегося в автобиографиях на рубеже XX–XXI века. В ходе работы решались следующие задачи: выявление того общего, что проявляется при изображении детей у разных авторов; определение совпадающих параметров развертывания образа ребенка; выражение содержания текста с помощью детского образа. То общее, что обнаруживается в современных автобиографиях, позволяет сформировать представление об образе ребенка и детства в современной литературе.

Выбранные нами произведения отмечены литературными премиями и известны широкому кругу читателей. Это повесть П.В. Санаева «Похороните меня за плинтусом» (1996), Б.Д. Минаева «Детство Левы» (2001), А.И. Грищенко «Вспять» (2004), Н.И. Нусиновой «Приключение Джерика» (2007). Произведение А.И. Грищенко посвящено детству 80-х, П.В. Санаева — 70-х – начала 80-х, Б.Д. Минаева — 60-х – начала 70-х, Н.И. Нусиновой — 60-м годам XX века.

Автобиографическое повествование XXI века запечатлевает образ советского детства. Автобиография — жанр, поэтика которого определяется интенцией передачи исторического опыта, прожитого в опыте личном [4: с. 12–13]. Все анализируемые художественные произведения написаны от первого лица, и образ автора в большинстве случаев сливается с образом ребенка. Их трудно разграничить, так как авторы стремятся передать прошлое как настоящее и воссоздать особенности соответствующего тому моменту миро- и самовосприятия. Последовательность событий определяется не хронологией или характером вос-

поминаний, а художественным замыслом произведения. Вопреки традициям автобиографического письма, не имеющего четко очерченного сюжетного финала, современные художественные автобиографии подчинены художественному замыслу и поэтому обладают сюжетной завершенностью. Характерное для жанра автобиографии противопоставление временных планов «теперь» — «тогда» нейтрализуется. «Тогда», то есть прошлое, занимает место настоящего. Период, связанный с настоящим, например, момент повествования, отражен преимущественно в рамке текста (вступлении / завершении глав-новелл).

Если в советских автобиографиях ребенок обладал качествами взрослого: сознательностью, ответственностью, волей, активной гражданской позицией, то в современных текстах наблюдается обратное явление: писатель-взрослый стремится перевоплотиться в героя-ребенка. Ребенок оказывается проницательным наблюдателем жизни взрослых. Он наделен этической интуицией, которая позволяет ему в обход социальных закономерностей, воспитанию и прочим воздействиям оценивать добро и зло с независимых общечеловеческих позиций. Возможны следующие роли ребенка: от ребенка — «судьи», критикующего некорректное поведение взрослых до ребенка — «узника», как бы безоценочно воспринимающего кошмар повседневности в связи с отсутствием жизненного опыта. Однако и в последнем случае в поработанном детском сознании этическое начало остается нетронутым, несмотря на психические и поведенческие приспособительные «наслоения» [7].

Ребенок в произведениях современных авторов — житель микромира семьи. И через историю семьи он становится наблюдателем социально-исторических явлений эпохи, отпечатавшихся в личностях его близких. В текстах реализуется образная формула «детство – родной дом», сложившаяся в XIX веке и вернувшая теперь свои дореволюционные позиции. Самоидентификация через родственные отношения — первая из возникающих на страницах автобиографических текстов. Через семейные мифы, передаваемые в тексте чаще всего как воспоминания старших, возникает родовая биография героя, укорененная в истории.

В повести П.В. Санаева «Похороните меня за плинтусом» рассказ бабушки Нины Антоновны о тяготах военных лет, лишивших ее первенца, о страхе перед доносом «за глупый кухонный анекдот», перетекшим на фоне расстроенных нервов в манию преследования, раскрывает формирование характеров большинства героев произведения, в том числе Саши Савельева, и, соответственно, причину патологических отношений между домашними и окружающими в целом [7].

В произведении Н.И. Нусиновой «Приключения Джерика» повествование бабушки Елизаветы Петровны об аресте деда Наташи, профессора, обвиненного в космополитизме, сыграло роль в осознании ребенком своей национальной принадлежности, определило систему ценностей: гордость своим родом, желание «защитить» родных от несправедливости, протест против расовой дискриминации [5].

В изображении внутрисемейных отношений и контактов с разными социальными общностями: соседями и «двором» (Минаев, Нусинова, Санаев), друзьями, продавцами, людьми «старой закалки», педагогами, врачами — передается развернутая картина общественных отношений.

Так, первостепенное значение в современных автобиографиях имеет самоидентификация через отношения «я» – «родные». Следующей возможно ожидать самоидентификацию «школьную», осознание себя в социальной роли «я – ученик». Однако школе в автобиографическом повествовании внимания практически не уделяется. Образ школы в повестях П.В. Санаева, Б.Д. Минаева и Н.И. Нусиновой дан в одном-двух эпизодах и окрашен иронически. В текстах П.В. Санаева и Б.Д. Минаева взаимоотношения педагога и ребенка показаны как формальные, в которых взаимопонимание исключено. У Н.И. Нусиновой образ ученицы выведен более отчетливо. Здесь ярче всего обнаруживается расслоение голосов на «я» — прошлое и «я» — настоящее. В стремлении передать мир своего детства синхронно восприятию автор транслирует те ценности, которые неизбежно внедрялись с политизированным образованием. Иногда на заблуждения указывается в форме прямых самооценок: «я не понимала»; в других оценка выражена через семейное окружение. Советизмы неизменно входят в состав самоиронических контекстов и служат «маркером» заблуждений: «Ты что! — ответила я ей [младшей сестренке] гордо. — «Малинка» — это для дошкольников! А у нас — СЕРЬЕЗНЫЙ ПАТРИОТИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР!» — «О Господи, прости нас, грешных!» — сказала бабушка и пошла готовить ужин» [5: с. 40–41]. Ученица Н.И. Нусиновой — открытая девочка, что составляет правило, а не исключение среди ребят. Всем классом дети окружают любимую учительницу, которая называет их «дорогие мои» и «разговаривает как со взрослыми». Теплота этих отношений и, вместе с тем, авторитет учителя — гарантия его правоты и, соответственно, путь формирования оценок, господствующих в официальном дискурсе советского общества. Детская наивность, доверчивость и впечатлительность — база для усвоения утопических идей и мифов. Такова интерпретация школьной темы в книге Н.И. Нусиновой.

Тема школы упразднена вместе с воспоминаниями об этапах детской социализации через советские детские организации. Это обращает на себя внимание, так как в нехудожественных биографиях 1990–2000-х годов она затронута практически всегда [6: с. 56–57]. Посвящение в октябрюта описывается только Н.И. Нусиновой. Но это событие не добавляет идентификации «октябренку»; не описаны чувства ребенка. Его роль, скорее, историческая: оно пополняет составляемый Н.И. Нусиновой реестр реалий советского прошлого.

В обход темы школы практически в каждом тексте возникает тема приобретения новых знаний как социального, так и «естественнонаучного» характера: изобретение взрывчатой смеси или испытание на полезность коленчатого вала Сашей Савельевым; «изучение физических свойств воды»евой, дружеские формы дрессировки домашних животных Наташей, прыжки с крыльями-простынями безымянного персонажа А.И. Грищенко. Эксперимент-игра у мальчиков — часть

их личного детского мира, субкультурная составляющая детства; девочки не засекривают свои познавательные поиски от семьи; напротив, этот багаж приобретает окраску специфических семейных знаний: охотничьей собаке нельзя давать сыр, членами семьи стали утки-«невозвращенки» — особые знания, придающие ребенку уверенность в себе и чувство семейной уникальности. Познание сопровождается противоречивыми эмоциями. Практически во всех автобиографиях упоминается сочетание восторга и ужаса. В мужских автобиографиях чувство тревоги и любопытства чаще всего связано с освоением пространства: «И так интересно вокруг. И страшновато: неизвестно, из какого угла кто на тебя высыплется, из какой щели кто выхромает. А у себя дома, как вошел, все ясно» [2: с. 104].

Среди познаваемых объектов особую роль играет слово. Новое слово — маркер неосвоенного мира. Для Саши Савельева лексикон бабушки — мощное оружие контроля-устрашения. Поток ругательств он воспринимает с ужасом и восхищением, как магический ритуал. Освоение слова для Саши проявляется в установлении границ между внутрисемейной и социальной нормой словоупотребления: «Мама моего приятеля запретила нам общаться, когда я сказал, как назвала меня бабушка за пролитый на стол пакет кефира. . .» [7: с. 16]. В то же время некоторые пикантные ругательства «контрабандой» пополняют детскую субкультуру.

Изучение словаря Наташей — особая тема произведения. Основной пласт непонятной лексики составляют для героини Н.И. Нусиновой советские штампы. Советизмы составляют около 50% интерпретируемых понятий в «Списке трудных и советских слов», завершающем художественное повествование. Ряд детских определений советских понятий как бы невольно выявляют нецелесообразность или фантастичность самих явлений, например, «коммунизм» [5: с. 144]). Некоторые из «детских» определений «передразнивают» советский схоластический контекст газет, тесня штампы во фразе, преднамеренно пренебрегая смыслом: «НЕСОЗНАТЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ — отдельные элементы, которые совсем не проявляют сознательность и даже ИНИЦИАТИВУ» [5: с. 149]. Как видим, для наглядного размежевания взрослого и детского, своего и чужого слова Н.И. Нусинова и А.И. Грищенко используют графические приемы.

Постоянная, на наш взгляд, в современной повести о детстве черта — это стремление к передаче окружающей действительности в преломлении детской фантазией. Вплетаясь в образное мышление, обрывки информации попадают в пространство между становящейся логикой и воображением, преобразуясь в индивидуальный миф и в то же время в миф эпохи, возможно, бытующий и в массовом сознании поколения. Так описана игра наедине с собой, основанная на впечатлении от газетного шаржа 80-х у П.В. Санаева: «Перед сном я обычно расправлялся с Лордкипанидзе. Я представлял, как он делает мне «бубенчики», и нажимал пальцем на ладонь. Это означало, что я нажал кнопку воображаемого дистанционного пульта. В блестящем линолеуме палаты открывались маленькие люки, и из них, грозно шипя и извиваясь, выползали огромные кобры с рубиново-красными глазами и в фуражках с высокими тульями. Кобр в фуражках я видел на рисунке в газете. Одну звали Пентагон, а другую — НАТО. Они понравились

мне своим хищным видом и в фантазиях стали лучшими друзьями и заступниками» [7: с. 92]. У Б.Д. Минаева «цветные галлюцинации» Левы отображали приподнятое самоощущение «оттепельного» поколения 60-х; праздничное биение пульса страны, восстановившейся после военных лет: «То я вдруг видел Юрия Гагарина на корабле «Восток» — корабль, почему-то прозрачный, мягко летел над поверхностью голубого земного шара, овеваемый всеми земными ветрами, а под ним плескался океан, и на суше жили простые мирные люди» [3: с. 256]. В сознании маленькой Наташи социальные модели переносятся на детский материал, и ребенку ясно, что о домашних утках-«невозвращенках» лучше никому не рассказывать, а Джерика не хотят выщипывать в клубе элитного собаководства по причине «расовой дискриминации».

Тема познания тесно связана с предметно-вещной средой детства. Особенности взаимодействия с предметами трансформируются в хронотопическую летопись вещей, большая часть из которых приобретает знаковый смысл. Топография детства А.В. Грищенко всецело выстроена через каталог предметов, маркирующих пространство родного дома, включая двор. Автобиографическое звучание вещная среда получает за счет апперцептивных искажений: панпсихизма, антропоморфизации. В автобиографиях отражается особый, субкультурный способ взаимодействия с вещами — игровой или ритуальный: «...Стулья. Два кресла. Раскладной диван. С большого стола можно прыгать, маша руками. Так мы с братом учились летать. Совершенствуясь в технике, надевали простыни-крылья. И порхали под потолком, стучались головой о дверной косяк, летали по всем комнатам, по коридору...» [2: с. 99]. С описанием старинных или старых вещей часто соседствуют сообщения о предках. Тайна старой вещи пробуждает в воображении ребенка архаические образы. Ссылка на архаические образы в меньшей степени характерна для Н.И. Нусиновой, хотя и в ее произведении реализуется принцип «значение архаической вещи — отсылка к детству», и, одновременно, «укоренение рода» [1: с. 84]. У Н.И. Нусиновой вещи в большей степени связаны с семейно-профессиональным самоопределением: «...а у дедушки есть пишущая машинка «Рейн-металл». <...> «Это тебе, внученька, — сказал мне дедушка. — Теперь ты на ней будешь писать. Твоя очередь». <...> И на каком бы компьютере я ни писала, теперь или в будущем, я никогда не забуду и не выброшу дедушкин «Рейн-металл», который он передал мне, как эстафетную палочку» [5: с. 141].

Итак, мы рассмотрели регулярно повторяющиеся темы, через которые строится образ детского автобиографического «я». Ведущая самоидентификация героя осуществляется через семью, образ школы эпизодический и выведен иронично. Способ самоизображения схож практически во всех автобиографиях: самообъективация (и саморефлексия) осуществляется через высказывания окружающих и самоинтерпретацию.

Авторы, упомянутые здесь, за исключением П.В. Санаева, создали статичный образ детства. Вне зависимости от временного охвата, детство изображается как состояние, что позволяет изображать личность героя неизменной. При временном охвате в десять лет (если соотносить с реальными датами)

героиня Н.И. Нусиновой остается ученицей младшей школы. У Б.Д. Минаева понимание героем собственного взросления напоминает пробуждение: Лева, не обращавший внимания на зеркало, вдруг видит свое отражение повзрослевшим; граница детства привнесена извне.

К психологической достоверности в изображении личности своих героев стремятся Б.Д. Минаев и П.В. Санаев. В их текстах мы встречаем психологизированный детский портрет. Авторы запечатлевают личность, исходя из принципа откровенности. Лева — уязвимый мечтатель, импульсивный и чувствительный ребенок, познающий действительность методом проб и ошибок. Его эмоциональная жизнь состоит из мучительного чувства страха, вины и стыда; с другой стороны, восторженной влюбленности во все «свое»: дом, улицу, город, страну, время. Саша Савельев — ребенок, обреченный на поиск стратегий выживания в ситуации постоянного психологического насилия в семье. При моделировании своего детского «я» автор строг к нравственному облику героя, однако самооценки даны в общем контексте самооправдания: окружение обрекло маленького героя на завистливость, трусость, лицемерие. В этих автобиографиях прочитываются исповедальные мотивы. Недаром новая жизнь Саши Савельева начинается с покаяния.

Отношения между «я» повествователя и «я» ребенка свидетельствуют о том, что автор бережно сохраняет образы детского мировосприятия и, изображая прошлое, создает образ мира ребенка. Следствием этого становится общая красочность (отражение детской впечатлительности) и этическая контрастность изображения. В авторском отношении к персонажам самоирония, а иногда и откровенная самокритика сливается с самооправданием.

Наблюдения позволяют отметить, что образы мальчиков — хрупкие, уязвимые, отчасти изолированные от социума и не связанные с настоящим; образ Наташи — напротив. Наташа — активная, целеустремленная девочка. Ее тип отношений с окружающими резко отличается от типа отношений прочих героев автобиографий. Здесь ребенок оценивает поведение взрослых и является их критиком.

Среди архетипических мотивов и в советской, и в современной отечественной литературе в образе ребенка доминирует мотив непреодолимости. Непреодолимость — эффект, связанный с контрастом между детской беспомощностью и божественным началом в ребенке. Ребенок выходит победителем из безнадежных и опасных ситуаций (К.Г. Юнг. Божественный ребенок). Однако в прошлом это была непреодолимость, выраженная через героический поступок, особую остроту которому придавала хрупкость, «невзрачность», мнимая слабость персонажа. Детская непреодолимость символизировала «растущую» победу, победу советского будущего. Непреодолимость в современной литературе выражена через детский потенциал духовной независимости и жизнеспособности. Характерная проблематика, связанная с образом ребенка — этическое становление в условиях неполной или вовсе отсутствующей свободы, будь то общественные или семейные ограничения. Ответственность взрослых за хрупкий внутренний мир ребенка — идея, сближающая тексты П.В. Санаева, Б.Д. Минаева и Н.И. Нусиновой.

Литература

1. *Бодрийяр Ж.* Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: РУДОМИНО, 2001. – 224 с.
2. *Грищенко А.В.* Вспять / А.В. Грищенко // Октябрь. – 2005. – № 11. – С. 97–119.
3. *Минаев Д.Б.* Детство Левы: повесть в рассказах / Д.Б. Минаев. – М.: Заветная мечта, 2008. – 320 с.
4. *Николина Н.А.* Поэтика русской автобиографической прозы: учеб. пособие / Н.А. Николина. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 424 с.
5. *Нусинова Н.И.* Приключения Джерика / Н.И. Нусинова. – 2-е изд. – М.: Самокат, 2009. – 168 с.
6. *Ромашова М.В.* Репрезентация советского детства в мемуарной литературе рубежа XX и XXI веков / М.В. Ромашова // Вестник Пермского университета. – 2005. – Вып. 5. История. – С. 56–65.
7. *Санаев П.В.* Похороните меня за плинтусом / П.В. Санаев. – М.: МК – Периодика, 2007. – 184 с.

G.A. Shipova

**The Child's Image in Autobiographical Fiction
of the End of XXth – the Beginning of XXIst Centuries**

The article is devoted to the child's image in the modern autobiographical fiction. Writers investigate sources of the child's personality formation, giving particular attention to family events in the historical context. The paper considers the type and the temporal organization of the narration, self-identification peculiarities of the autobiographical hero and the role of the child's image in disclosing the message of the literary work. Some means of achieving the effect of a narration on behalf of the child are described.

Key words: modern autobiographical fiction; child's image; self-identification; children's subculture; archetype.

References

1. *Bodriyyar Zh.* Sistema veshhej / Zh. Bodriyyar. – М.: RUDOMINO, 2001. – 224 s.
2. *Grishhenko A.V.* Vspyat' / A.V. Grishhenko // Oktyabr'. – 2005. – № 11. – S. 97–119.
3. *Minaev D.B.* Detstvo Lyovy': povest' v rasskazax / D.B. Minaev. – М.: Zavetnaya Mechta, 2008. – 320 s.
4. *Nikolina N.A.* Poe'tika russkoj avtobiograficheskoy prozy': uheb. posobie / N.A. Nikolina. – М.: Flinta; Nauka, 2002. – 424 s.
5. *Nusinova N.I.* Priklyucheniya Dzherika / N.I. Nusinova. – 2-e izd. – М.: Samokat, 2009. – 168 s.
6. *Romashova M.V.* Rerezentaciya sovetskogo detstva v memuarnoj literature rube-ga XX i XXI vekov / M.V. Romashova // Vestnik Permskogo universiteta. – 2005. – Vip. 5. Istoriya. – S. 56–65.
7. *Sanaev P.V.* Poxoronite menya za plintusom. – М.: МК – Periodika, 2007. – 184 s.

Ю.А. Чадина

Комплексный анализ текста как метод развития творческих способностей учащихся

В статье представлены перспективы использования комплексного анализа текста как метода развития творческих способностей учащихся. В основу разработки положена модель текстоориентированной деятельности учащихся. Описаны этапы анализа текста в процессе подготовки к написанию сочинения. Предполагается возможность использования методики в процессе подготовки школьников к итоговой государственной аттестации в 9 классе.

Ключевые слова: текст; комплексный анализ текста; коммуникативная деятельность; творческие способности.

В связи с возникшим в последние годы усиленным вниманием к речевой деятельности и повышением интереса к тексту как основной дидактической единице в современной школьной практике все более актуальной становится работа, направленная на обучение текстовой деятельности, на формирование и совершенствование навыков разноаспектного анализа текста, а также на построение учащимися на уроках русского языка собственного текста как цельного, связного и композиционно стройного высказывания. «Новые аспекты содержания, форм и технологий обучения русскому языку на современном этапе связаны с одной из самых перспективных тенденций нашего времени — включением текста в учебный процесс, его анализом и его порождением», — эта позиция А.Д. Дейкиной отражает современные тенденции в преподавании русского языка в школе [4: с. 13].

Для школьников, работающих с готовым текстом на уроках русского языка и приступающих к написанию собственного текста на основе исходного, особенно важным является этап смысловой интерпретации текста. По мнению Н.С. Болотновой, основным для этого вида тестовой деятельности является «учет экстралингвистических параметров <...>, непосредственно связанных со структурой кодов текста, к которым приобщается читатель в процессе интерпретационной деятельности» [1: с. 376].

Текст как целостная структура, как система знаков или кодов разных уровней в процессе вторичной коммуникативной деятельности (то есть при написании всех видов изложений, сочинений на основе исходного текста) имеет, по мнению Н.С. Болотновой, «свою систему «ключей» к разным кодам текста» [1: с. 381]. Обучение умениям находить в тексте и грамотно использовать дан-

ную систему «ключей» поможет учащимся через анализ конкретных реалий художественного повествования выйти на осознание эстетической позиции автора и понимание идейной основы каждого конкретного текста. Процесс работы, связанный с поиском необходимой «системы ключей», осознается в современной методике как диалог с текстом.

В трудах А.Д. Дейкиной, посвященных перспективам методической науки, особо отмечен исследовательский метод работы с текстом — «способ «говорить» с художественным текстом, воспринимать осознанно его эстетику» [4: с. 52]. Этим методом, по мнению ученого, является полный или частичный языковой и литературоведческий анализ текста, способствующий не только развитию всех видов компетенций учащихся, но также служащий развитию языкового чутья, формированию умения ценить и беречь родное слово и совершенствованию творческих способностей учащихся. Кроме того, аналитическая работа с одним или несколькими текстами на уроках русского языка позволит укрепить уже полученные знания и на их основе совершенствовать практические умения.

Такое направление в современной методике преподавания русского языка требует актуализации нового подхода к организации учебного материала: иных учебных текстов, типологии упражнений, системы заданий по развитию речи и т.п., то есть подхода, ориентированного не только на рецептивные, но и на продуктивные виды речевой деятельности. Пристальное внимание следует уделять особому типу учебного материала — сверхтексту. Термин «сверхтекст», которым пользуются сегодня в различных областях науки (в литературоведении, теории лингвистики, лингвокультурологии, методике преподавания русского языка и русского языка как иностранного и др.), был предложен В.Н. Мещеряковым и получил развитие в трудах А.Д. Дейкиной.

В.Н. Мещеряков определяет сверхтекст как «совокупность текстов, объединенных содержательно и ситуативно, характеризующуюся единой, цельной модальной установкой и достаточно определенными позициями адресанта и адресата» [6: с. 237–238]. Разрабатывая это понятие, А.Д. Дейкина подчеркивает важную роль организации языкового и дидактического материала в современных пособиях по русскому языку, направленную «на создание сверхтекста как особого типа учебного материала» [2: с. 37]. По ее мнению, сверхтекст (то есть некое множество текстов, в чем-либо сознательно сближенных) может выступать в роли лингвокультурологического концепта, включающего ядерную часть и фоновые знания и призванного вовлекать учащихся в творческий диалог, формируя у них лингвистическое и культурологическое сознание. Это сверхтекстовое пространство позволяет организовать и упорядочить информацию, подготовить ее к использованию, актуализировав то пространство межкультурной коммуникации, которое представляет сложность или новизну для учащихся. Такое понимание сверхтекста определяет разработку новых учебных пособий, включающих небольшие произведения или фрагменты произведения одного автора, одного литературного направления, одного времени, одного идейно-тематического зву-

чания и т.п., которые и создают в своей совокупности более широкий, глубокий и цельный взгляд на язык и отраженный языковыми средствами окружающий мир.

Такая интеграция текстов, их взаимопроникновение, их объединение в некое сверхтекстовое пространство обусловлены современными глобальными процессами, когда единое знание преодолевает рамки отдельных дисциплин, становясь более емким, весомым, целостным. Возникнув в русле методики преподавания русского языка, идея создания сверхтекстового пространства современных учебных пособий находит свое подтверждение также при изучении других дисциплин. В частности, Ю. Троицкий рассматривает учебник истории как сверхтекст, который имеет авторские концептуальные основания, пронизывающие все структурные части книги и делающие «собрание пестрых глав» целым — хотя бы на уровне замысла [7]. Анализ современных учебников и учебных пособий позволяет фиксировать наличие в них сверхтекстового материала, сопровождаемого вопросами и заданиями (например, представленного в учебнике-практикуме «Русский язык» А.Д. Дейкиной и Т.М. Пахновой) [3].

В качестве такого сверхтекстового материала можно рассматривать комплекты городских диагностических, тренинговых контрольных работ по русскому языку, которые проводятся телекоммуникационной системой «СтатГрад» с 2008 года в целях подготовки учащихся 9-х классов к экзаменационной работе в формате ГИА 9. По нашему мнению, перспектива использования такого сверхтекстового материала заключается в том, что содержание и процесс учения интегрируются в результате речевой деятельности при обучении школьников комплексному анализу сверхтекста. Система вопросов и заданий, включенных в процесс такого комплексного анализа, может повысить эффективность обучения русскому языку, если будет организована в форме диалога (с разными текстами, с одним автором разных текстов, с разными авторами в чем-то сходных текстов).

В основу методической работы учителя-словесника по подготовке учащихся к выполнению экзаменационной работы по русскому языку в новой форме положена система обучения школьников самостоятельной работе с текстом. Именно такой подход определен содержанием экзаменационных материалов и требованиями к уровню освоения всех видов языковой и речевой деятельности, положенных в основу оценивания качества подготовки учащихся за курс основной школы по русскому языку (см. Демонстрационный вариант экзаменационной работы для проведения в 2011 году государственной (итоговой) аттестации (в новой форме) обучающихся по русскому языку, освоивших основные общеобразовательные программы общего образования, опубликованный на сайтах ФИПИ — <http://www.fipi.ru/>, МЛ русского языка и литературы МИОО — <http://ruslit.metodist.ru/>).

В процессе реализации предлагаемого подхода особое значение в развитии творческого потенциала личности школьника А.Д. Дейкина видит в развитии ассоциативного мышления учащихся в процессе аналитической работы с текстом, «когда в результате чтения текста рождаются и обсуждаются ассоциации» [2: с. 53].

В процессе обсуждения эмоционального фона прочитанных текстов, обмена ассоциативными впечатлениями обнаруживается столь необходимое для активизации творческих способностей школьников «приращение смысла» прочитанного. В методической концепции преподавания русского языка со стороны его эстетического идеала А.Д. Дейкина выделяет основные этапы преобразования языковых представлений учащихся в самостоятельные суждения:

- первичный, непосредственно-эмоциональный, где учащиеся делятся впечатлениями от прочитанного;
- основной, где происходит уровневый анализ языковых единиц текстового материала и оценка его эстетической значимости;
- заключительный, где учащиеся приступают непосредственно к созданию собственного текста, основанного на интерпретации прочитанного текстового материала.

С учетом психологических особенностей современного образовательного процесса нам такой подход кажется оправданным с точки зрения поддержания и развития творческих способностей учащихся. По мнению Е.Л. Яковлевой, «для развития творческого потенциала необходимо обращать человека к его эмоциональным состояниям, осуществляя целенаправленное преобразование стоящих перед ним интеллектуальных проблем в эмоциональные. Этот принцип трансформации когнитивного содержания в эмоциональное выступает в качестве основного принципа развития творческого потенциала школьников» [8: с. 37–42].

В структуре контрольно-измерительных материалов ГИА 9 задание С2.2 третьей части экзаменационной работы предназначено для самостоятельной интерпретации учащимися смысла одного из ключевых фрагментов текста. В основе такого вида деятельности лежит комплексный анализ текста (языковой и содержательный), адекватность которого зависит «от точности и правильности восприятия текста, от уровня постижения характера соотношения его элементов» [5: с. 57].

Первая часть подготовки к написанию сочинения С 2.2 начинается на этапе выполнения тестовой части экзаменационной работы А1-А3. Эти задания с выбором ответа проверяют глубину и точность понимания содержания текста, выявляют уровень постижения учащимися культурно-ценностных категорий: умение находить в тексте примеры-аргументы как обоснование тезиса, формулирующего авторскую позицию (А1). Сложность задания заключается не только в том, что девятиклассники лишь в начале пути постижения культуры доказательного высказывания, но и в том, что тезис в задании не сформулирован, а выступает как самостоятельный ответ на вопрос тестового задания, связанный с пониманием основной темы, проблемы, идеи. Задание А2 проверяет умение понимать важные для содержательного анализа отношения синонимии и антонимии на лексическом уровне. Задание А3 проверяет умение опознавать изученные средства выразительности речи.

Следующим шагом в подготовке к написанию сочинения по интерпретации текста может быть анализ указанного фрагмента текста. Он может проходить в три основных этапа.

I — этап понимания, на котором девятиклассникам необходимо понять предмет анализа, самостоятельно сформулировать суждение (тезис) и дать к нему соответствующие пояснения;

II — этап интерпретации, на котором школьники объясняют смысл фрагмента текста, обосновывая собственное суждение с помощью примеров-аргументов из текста;

III — этап обобщения: учащиеся высказывают личностное эмоциональное отношение к герою, к теме или проблеме текста.

Организованная поэтапно работа по анализу указанного фрагмента текста позволяет выявить его эмоциональное восприятие учащимися и активизировать развитие их творческих способностей, для этого вида работы предлагаются такие художественные и публицистические тексты, которые связаны с отражением культуры того или иного этапа в развитии человечества и несут информацию, позволяющую включаться в коммуникативный процесс. Комплексный анализ текстового материала на сегодняшний день представляется главным методом, позволяющим учащимся не только актуализировать основные знания, умения и навыки, полученные в процессе изучения курса «Русский язык», но и формировать ценностное отношение к предмету путем развития своих творческих способностей.

Комплексный анализ текстов позволяет развивать способности учащихся к речевому творчеству на уровне:

- активизации воображения учащихся на этапе восприятия текстов, включенных в единое сверхтекстовое пространство, путем тщательно продуманной системы вопросов и заданий к нему, выстроенной на основе возможностей содержательного и языкового материала;

- активизации мышления учащихся на этапе создания собственных работ путем включения своих текстов на уровне обобщения в целостный сверхтекст в русле определенной темы, проблемы, идеи и т.д.;

- стимулирования интерпретационных способностей школьников при помощи текстов различных типов и стилей, обращенных к личностной позиции учащихся, вовлекающих их в «диалог с текстом»;

- совершенствование речевых способностей учащихся путем наблюдения за особенностями системы авторских изобразительно-выразительных средств, посредством словарной работы;

- накопления субъективного опыта творческой поисковой деятельности учащихся путем их вовлечения в процесс аналитической работы;

- воспитания учащихся в традициях отечественной духовной культуры на основе культуроведческого и аксиологического потенциала сверхтекстового пространства.

Таким образом, далеко не полный перечень отмеченных возможностей позволяет сделать заключение о том, что комплексный анализ текста в широком смысле слова способствует развитию творческих способностей учащихся и активизации их личностного потенциала.

Литература

1. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учеб. пособие / Н.С. Болотнова. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 520 с.
2. Дейкина А.Д. Сверхтекст и культурологический концепт в обучении русскому языку / А.Д. Дейкина // Научные труды МПГУ. Серия «Гуманитарные науки». – М.: МПГУ, 2001. – С. 37.
3. Дейкина А.Д. Русский язык: учебник-практикум для старших классов / А.Д. Дейкина, Т.Н. Пахнова. – М.: Вербум-М, 2006. – 415 с.
4. Дейкина А.Д. Формирование языковой личности с ценностным взглядом на русский язык: Методологические проблемы преподавания русского языка: монография / А.Д. Дейкина. – М.; Оренбург: Агентство «Пресса», 2009. – 305 с.
5. Методика подготовки школьников к ГИА 9 по русскому языку: сб. метод. ст. лаборатории русского языка и литературы МИОО / Под ред. Н.А. Нефедовой; авторы-сост.: Н.А. Нефедова, Е.Л. Алешникова, Н.А. Петрова, Ю.А. Чадина, Е.В. Заяц. – М.: МИОО, 2010. – 112 с.
6. Мецержаков В.Н. Учимся начинать и заканчивать текст: учеб. пособие / В.Н. Мецержаков. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 280 с.
7. Троицкий Ю.А. Текст учебника истории как дискурс / Ю.А. Троицкий // История (Приложение к «1 сентября»). – 2000. – № 29. – С. 2–3.
8. Яковлева Е.Л. Психологические условия развития творческого потенциала у детей школьного возраста / Е.Л. Яковлева // Вопросы психологии. – 1994. – № 5. – С. 37–42.

Yu.A. Chadina

**Complex Text-analysis as a Method
of Development of Pupils' Creative Abilities**

The paper exposes prospects of use of the complex text-analysis as a method of pupils' creative abilities development. The scheme is based on the model of pupils' text-oriented activities. The described stages of text-analysis provide preparation for writing an essay. The use of the method is supposed as possible for pupils to get ready for the Unified state exams in the 9th form.

Key words: text; complex text-analysis; communicative activity; creative abilities.

References

1. Bolotnova N.S. Filologicheskij analiz teksta: ucheb. posobie / N.S. Bolotnova. – M.: Flinta: Nauka, 2009. – 520 s.
2. Dejkina A.D. Sverxtekst i kulturologicheskij koncept v obuchenii russkomu yazy'ku / A.D. Dejkina // Nauchny'e trudy' MPGU. Seriya «Gumanitarny'e nauki». – M.: MPGU, 2001 – S. 37.
3. Dejkina A.D. Russkij yazy'k: uchebnik-praktikum dlya starshix klassov / A.D. Dejkina, T.N. Paxnova. – M.: Verbum-M, 2006. – 415 s.
4. Dejkina A.D. Formirovanie yazy'kovej lichnosti s cennostny'm vzglyadom na russkij yazy'k / A.D. Dejkina. – M.; Orenburg: Agentstvo «Pressa», 2009. – 305 s.

5. Metodika podgotovki shkol'nikov k GIA 9 po russkomu yazy'ku: sb. metod. st. laboratorii russkogo yazy'ka i literatury' MIOO / Pod. red. N.A. Nefyodovoj; avtory'-sost.: N.A. Nefyodova, E.L. Aleshnikova, N.A. Petrova, Yu.A. Chadina, E.V. Zayacz. – M.: MIOO, 2010. – 112 s.

6. *Meshheryakov V.N.* Uchimsya nachinat' i zakanchivat' tekst: ucheb. posobie / V.N. Meshheryakov. – M.: Flinta: Nauka, 2004. – 280 s.

7. *Troiczkiy Yu.A.* Tekst uchebnika istorii kak diskurs / Yu.A. Troiczkiy // Istoriya (Prilozhenie k «1 sentyabrya»). – 2000. – № 29. – S. 2–3.

8. *Yakovleva E.L.* Psixologicheskie usloviya razvitiya tvorcheskogo potentsiala u detej shkol'nogo vozrasta / E.L. Yakovleva // Voprosy' psixologii. – 1994. – № 5. – S. 37–42.

О.В. Красникова

Поэтика говорящих имен в хронике Н.С. Лескова «Старые годы в селе Плодомасове»

Статья посвящена изучению поэтики говорящих имен в хронике Н.С. Лескова «Старые годы в селе Плодомасове». Раскрывается значение имен главных героев, влияние имени на характер. В статье проводятся параллели между героями хроники и библейскими персонажами. Выявляется возможность происхождения имен из притч, легенд, книг религиозного характера.

Ключевые слова: персонаж; семантика; ассоциации; авторская концепция.

В настоящее время активно изучается творчество Н.С. Лескова, признанного классика русской литературы XIX века. В сфере исследований вовлекаются новые аспекты поэтики его произведений, среди которых размышление о роли говорящих имен. Исследователи обращаются к анализу малоизученного жанра в творчестве Лескова — хронике. Так, В.В. Вязовская подробно рассматривает значение имени в романе-хронике «Соборяне» [3]. В.Ю. Троицкий особое внимание уделяет анализу характеров героев, изображению картин русской жизни в хрониках «Соборяне», «Захудалый род» [14]. Исследователь не обходит вниманием и поэтику имен в этих произведениях.

Большое количество исследований посвящено вопросам языка и стиля писателя. Во многих работах встречается толкование названий произведений, имен героев. Среди работ выделяется монография И.В. Кудряшова, который соотносит героев хроник Лескова с типами русского национального характера [5: с. 78–79], и монография Г.А. Шкуты, в которой показана связь имен героев хроник с фольклорными и древнерусскими сюжетами в литературе [17].

Однако в отечественном литературоведении практически нет исследований, посвященных анализу хроники «Старые годы в селе Плодомасове». Только Г.В. Мосалёва, рассматривая отдельно каждый из трех очерков этого произведения, приходит к выводу, что все они взаимосвязаны и объединены в цикл, а основными конструктивными элементами цикла называет пародию и сказ [9: с. 35].

В зарубежном литературоведении этим произведением заинтересовался французский филолог Жан-Клод Маркадэ, который подробно описал историю создания хроники и особое внимание уделил анализу сказовой формы повествования в каждом из трех очерков [8]. Жан-Клод Маркадэ пришел к выводу, что «Лесков не соотносит термин «очерк» с одноименным жанром, а использует его как название одной из повествовательных техник: в соответствии

с этимологией, речь идет о набросках портретов, которые выполнены отдельно, но должны составить ансамбль, и вот этот ансамбль и есть «Плодомасовская хроника» [8: с. 194].

Таким образом, недостаточная изученность этого произведения в литературоведении делает тему нашей статьи актуальной. Интерпретация говорящих имен в хронике «Старые годы в селе Плодомасове» может открыть перспективы выявления внутренних сюжетных линий, глубже раскрыть характеры героев, их взаимосвязи, а также закономерности языка и стиля Лескова.

Имена собственные, вплетаясь в художественную ткань произведения, дают дополнительные сведения, привносят ассоциативные штрихи, порой недоступные при первом прочтении хроник. Так, уже в первой главе хроники «Старые годы в селе Плодомасове» встречается имя боярина Никиты Юрьевича Плодомасова — типичного крепостника XVIII века. Имя Никита — происходит от греческого слова «*никетас*» и переводится как «победитель» [13: с. 252]. Плодомасов всегда ощущает себя победителем. Он ждет вознаграждения за любой свой поступок. Например, вернувшись из Санкт-Петербурга, где из него хотели силой сделать цивилизованного человека, «он старался вознаградить себя за все стеснения, претерпенные им в течение пяти лет от цивилизации и подневольной жизни» [6: с. 194]. Он уверен в своей победе и когда похищает дочь отставного петровского солдата Андрея Байцурова, и когда в бешенстве рвет бумагу с приказом императрицы Елизаветы Петровны положить конец его злодеяниям.

Отчество этого героя образовано от имени Юрий, восходящего «из греческого *Георгиос: георгос* земледелец — эпитет Зевса; форма *Юрий* образовалась в русском языке из-за невозможности произношения в др.-рус. речи начального мягкого *ge-*» [13: с. 347]. Никита Юрьевич действительно владел целым имением и был вынужден заниматься хозяйством: «Боярин не забывал семьи подьячего своими милостями; снабжал закромы его амбаришек зерном, напoлы — огородиной, а задворок живностью <...>» [6: с. 204].

Фамилия героя — Плодомасов — образована от топонима Плодомасово. Н.С. Лесков в своей статье «Геральдический туман (заметка о родовых прозвищах)» отмечал, что способ «прозвания» от места жительства человека являлся «законным» и «степенным» для «народного вкуса» [7: с. 129].

Помещица Марфа Андреевна Байцурова (Плодомасова) в хронике «Старые годы в селе Плодомасове» изображается как цельный характер крепостнической эпохи. Героиня носит имя Марфа, которое в переводе с греческого означает «хозяйка», «госпожа» [13: с. 411], и вполне соответствующее ее характеру отчество Андреевна, восходящее к мужскому имени Андрей — «из греч. *Андреас: андрейос* мужественный» [13: с. 110]. Эта героиня ощущает себя полновластной хозяйкой своей жизни. Она умна, смела, добра. Она мужественно переносит свое похищение, с выгодой для себя объявляет губернатору, явившемуся арестовать боярина Плодомасова, что венчание было добровольным. Марфа Андреевна своим поступком подчиняет себе мужа и всех его домочадцев. Мужество героини проявляется и в конце второго очерка «Старых годов в селе Плодомасове», при встрече с грабителями.

До своего замужества эта героиня носит фамилию Байцурова. Можно предположить, что эта фамилия образована от двух слов «бай» и «цураться». «Бай» в переводе с турецкого, тюркского или казахского языка означает «богатый, хозяин, предводитель, герой» [16: с. 106]. А глагол «цураться» происходит от южн. «чураться» и употребляется в значении «отрекаться, заклинаясь, отказываться, отвращаться или ненавидеть» [4: с. 716]. А ведь именно эти чувства первоначально испытывает Марфа Андреевна к боярину Никите Юрьевичу.

На страницах «Старых годов в селе Плодомасове» Лесков создает идеальный образ Плодомасовой, который близок к библейскому образу добродетельной женщины. И. Муллер де Морогус пишет о том, что существует два типа идеальных женщин — практичные Марфы и созерцательные Мариин [10: с. 443–448]. Эти типы получили название от персонажей Нового завета, сестер Лазаря из Вифании, в доме которых останавливался Иисус Христос. Имя помещицы Протозановой можно связать со вторым типом, под которым исследователь подразумевает «ключ, открывающий дверь к духовной жизни» [10: с. 448]. Марфа Андреевна — провинциальная самовластная правительница, которую облагораживают собственные моральные качества, не позволяющие ей злоупотреблять своей властью, как поступал в свое время ее муж, боярин Никита Юрьевич.

Слугой Марфы Андреевны в хронике «Старые годы в селе Плодомасове» является карлик Николай Афанасьевич. Имя Николай происходит «из греч. *Николаос*; *никао* побеждать + *лаос* народ» [13: с. 252]. По значению его имя противопоставлено Плодомасовой. Семантика имен карлика и боярыни реализуется непосредственно в тексте хроники: карлик называет Марфу Андреевну «госпожой» [6: с. 255], а она его «слуга мой верный» [6: с. 260]. Карлик Николай оказывается во власти своей госпожи или хозяйки в прямом смысле этого слова. Например, Марфа Андреевна пытается женить Николая лишь для своей потехи и приходит в неистовство, когда ей это не удается сделать.

Протопоп Туберозов и дьякон Ахилла Десницын называют карлика Николой: «А бывало, Никола, ты славно вязал! — отозвался Туберозов, весь оживившийся и повеселевший с прибытием карлика» [6: с. 255], «Вижу я тебя, Никола, словно милую сказку старую перед собой вижу, с которой умереть бы хотелось» [6: с. 255].

Ю.В. Барковская считает, что в имени Никола сохраняются отголоски «религиозной и народно-мифологической информации, взятой Лесковым из древнерусской литературы, в том числе и из Пролога [древнерусского житийного сборника, в котором жития святых расположены в соответствии с днями их церковной памяти. — *О.К.*]» [2: с. 12].

В хронике карлик наделен говорящим отчеством, которое происходит от имени Афанасий — «из греч. *Атанасиос*; *атанатос* бессмертный» [13: с. 122]. Как правило, таким эпитетом наделяются святые люди или те, кто запомнился своими делами или поступками.

При описании карлика возникают ассоциации с фигурой святого Николая Угодника (Чудотворца), архиепископа Мирликийского. В народных представ-

лениях именно этот святой является самым близким по отношению к Богу, именно к нему чаще всего обращаются с просьбой о заступничестве и покровительстве. В хронике «Старые годы в селе Плодомасове» Николай выступает своеобразным покровителем своих родственников, когда одаривает их серебряными рублями: «Я начинаю одарять: тятеньке серебряный рубль, маменьке рубль, братцу Ивану Афанасьевичу рубль, и все новые рубли; а в кошелечке и еще четыре рубля» [6: с. 259].

Мотив одарения нуждающихся деньгами описан и в житии Николая Угодника [12: с. 134]. Так, например, однажды святитель Николай узнал о горькой нужде одного ранее богатого жителя города и уберег его от большого греха. Отчаявшийся отец замыслил отдать трех юных дочерей в развратный дом, чтобы спасти их от голода и смерти. Николай Угодник, скорбя о погибающем грешнике, трижды под покровом ночи приходил к его лачуге и бросал в окошечко мешочки с золотом (часть своего наследства). Происходит спасение семьи от духовного падения.

Николай Угодник часто выступает в фольклоре как покровитель скота, а особенно лошадей. Б.А. Успенский приводит в пример поговорку: «Святой Юрий запасает коров, а Никола коней» и говорит о том, что в России «в ряде мест Николин день отмечается как праздник конюхов» [15: с. 46]. Николай Афанасьевич появляется в хронике на тройке коней, описание которых выдержано в жанре русской народной сказки: «Такое восклицание вызвало всеобщее любопытство: все, кто был в комнате, встали с мест, подошли к окнам и остановились, вперя взоры вдаль, на крутой спуск, по которому осторожно сползает, словно трехглавый змей, могучая, рослая тройка больших медно-красных коней» [6: с. 252].

Сходство коней Николая Афанасьевича с трехглавым змеем тоже вводится Лесковым неслучайно. Николай Угодник часто ассоциируется у русского народа со змеборцем [15: с. 28].

Немаловажным в описании Николая Афанасьевича является и деталь его портретной характеристики: он имел «небольшие коричневые медвежьи глазки» [6: с. 253]. Эта деталь также имеет непосредственное отношение к культу святого Николы: «соотнесенность Николы с медведем» [15: с. 89]. Карлик примерял на себе «медвежье платице» [6: с. 269], «кивер медвежий» [6: с. 270].

С Николаем Чудотворцем карлика Николая роднит и мотив вязания или прядения нитей. В хронике Николай Афанасьевич упоминает о том, что постоянно вязал шерстяные чулки: «Я еще тогда хорошо глазами видел, и что Марфа Андреевна, что я, заравно такие самые нитяные чулки на господина моего Алексея Никитича в гвардию вязал» [6: с. 256], «И опять сидим да работаем; и я чулок вяжу, и они [Марфа Андреевна. — *О.К.*] чулочек вязать изволят» [6: с. 257].

А.Н. Афанасьев отмечает, что на Николая Угодника в русских сказках тоже «возлагается обязанность связывать до купы жизненные нити (веревки, лыки) тем, которые в свое время должны соединиться супружескою связью» [1: с. 185]. Кстати, в сказках упоминаются и сами карлики — маленькие мужички в червонных шапках, известные благодаря тому, что они прядут золотые нити [1: с. 66].

Говорящее имя носит и сын Марфы Андреевны Плодомасовой — Алексей Никитич Плодомасов. Имя Алексей восходит к «греч. *Алексиос*: *алексо* защищать, отражать, предотвращать» [13: с. 105]. Это подходящее имя для выхода из религиозной семьи: оно связано с особо почитаемой на Руси фигурой святого Алексея, Божьего человека. В хронике «Старые годы в селе Плодомасове» Алексей Никитич становится единственным защитником для овдовевшей боярыни Плодомасовой, ее надеждой и опорой. С ним связан весь смысл жизни боярыни. Она хочет, чтобы он стал бравым офицером, был уважаем другими людьми. Марфа Андреевна считает, что многие черты характера он перенял у своего покойного отца Никиты Юрьича Плодомасова. Она не может простить ему соблазнения крепостной девушки.

Алексей Никитич пытается с достоинством принять наказание за свой поступок, так как имеет твердый и решительный характер. Алексей требует от священника настоящего наказания, а не инсценировки: «Нет, не надо, я мать обманывать не хочу» [6: с. 230]. Более того, приняв наказание, он кланяется матери в ноги и покорно сносит удары, которые боярыня наносит ему палкой.

У Алексея Плодомасова рождается внебрачный сын, которому дают имя Пармен Семеныч Туганов. Это имя не родовое, а добытое Марфой Андреевной у небогатой семьи дворян Тугановых за «деревушку Глаголиху с восьмьюдесятью мужиками» [6: с. 249]. Имя Пармен образовано «из греч. *Парменос*: *пармено* стойко держаться» [13: с. 268]. Он родился слабым и недоношенным: «Дитя было без ногтей, без век и без всякого голоса. Никаким образом нельзя было сомневаться, что дитя это жить не может» [6: с. 248]. А он выжил благодаря заботе Марфы Андреевны: «Ребенка смазали теплым лампадным маслом и всунули в нагретый рукав этой шубки, а самую шубу положили в угол теплой лежанки <...>. Марфа Андреевна согревала таким образом внука в течение полутора месяцев, а в течение этого срока внучок научился подавать слабый голосок, и стал ему тесен рукав бабушкиной шубы, заменявшей ему покинутые им до срока ложесна матери» [6: с. 249]. Бабушка и в дальнейшем боится за здоровье своего внука, она постоянно кутает его в мех, шубу: «Мама [нянька. — *О.К.*] вывернула из шубы цветущего розового младенца и подала его Марфе Андреевне <...> [6: с. 250]. Неслучайно и фамилия внука — Туганов происходит от слова тугой — «стянутый, упругий, затруднительный» [11: с. 815].

Отчество Семеныч восходит к имени Семен «из греч. *Симеон*: др.-евр. *шим-он* слышащий» [13: с. 298]. В хронике для малыша главное значение имеет слух. Например, он радуется песенке-потешке, которую напевает бабушка.

Однако немного в другом ключе раскрывается семантика имени этого персонажа в хронике «Соборяне». В.В. Вязовская пишет о том, что в «Соборянах» Пармен Семенович Туганов своими поступками, наоборот, отрицает черты, заложенные в его имени [3: с. 93]. Туганов — предводитель дворянства, самый близкий друг протопопа Туберозова, но, к сожалению, не разделяющий его стремлений и чаяний. Так, например, он отговаривает протопопа от решительных действий борьбы за правду. Можно сказать, что он не слышит Туберозова.

В хронике «Старые годы в селе Плодомасове» есть еще один персонаж, который «не слышит» других. Это генеральша Вихиорова. Она не желает слушать Плодомасову, не хочет договориться с ней о цене карлицы. Любопытно, что фамилия немки — Вихиорова — фонетически совпадает с фразой: *Wie horen Sie?* (Как слышите?). Генеральша неспособна достичь компромисса в споре с русской помещицей.

Таким образом, в хронике «Старые годы в селе Плодомасове» с помощью говорящих имен создаются образы крепостников и их слуг. Связь фамилии древнего рода с топонимом Плодомасово раскрывает древность и основательность рода. Практически все говорящие имена, представленные в хронике, являются системно организованными. Так, наблюдается внутренняя связь между именем Марфы Андреевны и Николаем, соотнесены значения их имен — «хозяйка — слуга». Имена карлика Николая и Алексея Плодомасова объединены общим значением — защищать близких людей и покровительствовать им. У Пармена Семеныча Туганова и генеральши Вихиоровой есть одинаковая способность «не слышать мнения других людей». В именах Марфы Андреевны и Никиты Юрьевича отражена вся история их взаимоотношений.

Очень часто Лесков проводит параллели между своими героями и библейскими персонажами. Так, у читателей возникают ассоциации с фигурой Николая Чудотворца, сестрой Лазаря — Марфой, Алексеем, Божьим человеком. С помощью имен раскрываются глубинные знания Лескова о культурах православных святых: змеборстве, покровительстве скоту, а особенно лошадям, медведям.

Выбор имени в хронике Лескова «Старые годы в селе Плодомасове» определяется замыслом автора, который стремится вовлечь читателя в круг ассоциаций и через употребление того или иного имени дополнительно охарактеризовать героя или ситуацию. Выявление и соединение этих смысловых штрихов представляет собой собирание мозаики, которое в итоге становится ключом к пониманию общей авторской концепции. Имена у Лескова отражают круг знаний писателя о религии, о традициях именования. Они сохраняют информацию, связанную с их происхождением из притч, легенд, Библии и фольклора.

Литература

1. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3-х тт. / А.Н. Афанасьев. — Т. 3. — М.: Современный писатель, 1995. — 416 с.
2. *Барковская Ю.В.* Мифологические и христианские имена собственные в поздних текстах Н.С. Лескова: дис. ... канд. филол. наук. / Ю.В. Барковская. — М.: МГОУ, 2005. — 192 с.
3. *Вязовская В.В.* Ономастика романа Н.С. Лескова «Соборяне» / В.В. Вязовская. — Воронеж: Научная книга, 2007. — 174 с.

4. *Даль В.И.* Толковый словарь русского языка. Современная версия / В.И. Даль. – М.: ЭКСМО – Пресс, 2000. – 736 с.
5. *Кудряшов И.В.* Изображение кризиса национально-духовного бытия в русской литературе второй половины XIX века (П.И. Мельников-Печерский, Н.С. Лесков, В.Г. Короленко, Г.Н. Успенский) / И.В. Кудряшов. – Арзамас: АГПИ им. А.П. Гайдара, 2006. – С. 49–89.
6. *Лесков Н.С.* Собр. соч.: в 11-ти тт. / Н.С. Лесков. – Т. 3. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1957. – С. 193–274.
7. *Лесков Н.С.* Собр. соч.: в 11-ти тт. / Н.С. Лесков. – Т. 11. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1957. – С. 113–131.
8. *Маркадэ Жан-Клод.* Творчество Н.С. Лескова. Романы и хроники / Жан-Клод Маркадэ; пер. с французского А.И. Поповой, Е.Н. Березиной, Л.Н. Ефимова, М.Г. Сальман. – СПб.: Академический проект, 2006. – С. 193 – 207.
9. *Мосалёва Г.В.* Поэтика Н.С. Лескова (Системно-субъективный анализ) / Г.В. Мосалёва. – Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 1993. – 109 с.
10. *Муллер де Морогус И.* Марфа и Мария. Образ идеальной женщины в творчестве Лескова / И. Муллер де Морогус // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1998. – С. 442–453.
11. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова; Российская академия наук; Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
12. *Опрышко Н.А.* Православные святые. Почитание и прославление / Н.А. Опрышко. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 303 с.
13. *Суперанская А.В.* Словарь русских личных имен / А.В. Суперанская – М.: ЭКСМО, 2006. – 544 с.
14. *Троицкий В.Ю.* Лесков — художник / В.Ю. Троицкий. – М.: Наука, 1974. – 214 с.
15. *Успенский Б.А.* Филологические разыскания в области славянских древностей / Б.А. Успенский. – М.: МГУ, 1982. – 248 с.
16. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4-х тт. / М. Фасмер; пер. с нем. – 2-е изд., стереотип. – Т. 1. – М.: Прогресс, 1986. – 573 с.
17. *Шкута Г.А.* Мифопоэтические сюжеты и мотивы в творчестве Лескова / Г.А. Шкута. – Барнаул: БГПУ, 2005. – 211 с.

О. V. Krasnikova

Poetics of Talking Names in N.S. Leskov's Chronicle «Older times in the Village of Plodomasovo»

The paper is devoted to studies of poetics of talking names in N.S. Leskov's chronicle «Older years in the village of Plodomasovo». It reveals the meanings of protagonists' names, influence of the name on the character. The article draws parallels between the characters of the chronicle and those of the Bible. It is possible that the names own their origin to parables, legends and religious books.

Key words: character; semantics; associations; the author's conception.

References

1. *Afanas'ev A.N.* Poe'ticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: Opy't sravnitel'nogo izucheniya slavyanskix predanij i verovanij v svyazi s mificheskimi skazaniyami drugix rodstvenny'x narodov: v 3-x tt. / A.N. Afanas'ev. – T. 3. – M.: Sovremenny'j pisatel', 1995. – 416 s.
2. *Barkovskaya Yu.V.* Mifologicheskie i xristianskie imena sobstvenny'e v pozdnix tekstax N.S. Leskova: dis. ... kand. filol. nauk / Yu.V. Barkovskaya. – M.: MGOU, 2005. – 192 s.
3. *Vyazovskaya V.V.* Onomastika romana N.S. Leskova “Soboryane” / V.V. Vyazovskaya. – Voronezh: Nauchnaya kniga, 2007. – 174 s.
4. *Dal' V.I.* Tolkovy'j slovar' russkogo yazy'ka. Sovremennaya versiya / V.I. Dal' – M.: E'KSMO – Press, 2000. – 736 s.
5. *Kudryashov I.V.* Izobrazhenie krizisa nacional'no-duxovnogo by'tiya v russkoj literature vtoroj poloviny' XIX veka (P.I. Mel'nikov-Pechyorskij, N.S. Leskov, V.G. Korolenko, G.N. Uspenskij) / I.V. Kudryashov. – Arzamas: AGPI im. A.P. Gajdara, 2006. – S. 49–89.
6. *Leskov N.S.* Sobr. soch.: v 11-ti tt. / N.S. Leskov. – T. 3. – M.: Gosudarstvennoe izd-vo hudozhestvennoj literatury', 1957. – S. 193–274.
7. *Leskov N.S.* Sobr. soch.: v 11-ti tt. / N.S. Leskov. – T. 11. – M.: Gosudarstvennoe izd-vo hudozhestvennoj literatury', 1957. – S. 113–131.
8. *Markade' Zhan-Klod.* Tvorchestvo N.S. Leskova. Romany' i xroniki / Zhan-Klod Markade'; per. s francuzskogo A.I. Popovoj, E.N. Berezinoj, L.N. Efimova, M.G. Salman. – SPb.: Akademicheskij proe'kt, 2006. – S. 193–207.
9. *Mosalyova G.V.* Poe'tika N.S. Leskova (Sistemno-sub'ektivnyj analiz) / G.V. Mosalyova. – Izhevsk: MGU, 1993. – 109 s.
10. *Muller de Morogues I.* Marfa i Mariya. Obraz ideal'noj zhenshhiny' v tvorchestve Leskova / I. Muller de Morogues // Evangel'skij tekst v russkoj literature XVIII–XX vekov: citata, reminiscenciya, motiv, syuzhet, zhanr. – Petrozavodsk: Izd-vo Petrozavodskogo un-ta, 1998. – S. 442–453.
11. *Ozhegov S.I.* Tolkovy'j slovar' russkogo yazy'ka: 80 000 slov i frazeologicheskix vy'razhenij / S.I. Ozhegov, N.Yu. Shvedova; Rossijskaya akademiya nauk; In-t russkogo yazy'ka im. V.V. Vinogradova. – 4-e izd. – M.: Azbukovnik, 1999. – 944 s.
12. *Opry'shko N.A.* Pravoslavny'e svyaty'e. Pochitanie i proslavlenie / N.A. Opry'shko. – M.: OLMA – PRESS, 2002. – 303 s.
13. *Superanskaya A.V.* Slovar' russkix lichny'x imyon / A.V. Superanskaya – M.: E'KSMO, 2006. – 544 s.
14. *Troiczkiy V.Yu.* Leskov — xudozhnik / V.Yu. Troiczkiy. – M.: Nauka, 1974. – 214 s.
15. *Uspenskij B.A.* Filologicheskie razy'skaniya v oblasti slavyanskix drevnostej. – M.: MGU, 1982. – 248 s.
16. *Fasmer M.* E'timologicheskij slovar' russkogo yazy'ka: v 4-x tt. / M. Fasmer; per c nem. – 2-e izd., stereotip. – T. 1. – M.: Progress, 1986. – 573 s.
17. *Shkuta G.A.* Mifopoe'ticheskie syuzhety' i motivy' v tvorchestve Leskova / G.A. Shkuta. – Barnaul: BGPU, 2005. – 211 s.

М.В. Кузавова

Любовно-философские повести И.С. Тургенева 1850-х годов в свете проблемы циклизации

В статье в рамках процесса циклообразования, свойственного творчеству И.С. Тургенева в целом, исследуются любовно-философские повести писателя 1850-х годов («Дневник лишнего человека», «Затишье», «Переписка», «Яков Пасынков», «Фауст», «Ася» и «Первая любовь»). В качестве ключевого циклообразующего фактора рассматривается центральный для всех названных повестей мотив трагической любви-откровения, который тесно связан с такими константами тургеневской художественной философии, как жизнь и смерть.

Ключевые слова: повесть; циклизация; мотив; Тургенев.

В наши дни явление циклизации вызывает интерес у многих исследователей. В лирике оно изучается давно и все больше работ посвящается проблеме циклообразования в прозе. Одной из тенденций современной науки можно считать изучение не только «авторских» [8], но и так называемых неавторских или «читательских» [12] циклов, вычленение которых в творчестве того или иного писателя во многом зависит от читательского восприятия, но обуславливается тем не менее внутритекстовыми циклообразовательными процессами.

Русская литература середины XIX века знает немало поэтов и прозаиков, в творчестве которых проявляется интерес к авторской циклизации. Ярким примером тому может служить художественное наследие И.С. Тургенева, который на протяжении долгих лет обращался к ее различным формам, как в лирике («Вариации» — 1843, «Деревня» — 1846), так и в прозе («Записки охотника» — 1852, «Стихотворения в прозе» — 1882). В науке о Тургеневе давно сложилась традиция объединять повести 1860–1880-х годов в единый цикл «таинственных» повестей (причем объем цикла у разных исследователей варьируется), а в последнее время ученые все чаще говорят и о других неавторских циклах, основывающихся на едином «сюжете». Таковым, например, является «премухинский» лирический цикл, восходящий к периоду романтических отношений Тургенева с Т.А. Бакуниной [1: с. 12–13; 10: с. 87].

В последнее время проблема циклообразования у Тургенева изучается весьма активно [1; 3; 4; 5; 8; 13]. Исследователи подчеркивают, что писателю была свойственна внутренняя тенденция к генерализации, она и объясняет его склонность к крупным прозаическим формам и жанровым образованиям,

в том числе к циклизации. Циклообразующие факторы обнаруживают себя не только в «таинственных» повестях Тургенева, но и в его любовно-философских повестях 1850-х годов «Затишье» (1856), «Переписка» (1856), «Яков Пасынков» (1855), «Фауст» (1855), «Ася» (1858) и «Первая любовь» (1860). Не случайно в науке о Тургеневе этот корпус текстов давно принято именовать «повестями о трагическом значении любви», что подчеркивает их внутреннее единство, не исключающее, однако, автономность отдельных произведений. Открывает цикл «Дневник лишнего человека» (1849): именно здесь был сформирован комплекс мотивов и тип героя, которые будут актуальны для последующих любовно-философских повестей писателя. Повесть «Первая любовь» является хронологически и логически завершающей.

Известно, что циклическое единство выделяется на основании многочисленных переключек (скрепов), которые связывают входящие в него тексты в одно целое. В цикле «возникает не простая подборка тематически однородных рассказов, но рождается единое художественное произведение, внутри которого действует сложный процесс художественных связей и сцеплений» [7: с. 18.]. То есть создается нечто большее, чем просто сумма частей. При этом особую семантическую роль играют сквозные мотивы: содержание одного и того же элемента в каждом отдельном «фрагменте» цикла дополняется его присутствием, повторением и развитием в другом.

В вышеназванных произведениях 1850-х годов обнаруживаются мотивы, позволяющие рассматривать эти тексты как части единого художественного пространства: мотив загадочной и многогранной любви, утраченной, но счастливой в прошлом, мотив искусства, ряд природных мотивов (связь времени года с возникновением и увяданием чувства, мотивы полета, грозы). Мотив любви является центральным.

Тургенев возвращается к нему и позднее, но в повестях 1850-х годов он наполнен особым содержанием, которое впоследствии будет приглушено иными смыслами. В повестях о «трагическом значении любви» фактически формируются тургеневская онтология чувства, и каждая из входящих в данное циклообразовательное единство повестей добавляет что-то свое к философии любви, представленной в этих текстах. Это очень важно, потому что «в различные периоды и в разных жанрах творчества Тургенева можно обнаружить разные концепции любовного чувства» [9: с. 276]. В повестях 1850-х годов любовь проявляется, прежде всего, как сложное и противоречивое переживание: оно длится лишь мгновение, но открывает человеку его сопричастность вечности.

В дальнейшем, в «Призраках» (1863) и «Довольно» (1864) Тургенев все больше замечает иррациональное во всех сферах жизни: «власть темных сил в любви», как верно пишет Г.Б. Курляндская, становится одной из важнейших тем писателя в эти годы [6: с. 125]. Любовно-философская проблематика здесь подчиняется эсхатологическому дискурсу.

В начале 1870-х годов в повести «Вешние воды» Тургенев, казалось, вновь воскрешает интонации 1850-х годов и рисует возвышенную и в то же время разрушительную любовь. Однако в этой повести «трагическое значение

любви» все же вторично, а история Санина скорее помогает раскрыть проблему национального характера: Тургенева на данном этапе больше интересовал русский человек в ситуации любви, чем сама философия этого чувства. «Страсть, которую испытывает Санин к Полозовой, ничего общего не имеет со свободой; она неизбежно связана с порабощением и разладом героя с собственным нравственным чувством», — отмечает И.А. Беляева [2: с. 102].

В повестях 1880-х годов «Песнь торжествующей любви» (1881) и «Клара Милич» (1883), по верному замечанию В.М. Марковича, хотя и «восстанавливается “двоемирная” романтическая концепция любви», свойственная ранней любовно-философской повести, однако «романтический миф» облекается «в неромантические повествовательные формы...» [9: с. 289–290]. В целом эти произведения гораздо ближе по своей тональности к «Призракам» и «Довольно»: в них романтическая концепция чувства сопрягается с темой иррационального и эсхатологического. Не случайно их объединяют с «таинственными» повестями.

Итак, повести Тургенева 1850-х годов обладают определенной целостностью благодаря центральному положению мотива любви и общности объема его значения. Вместе тургеневские повести данного периода представляют собой своего рода единый текст, в художественном пространстве которого реализуется тургеневская философия любви. В повестях более поздних лет этот мотив становится сопутствующим или создает основу для размышления об иных проблемах бытия. В романах указанного периода «трагическое значение любви» осложняется социальными смыслами, что выходит за пределы собственно онтологии чувства.

* * *

Тургенев, как создатель циклов, обращался к разным принципам циклообразования, в том числе к хронологическому. Думается, что рассматривать циклообразовательные процессы в его любовно-философских повестях 1850-х годов, стоит исходя из хронологической последовательности текстов, что согласуется с внутренней логикой авторского сознания, развитием тургеневской концепции чувства и сказывается на восприятии читателем повестей о «трагическом значении любви» в их единстве.

В «Дневнике лишнего человека» любовь проявляется первоначально как нечто чудотворное: для Чулкатурина и Лизы Ожогойной все «озаряется любовью» [11: т. 4, с. 179.], но с ее уходом образуется «страшная пустота» [11: т. 4, с. 211], которую ничем нельзя заполнить. Блаженство мимолетно: три недели, двадцать дней — таков его срок. Это чувство похоже на лихорадку и своей силой, и краткостью. Недаром главный герой, размышляя о любви, называет ее болезнью. Как тяжкий недуг, она приводит к смерти, физической (Чулкатурин в финале умирает) или духовной (Лиза уступает предложению Бизьменкова, но для нее этот шаг ничего не значит, она будет жить, вспоминая князя Н. и свое счастье с ним).

В повести «Затишье» Тургенев подхватывает, развивает эту мысль и создает удивительное сравнение любви и смертельного яда: «Он, говорят, опасен, а привлекает. Отчего злое может привлекать? Злое не должно быть красивым!» [11: т. 4,

с. 413]. Недаром герои постоянно обращаются к стихотворению А.С. Пушкина «Анчар»: можно провести параллель между зависимостью слуги от правителя и влюбленной Марьи Павловны от Веретьева. Но в то же время появляется и нечто новое: способность любить может служить маркером для героя. У Веретьева есть выбор между чувством и разрушением собственной жизни, а героиня изначально приговорена любить, пусть саморазрушительно.

Проблема выбора разрабатывается Тургеневым и в «Переписке». Главные герои Алексей Петрович и Марья Александровна движутся по пути от эгоизма к взаимной любви. Важно, что это не просто узнавание друг друга, а именно самопознание и взаиморазвитие. Их привязанность «идет все crescendo, в виде хроматической гаммы, все выше и выше» [11: т. 5, с. 40–41], но оборачивается потерей чувства и потерей себя как личности. Деятельный Алексей Петрович превращается в «больного любовью» человека. Его страсть показана особенно трагической, поскольку герой ни на минуту не заблуждается относительно своей возлюбленной-танцовщицы. Он повторяет две характеристики этих отношений: данную Чулкауриным (болезнь) и данную в «Затишье» (рабская зависимость): «Любовь вовсе даже не чувство; она — болезнь <...> В любви нет равенства, нет так называемого свободного соединения душ... Нет, в любви одно лицо — раб, а другое — властелин...» [11: т. 5, с. 47]. Очевидно, как справедливо пишет В.М. Маркович, что «мысль Тургенева <...> вращалась вокруг одних и тех же мотивов (а мы бы от себя добавили, что и значений этих мотивов. — М.К.), не пытаясь или не имея возможности от них уйти» [9: с. 278].

В повести «Яков Пасынков» центральный мотив еще более усложняется: тут нет ярко выраженной патологической зависимости. Яков не страдает явно, и долгое время читателю кажется, что главным героем будет рассказчик. Но на этом эмоционально приглушенном фоне разворачивается трагедия: Яков никого больше в жизни не боготворил, кроме Софьи, да и саму жизнь считал сном и даже не заметил любви Варвары — возможного своего счастья. Более резкие нотки звучат в строках, посвященных отношениям Софьи и Асанова. «А изменить своему чувству, разлюбить она уж не могла. Честная душа не меняется...» [11: т. 5, с. 77] — в одной реплике показаны все терзания молодой женщины, ведь она принесла несчастье Пасынкову и рассказчику. А слова героини: «муж мой, конечно... он очень любит детей» [11: т. 5, с. 82] — дают читателю понять, что ее семейная жизнь не была и не будет легкой.

Повесть «Фауст» далека от обманчивого спокойствия «Якова Пасынкова»: любовь вновь выступает как неукротимая сила, которая дарует ни с чем не сравнимое счастье, но может отобрать все — даже жизнь. Два героя, как и в «Переписке», даны в развитии, но их первоначальная статичность выражена ярче: Павел Александрович считает, что ему меняться поздно, а Вера Николаевна живет в строгой аскезе, не давая развиваться своей страстной натуре. Но если в «Переписке» герои двигались к счастью, то в «Фаусте» ощущение непреодолимой беды преследует читателя на протяжении всего текста. Искусство, к которому

Павел Александрович приобщает Веру, пробуждает в ней чувство, к силе которого она не готова. Страшную развязку предсказывала мать героини: «Ты как лед: пока не растаешь, крепка, как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется» [11: т. 5, с. 125]. Вера растаяла и исчезла. Герою остался лишь завет, выраженный в эпитафии «*Entbehren sollst du, sollst entbehren*». Любовь в тургеневском «Фаусте» проявляется как настоящая стихия. Эти смыслы обнаруживались и в предыдущих повестях, но здесь подобный акцент выражен наиболее ярко. Тем не менее возникает и другое смысловое движение: без этого мгновения любви в своей жизни Вера едва ли жила — лишь существовала.

Ощущение стихийности и одновременно ценности мгновения любви усиливается в повести «Ася». Хотя именно ее героиня олицетворяет всю многогранность сердечного чувства, читатель взирает на происходящее глазами господина Н.Н., рассказывающего историю своей любви к Асе. Если ранее Тургенев показывал, как человек, переживший любовное потрясение, не может вернуться к обычной жизни, то в данной повести рассказчик, кажется, не страдает. Он сообщает: «Впрочем, я должен сознаться, что я не слишком долго грустил по ней; я даже нашел, что судьба хорошо распорядилась, не соединив меня с Асей» [11: т. 5, с. 195]. Однако это видимое спокойствие: в финале повести Н.Н. себя опровергает: «Нет! ни одни глаза не заменили мне тех, когда-то с любовью устремленных на меня глаз, ни на чье сердце, припавшее к моей груди, не отвечало мое сердце таким радостным и сладким замиранием!» [11: т. 5, с. 195]. Оказывается, по-настоящему герой жил лишь тогда, в те счастливые мгновения своей любви к Асе.

В «Первой любви», хронологически и логически замыкающей цикл «повестей о трагическом значении любви», едва ли не больше, чем первая влюбленность Вольдемара, читателя должно заинтересовать чувство Зинаиды и Петра Васильевича: оно развивает и дополняет смысловую палитру любовно-философской темы, обнаруживающей себя в предыдущих повестях. Герои Тургенева не могут справиться со своим чувством, хотя оно и причиняет им, натурам властным, боль, как любая зависимость. Лучшей метафорой их любви будет жест Зинаиды, которая целует рубец, оставшийся после удара, нанесенного рукой дорогого ей человека.

Итак, все вышеназванные повести объединяет мотив трагической и противоречивой любви. Его звучание в отдельных текстах разнится, однако наличествует определенная преемственность: от произведения к произведению нарастают содержательные оттенки мотива, подчеркивающие, с одной стороны, стихийность, загадочность чувства, с другой — его определяющее, смыслообразующее значение в жизни человека.

Не стоит рассматривать настойчивое «возвращение» автора к данному мотиву в каждой из рассмотренных повестей в качестве своего рода «пробы пера», как если бы он хотел каждый раз сам себя подправить. Хотя, на первый взгляд, подобный подход и возможен — в случае отдельного рассмотрения этих текстов. Между тем как восприятие повестей 1850-х годов в их цикли-

ческом единстве позволяет обнаружить в любовной теме генерализующие смыслы, ведь любовь есть не столько событие или состояние героя, сколько философия: это одна из тех глобальных сил, что управляют жизнью. Более того, она является связующим звеном между жизнью и смертью: дарует самые яркие моменты (насколько обделенными, бледными выглядят герои, не соприкоснувшиеся с ней!), но становится и смертельным ядом.

Любовь предстает в повестях 1850-х годов прекрасной и непостижимой, как и тайны смерти и жизни, с которыми она связана. А к ним восходит высшая тайна — само человеческое существование. Думается, что выявление подобной проблемной взаимосвязи исключительно важно, поскольку на этом фоне открывается многоплановость и художественно-философская глубина тургеневских повестей о любви, предвосхищающих экзистенциальную доминанту русской прозы конца XIX века.

Литература

1. *Беляева И.А.* Система жанров в творчестве И.С. Тургенева / И.А. Беляева. – М.: МГПУ, 2005. – 250 с.
2. *Беляева И.А.* Творчество И.С. Тургенева: учеб. пособие / И.А. Беляева. – М.: Жизнь и мысль, 2002. – 142 с.
3. *Галанинская С.В.* Способы ритмизации цикла И.С. Тургенева «Стихотворения в прозе» и основные тенденции развития жанра в русской литературе конца XIX – начала XX вв.: дис. ... канд. филол. наук / С.В. Галанинская. М., 2004. – 196 с.
4. *Гареева Л.Н.* Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) / Л.Н. Гареева // «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева: Вопросы поэтики. – Ижевск: УдГУ, 2004. – С. 19–27; 81–82.
5. *Журавлева А.И.* «Записки охотника» И.С. Тургенева: к проблеме целостности // Русская словесность. – 1997. – № 5. – С. 28–31.
6. *Курляндская Г.Б.* И.С. Тургенев. Мировоззрение, метод, традиции / Г.Б. Курляндская. – Тула: Гриф и К, 2001. – 229 с.
7. *Лебедев Ю.В.* У истоков красоты, добра и правды в художественном мироощущении И.С. Тургенева / Ю.В. Лебедев // Тургенев И.С. Записки охотника. – М.: Синергия, 1996. – С. 5–36.
8. *Ляпина Л.Е.* Циклизация в русской литературе XIX века / Л.Е. Ляпина. – СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999. – 279 с.
9. *Маркович В.М.* О «трагическом значении любви» в повестях И.С. Тургенева 1850-х годов / В.М. Маркович // Поэтика русской литературы: к 70-летию Ю.В. Манна / Ред. Н.Д. Тамарченко – М.: РГГУ, 2001. – 288 с.
10. *Недзвецкий В.А.* Русская литература XIX века. 1840–1860-е годы: Курс лекций / В.А. Недзвецкий, Е.Ю. Полтавец. – М.: МГУ, 2010. – 376 с.
11. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти тт.; Сочинения: в 12-ти тт. / И.С. Тургенев. – М.: Наука, 1978–1986.
12. *Фоменко И.В.* Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И.В. Фоменко. – Тверь: ТГУ, 1992. – 125 с.
13. *Шрага Е.А.* Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820–1930-х гг.: дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Шрага. – СПб., 2009. – 234 с.

M.V. Kuzavova

**I.S. Turgenev's Love and Philosophical Short Novels
of 1850ies in the Light of the Cyclization Problem**

The article investigates Turgenev's love and philosophical short novels of 1850-ies («The Diary of a Superfluous Man», «The Lull», «Correspondence», «Yakov Pasyunkov», «Faust», «Asya», «First Love») in the framework of the cycle formation inherent in the writer's works. A motive of tragic love-revelation, central in all the above-mentioned short novels, is regarded as a key factor of cyclization, closely connected with such constants of Turgenev's philosophy, like life and death.

Key words: short novel; cyclization; motive; I.S. Turgenev.

References

1. *Belyaeva I.A.* Sistema zhanrov v tvorchestve I.S. Turgeneva / I.A. Belyaeva. – M.: MGPU, 2005. – 250 s.
2. *Belyaeva I.A.* Tvorchestvo I.S. Turgeneva: ucheb. posobie / I.A. Belyaeva. – M.: Zhizn' i mysl', 2002. – 142 s.
3. *Galaninskaya S.V.* Sposoby' ritmizatsii cikla I.S. Turgeneva "Stixotvoreniya v proze" i osnovny'e tendentsii razvitiya zhanra v russkoj literature koncza XIX – nachala XX vv.: dis. ... kand. filol. nauk / S.V. Galaninskaya. – M., 2004. – 196 s.
4. *Gareeva L.N.* Voprosy' teorii cikla (liricheskogo i prozaicheskogo) / L.N. Gareeva // «Stixotvoreniya v proze» I.S. Turgeneva: Voprosy' poe'tiki. – Izhevsk: UdGU, 2004. – S. 19–27; 81–82.
5. *Zhuravleva A.I.* «Zapiski oxotnika» I.S. Turgeneva: k probleme celostnosti // Russkaya slovesnost'. – 1997. – № 5. – S. 28–31.
6. *Kurlyandskaya G.B.* I.S. Turgenev. Mirovozzrenie, metod, traditsii / G.B. Kurlyandskaya. – Tula: Grif i K, 2001. – 229 s.
7. *Lebedev Yu.V.* U istokov krasoty', dobra i pravdy' v xudozhestvennom mirooshhushhenii I.S. Turgeneva / Yu.V. Lebedev // Turgenev I.S. Zapiski oxotnika. – M.: Sinerhiya, 1996. – S. 5–36.
8. *Lyapina L.E.* Ciklizatsiya v russkoj literature XIX veka / L.E. Lyapina. – SPb: NII ximii SPbGU, 1999. – 279 s.
9. *Markovich V.M.* O «tragicheskom znachenii lyubvi» v povestiyax I.S. Turgeneva 1850-x godov / V.M. Markovich // Poe'tika russkoj literatury': k 70-letiyu Y.V. Manna / Red. N.D. Tamarchenko. – M.: RGGU, 2001. – 288 s.
10. *Nedzveckij V.A.* Russkaya literatura XIX veka. 1840–1860-e gody': Kurs lekcij. / V.A. Nedzveckij, E.Yu. Poltavec. – M.: MGU, 2010. – 376 s.
11. *Turgenev I.S.* Poln. sobr. soch. i pisem: v 30-ti tt.; Sochineniya: v 12-ti tt. / I.S. Turgenev. – M.: Nauka, 1978–1986.
12. *Fomenko I.V.* Liricheskij cikl: stanovlenie zhanra, poe'tika / I.V. Fomenko. – Tver': TGU, 1992. – 125 s.
13. *Shraga E.A.* Prozaicheskaya ciklizatsiya i ee rol' v russkom literaturnom processe 1820–1930 gg.: dis. ... kand. filol. nauk / E.A. Shraga – SPb., 2009. – 234 s.

О.В. Ефросинина

Поэзия Петра Орешина в литературоведении и критике 1910–1920-х гг.

Петр Орешин — один из ведущих новокрестьянских поэтов, ставший классиком еще при жизни. В 1910–1920-е гг. Петру Орешину посвящают статьи критики, литературоведы, составители учебных пособий. С конца 1920-х гг. политика советской власти, направленная против крестьянина-кулака, определила отрицательное отношение марксистской критики к творчеству крестьянского поэта. В статье прослеживается изменение литературной ситуации и места в ней Петра Орешина в 1910–1920-е гг.

Ключевые слова: русская поэзия 1910–1920-х гг.; новокрестьянские поэты; критика; Орешин.

Литературный процесс начала XX века характеризовался появлением множества литературных групп и направлений. Символисты, акмеисты, футуристы, имажинисты создавали литературные манифесты и программы, определяя идейные и эстетические принципы своего творчества.

В отличие от этих групп плеяда «новокрестьянских поэтов»: А.А. Ганин (1893–1925), Н.А. Клюев (1884–1937), С.А. Клычков (1889–1937), С.А. Есенин (1895–1925), А.В. Ширяевец (Абрамов; 1887–1967), П.В. Орешин (1887–1938), П.И. Карпов (1887–1963) и более молодой П.Н. Васильев (1910–1937), — не выдвинула собственной творческой программы и не издавала своего журнала. Однако их «самобытность и принципиальная новизна «песен» [21: с. 3] дала основание воспринимать «новокрестьянских поэтов» как еще одно литературное объединение.

Сам термин «новокрестьянские поэты» принадлежал перу известного литературоведа В. Львова-Рогачевского и впервые появился на страницах его монографии «Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин» в 1919 году. В. Львов-Рогачевский стал первооткрывателем новокрестьянской поэзии, и, выявляя ее истоки, выделял две волны поэтов из народа. Яркими представителями первого поколения он назвал А.В. Кольцова, И.С. Никитина и Т.Г. Шевченко. Ко второму поколению принадлежали И.З. Суриков и С.Д. Дрожжин.

Поэтам-крестьянам начала XX века была посвящена последняя глава монографии Львова-Рогачевского «Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин». Исследователь привел краткие биографические сведения о поэтах из народа, выделил характерные черты их лирики. Более подробно он остановился на фигурах Клюева, Есенина, Клычкова и Орешина.

После яркого вступления в литературу М. Горького, которого восприняли как основоположника пролетарской прозы, в начале нового столетия в литературе появился целый ряд молодых талантливых поэтов-крестьян, по мнению Львова-Рогачевского, связанных с пролетарской литературой: их объединяли общие настроения духовного подъема и надежд на политические преобразования страны.

Об этих поэтах И. Розанов позднее написал: «Казалось, из глубины народной гущи на смену поэтам из интеллигенции идет уверенно и смело новая рать певцов. Сначала Клюев, потом Есенин. <...> И Клюев немного заслонял Есенина. Ему отводили в группе крестьянских поэтов первое место, Есенину — второе, на третье ставили обычно Орешина» [24: с. 3–4].

Петр Васильевич Орешин родился 16 (28) июля 1887 г. в рабочем предместье г. Саратова. В детстве судьба его «была обычной для детей из бедных крестьянских семей» [32: с. 69]. Он получил «низшее» образование: с 1896 года четыре года обучался в начальной школе, которую закончил с «первой наградой». В двенадцатилетнем возрасте поступил в городскую четырехклассную школу, из которой ушел, не доучившись год, за неимением средств: «...несколько лет жизни будущего поэта прошли в скитаниях по городам и селам Поволжья и Сибири в поисках случайного заработка» [16: с. 125]. Затем отец Орешина определил сына в лавку, где служил сам.

У Петра рано пробудился интерес к поэтическому творчеству под влиянием книг Кольцова, Сурикова, Пушкина и Некрасова. Творчество Петра Орешина формировалось на прочной народно-песенной основе, а с другой стороны — постоянно впитывало традиции русской классической поэзии.

Выход первого сборника Петра Орешина «Зарево» совпал с поворотными в истории России событиями: шла Первая мировая война, в стране прогремели две революции. Обессиливший народ нуждался в духовной поддержке. Тогда и появился новый поэт Петр Орешин, которого невозможно было не заметить.

Критика сразу откликнулась на выход сборника Орешина «Зарево». Первым отозвался о нем Иванов-Разумник — литературовед, принадлежащий к левым эсерам, для которых особенно важна была в то время поддержка крестьянских поэтов. В предисловии ко второму сборнику «Скифы» Иванов-Разумник писал: «Отчего так случилось: в дни революции стали громче звучать голоса только народных поэтов. И притом “народных” в смысле не только широком, но и узком: Клюев, Есенин, Орешин — поэты народные не только по духу, но и по происхождению» [13: с. 1].

Из плеяды новокрестьянских поэтов выделяли именно Орешина, как подлинно народного поэта — от сохи. Простота и незамысловатость его поэзии соответствовала потребностям времени в литературе, доступной для народа.

Критик-большевик Н. Ангарский называл Петра Орешина «наиболее ярким и одаренным» из крестьянских поэтов, отмечая его превосходство над остальными авторами: «...Язык у Орешина меткий, образный — подлинный народный язык, без вымученных и фальшивых словечек, коими пестрят стихи Клюева, Есенина, Клычкова...» [2: с. 36]

Известный литературовед Львов-Рогачевский утверждал: «...Петр Орешин по преимуществу социальный поэт, поэт революционной бедноты, порой примыкающий к настроению люмпен-пролетариата» [20: с. 64] Сравнивая поэта с его собратьями по перу, исследователь считал важнейшей гражданской, «некрасовскую» направленность поэзии Петра Орешина. «Песня озлобленного протестанта», «волчьи строки», «песня голодного люда, нагого и босого» — такими эпитетами характеризовал Львов-Рогачевский стихотворения Орешина. Исследователь назвал несколько основных причин, определивших характер творчества поэта. Певец, яростно воспевающий убогость, чахлость, нищету деревни, появился, во-первых, потому, что он был наделен врожденной любовью к деревне, органическим состраданием к крестьянам, болью за деревенскую разруху предреволюционных лет. Во-вторых, как и большинство его героев-крестьян, Орешин испытал голод, холод, скитания и бесконечную нужду.

Проводя сопоставительный анализ творчества новокрестьянских поэтов и их прямых предшественников, В. Львов-Рогачевский указал на их преемственную связь, которая проявилась на идейно-тематическом уровне.

Полна оптимизма и веры в поэта статья К. Лавровой «Поэтическая речь Петра Орешина». Критик заметила недостатки поэзии Орешина: «...рифма Петра Орешина не всегда достаточно глубока» [17: с. 38], неуместны архаизмы, встречающиеся в поэтической речи Петра Орешина, которые объясняются небрежностью и торопливостью в отделке поэтической формы. Возможные шероховатости поэтической речи критик объяснила «отчасти технической слабостью, отчасти слишком еще действительной близостью великих волнений времени» [17: с. 39].

Однако К. Лаврова признала, что достоинства стихов поэта более значительны: «в образах достигает он порой большой выразительности» [17: с. 38]; «Особенно удаются ему образы динамические; ветер и крик — любимые образы Петра Орешина» [17: с. 38]; поэзию Орешина отличает энергия выразительности большого мастера слова.

Книга писателя Бориса Гусмана «Сто поэтов» претендовала на объективность в отношении молодых авторов начала XX века, но и в ней сказалось влияние времени. В этюде о Петре Орешине Гусман в творчестве крестьянского поэта тему Родины отмечает: «Веками нищавшая, изнывавшая под “царевой опричиной”, разостлавшая свои длинные “страничьи” пыти, свои широкие “невыхоженные” нивы, пьяная, убогая Русь подарила Петру Орешину чудесную “Дулейку”» [6: с. 194].

Действительно, в стихах Орешина послеоктябрьского периода преобладало изображение картины нищеты, разрухи деревни, голода и болезней крестьян. Причину этих бедствий поэт находил в помещичьей и кулачье опричнине. С ним соглашался и Гусман, подчеркивая, что от них «все зло и пошло» [6: с. 195].

Петр Орешин принял революцию как представитель бедноты, желая справедливого возмездия классу-эксплуататору, видя в революции карающую функцию. Это заметил Борис Гусман: «“Царскую опричнину” смахнула февральская

революция, но длинный хвост ее — война, помещики, фабриканты — все еще волочился по измученным селам и деревням. И иную песню спела “дулейка” Петра Орешина» [6: с. 196]. Пафос революционной поэмы Орешина «Микула» Гусман увидел в надежде на расцвет свободного крестьянства: «дулейка» Орешина перешла «к звонкой вере в грядущую солнечную радость, которую скуют на земле крепкие рабоче-крестьянские руки» [6: с. 199]

В рецензии на сборник Орешина «Ржаное солнце» И.П. Плотников отмечал даровитость Петра Орешина, полезность его творчества революции: «Он не первый ли из наших крестьянских поэтов, жизненно и с большим мастерством запевший на революционный лад?» [22: с. 23] В статье Плотникова сказано: «Орешин — единственный в плеяде сродных ему современных поэтов, который решительно выскакивает из заколдованных оглобель угарной мужицкой мистики» [22: с. 23].

В 1924 году умирает Ленин. Сталин остается генсеком, укрепляя свои позиции и стремительно прибирая власть к своим рукам. Укрепляется культ личности вождя. Сталин предлагает концепцию обострения классово-борьбы.

В новую эпоху творчество Орешина рассматривается под другим углом. Монография фольклориста В. Князева «Ржаные апостолы» (1924) носила разоблачительно-иронический характер. Книга состояла из двух частей, в первой — автор рассуждал о причинах фанатичной веры крестьян в Бога, подкрепляя свою мысль многочисленными примерами. Вторая часть «Ржаных апостолов» посвящена жесточайшей критике творчества Н. Клюева и его соратников.

Объектом критики стала религиозность крестьянских поэтов. Ризы, «небесные свечи», киоты, иконостасы — неременная принадлежность творчества Артамонова, Сурикова, Есенина и Петра Орешина.

Несколько строк, посвященных поэту, были проникнуты иронией: «Орешин, описывая, как зори вяжут над хатой широкие сети, добавляет: — “Встали иконостасом небес изваянные стены”. У него же изба — “крыта солнечным, нерукотворным покровом”» [15: с. 21].

Разоблачая отживающую свой век кондовую Русь, Василий Князев использовал любимейший эпитет Петра Орешина — «ржаной». Выход книги Василия Князева стал первым по-настоящему тревожным сигналом для плеяды «новокрестьян» и для Орешина в частности.

В монографии специалиста по творчеству Некрасова В. Евгеньева-Максимова «Очерк истории новейшей русской литературы» (1925), последний раздел включал обзор поэзии и этюды, посвященные поэтам: В. Маяковскому, Н. Тихонову, Д. Бедному. Подробнее автор останавливался на характеристике литературных течений, включая и поэзию крестьян.

В поэзии Петра Орешина, для идеологии которого характерны черты, присущие городскому бедняку, озлобленному и ненавидящему богатых, были замечены мистико-религиозные мотивы. Автор рассмотрел стихотворения Орешина «Волчья жизнь» и «Жизнь на кресте» из сборника «Зарево», где

описана жизнь изголодавшегося крестьянина, способного влезть в окно Троицкой лавры, чтобы взломать церковную кружку.

Автор «Очерка» отнес творчество Орешина к романтической поэзии с символистским уклоном.

Несмотря на обилие критических отзывов, в 1925 г. в первой части пособия для учителей «Современные писатели в школе» наряду со статьями о Максиме Горьком, Лидии Сейфуллиной и Демьяне Бедном помещена статья писателя М. Никитина «Петр Орешин». Статья была обращена к преподавателю-словеснику и содержала рекомендации по изучению лирики поэта. Автор выделял в стихотворениях и поэмах Орешина главные темы, ключевые образы и мотивы.

С 1927 года, когда крестьянин, окрещенный «кулаком», уже не мог безнаказанно оставлять себе свой хлеб, когда в деревне развернулась кровавая классовая борьба, а зажиточный крестьянин физически истреблялся, и к нему приравнивали крестьянских поэтов: «...разницы между ними практически не усматривалось», Петр Орешин был подвергнут жестоким нападениям со стороны литературного и партийного руководства.

Поэт, воспевающий красоту родного края, того края, в котором не было места ни технике, ни коллективному хозяйству, был объявлен классовым врагом.

В девятой книге ежемесячного журнала «Молодая гвардия» за 1928 год известный рапповский критик А. Селивановский опубликовал обзор стихов под названием «Живой мир и бутафория». В поле зрения критика попал поэтический сборник Петра Орешина «Откровенная лира». Селивановский поделил рецензируемые стихи на «настоящие» и «поддельные». К первым отнес стихотворения Артамонова, ко вторым — Кириллова и Зарудина. В этом контексте Орешин, который, по мнению критика, «живой, настоящий поэт» [28: с. 24], был определен как не способный стать поэтом новой, перестраивающейся деревни по причине своей приверженности к патриархальному крестьянскому укладу. Этим Селивановский объяснял былинно-песенную стилизацию поэзии Петра Орешина и его «тягу к сказке» [28: с. 24].

«Сусальность» и «пряничность» сборника П. Орешина «Родник» отметил М. Зенкевич в рубрике «Отзывы о книгах» журнала «Печать и революция». Небольшие поэмы Орешина, вошедшие в сборник и написанные на злободневные темы революционной современности («Селькор Цыганок», «Учитель Чиж», «Деревенская ячейка», «Старый Досифей» и др.), по мнению Зенкевича, носили фельетонный характер. Поэма «Вера Засулич» на него произвела «комическое впечатление благодаря не вяжущемуся с революционной темой древнерусскому былинному ладу» [12: с. 196].

М. Зенкевич не понял, почему у поэта мотивы удали и разгула сменялись мотивами нежности, умиления, отчего Петр Орешин, приветствуя новую жизнь, «в то же время о чем-то жалеет и что-то оплакивает» [12: с. 196]. Критик не умалял таланта крестьянского поэта: «Однако в лучших своих стихах Петр Орешин <...> дает по-своему, по-орешински, почувствовать русскую природу и деревню» [12: с. 196].

Критик Г. Викт в статье, напечатанной в рапповском журнале «На литературном посту», анализировал поэму Петра Орешина «Пятилетка». Сам факт появления поэмы на страницах одной из авторитетнейших газет союза «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» (как и других произведений Орешина) привел автора в глубокое замешательство. Разбирая «Пятилетку», Викт убеждал не только читателей, но и самого себя в опрометчивости подобного явления. С позиций марксистского мировоззрения он разоблачал крестьянского поэта, за которым давно «укрепилась слава певца уходящей соломенной Руси» [3: с. 57], не веря в его желание «перековаться». Вместо «мелкобуржуазного меланхолика, мрачно любующегося журавлями и березками» [3: с. 57], Викт оценивал поэта, воспевающего индустриальную мощь советской страны. Но не удовлетворялся этим. «Какими соображениями руководствовались “Известия”, печатая эту ”железную сказку, где царствует Авирахим”?» [3: с. 58], — задавался вопросом критик. По мнению Г. Викта, поэма П. Орешина в высшей степени безобразна: нет ни богатой рифмы, ни разнообразного ритма. А по содержанию — и того хуже: в революционный сюжет поэмы Орешин напускает лирический «дым», не отражая ничего общего с советской действительностью. Опыты Орешина «только дискредитируют в глазах рабочего читателя работу советской литературы в этой области» [3: с. 58]. И делал вывод: «Пятилетка» — «128-строчное печальное происшествие», «красная халтура» [3: с. 57].

В 30-е годы имя Петра Орешина все чаще становится объектом нападок вульгарно-социологической критики. Последний прижизненный сборник стихов П. Орешина «Под счастливым небом» появился в 1937 году. В этом же 1937 году Петр Орешин одновременно с Сергеем Клычковым и Николаем Ключевым был арестован как «Поэт кулацкой идеологии».

Литература

1. *Абрамович Н.Я.* Современная лирика / Н.Я. Абрамович — М.: Сегодня, 1921. — 39 с.
2. *Ангарский Н.* Заметки о поэзии и о поэтах / Н. Ангарский // Творчество. — 1919. — № 4–5. — С. 5–6.
3. *Викт. Г.* «Железная сказка, где царствует Авирахим» / Г. Викт // На литературном посту. — 1929. — № 19. — С. 57–58.
4. *Владиславлев И.В.* Литература великого десятилетия / И.В. Владиславлев. — Т. I. — М.: Государственное издательство, 1928. — 300 с.
5. *Горбов Д.* Итоги литературного года / Д. Горбов // Новый мир. — 1925. — № 12. — С. 7.
6. *Гусман Б.* Сто поэтов. Литературные портреты / Б. Гусман. — Тверь: Октябрь, 1923. — 291 с.
7. *Дивильковский А.* На трудном подъеме / А. Дивильковский // Новый мир. — 1926. — № 7. — С. 132–158.
8. *Евгеньев-Максимов В.* Очерк истории новейшей русской литературы. Этюды и характеристики / В. Евгеньев-Максимов. — М.: Госиздат, 1925. — 259 с.
9. *Есенин С.А.* О «Зареве» Орешина / С.А. Есенин // Наш путь. Пг., 1918. Вторая книга журнала. — С. 256–257.

10. *Заволокин П.Я.* Современные рабоче-крестьянские поэты / П.Я. Заволокин. – Иваново-Вознесенск: Основа, 1925. – 264 с.
11. *Зелинский К.Л.* На рубеже двух эпох / К.Л. Зелинский. – М.: Гослитиздат, 1962. – 307 с.
12. *Зенкевич М.* Петр Орешин. «Родник» (рецензия) / М. Зенкевич // Печать и революция. – 1928. – № 4. – С. 7–8.
13. *Иванов-Разумник Р.В.* Скифы. Сб. 2-ой / Р.В. Иванов-Разумник – Пг.: Скифы, 1917. – 465 с.
14. *Князев В.* Ржаные апостолы / В. Князев – Пг.: Прибой, 1924. – 144 с.
15. *Куняев С.Ю.* Петр Орешин / С.Ю. Куняев // О Русь, взмахни крылами... Поэты есенинского круга / Сост. С.Ю. Куняев и С.С. Куняев. – М.: Современник, 1988. – С. 79–87.
16. *Лаврова К.* Поэтическая речь Петра Орешина / К. Лаврова // Горн. – Кн. 5. – М.: Издание московского пролеткульта, 1920. – С. 37–39.
17. *Луначарский А.* Новая поэзия. П. Орешин / А. Луначарский // Известия. – 1919. – 27 ноября.
18. *Львов-Рогачевский В.* Петр Орешин / В. Львов-Рогачевский // Писатели-современники / Под ред. В. Голубкова. – 3-е изд., испр. – М.; Л.: Государственное издательство, 1928. – 378 с.
19. *Львов-Рогачевский В.* Поэзия новой России. Поэты полей и городских окраин / В. Львов-Рогачевский. – М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. – 192 с.
20. *Михайлов А.И.* Пути развития новокрестьянской поэзии / А.И. Михайлов. – Л.: Наука; Ленинградское отделение, 1990. – 277 с.
21. *Никитин М.* Петр Орешин / М. Никитин // Современные писатели в школе / Под ред. А. Ефремина, И. Кубикова и др. – Л.: ГИЗ, 1925. – С. 209–219.
22. *Плотников И.П.* Революционная литература / И.П. Плотников // Красная Нива. – 1923. – № 45. – С. 23–24.
23. *Розанов И.* Есенин о себе и о других / И. Розанов. – М.: Никитинские субботники, 1926. – 24 с.
24. *Розанов И.* Крестьянские поэты / И. Розанов. – М.: Никитинские субботники, 1927. – 19 с.
25. *Розанов И.* Русские лирики / И. Розанов. – М.: Никитинские субботники, 1929. – 211 с.
26. *Садовский Б.* Ледоход / Б. Садовский. – Пг : Сириус, 1916. – 207 с.
27. *Селивановский А.* Живой мир и бутафория / А. Селивановский // Молодая гвардия. – 1928. – № 9. – С. 204.
28. *Сидорин В.* Вступительная статья / В. Сидорин // Петр Орешин. Стихотворения и поэмы. – М.: Гослитиздат, 1958. – С. 5–22.
29. *Сиповский В.* Поэзия народа / В. Сиповский – Пг.: Книгоиздательство «Сеятель» Е.В. Высоцкого, 1923. – 128 с.
30. *Чужак Н.* По новейшей литературе / Н. Чужак // Известия. – 1923. – 22 июля.
31. *Чубукова Н.В.* Саратовский край в жизни и творчестве П.В. Орешина / Н.В. Чубукова // Краеведческие чтения: Докл. и сообщ. I–III чтений: сб. / Под общ. ред. Е.К. Максимова. – Саратов: Изд-во Саратовского государственного ун-та, 1993. – С. 68–71.

*O.V. Yefrosinina***Pyotr Oreshin's Poetry in Literature Studies and Criticism in 1910-1920ies**

Pyotr Oreshin, one of the «novokrestian» poets, became a living classic. In 1910–1920ies, Pyotr Oreshin was an object of literary studies, criticism and textbooks. Since late 1920ies the Soviet ideology, aimed against kulaks (relatively wealthy peasants), maintained negative attitude towards the poet's works in Marxist critics. The article traces changes in literary sphere and Pyotr Oreshin's status throughout 1910–1920ies.

Key words: Russian poetry of 1910–1920ies; «novokrestian» (new peasantry) poets; criticism; Oreshin.

References

1. *Abramovich N.Ya.* Sovremennaya lirika / N.Ya. Abramovich. – M.: Segodnya, 1921. – 39 s.
2. *Angarskij N.* Zametki o poe'zii i poe'tax / N. Angarskij // Tvorchestvo. – 1919. – № 4–5. – S. 5–6.
3. *Vikt. G.* «Zheleznaya skazka, gde czarstvuet Aviaxim» / G. Vikt. // Na literaturnom postu. – 1929. – № 19. – S. 57–58.
4. *Vladislavlev I.V.* Literatura velikogo desyatiletija / I.V. Vladislavlev. – M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1928. – 300 s.
5. *Gorbov D.* Itogi literaturnogo goda / D. Gorbov // Novy'j mir. – 1925. – № 12. – S. 7.
6. *Gusman B.* Sto poe'tov. Literaturny'e portrety' / B. Gusman – Tver': Oktyabr', 1923. – 291 s.
7. *Divil'kovskij A.* Na trudnom pod'yome / A. Divil'kovskij // Novy'j mir. – 1926. – № 7. – S. 132–158.
8. *Evgen'ev-Maksimov V.* Oчерk istorii novejshej russkoj literatury'. E'tyudy' i karakteristiki / V. Evgen'ev-Maksimov. – M.: Gosizdat, 1925. – 259 s.
9. *Esenin S.A.* O «Zareve» Oreshina / S.A. Esenin // Nash put'. – Pg., 1918. – Vtoraya kniga zhurnala. – S. 256–257.
10. *Zavolokin P.Ya.* Sovremenny'e raboche-krest'yanskie poe'ty' / P.Ya. Zavolokin. – Ivanovo-Voznesensk: Osnova, 1925. – 264 s.
11. *Zelinskij K. L.* Na rubezhe dvux e'pox / K.L. Zelinskij. – M.: Goslitizdat, 1962. – 307 s.
12. *Zenkevich M.* Petr Oreshin. «Rodnik» (recenziya) / M. Zenkevich // Pechat' i revolyuciya. – 1928. – № 4. – S. 7–8.
13. *Ivanov-Razumnik R.V.* Skify' / R.V. Ivanov-Razumnik – Sb. 2. – Pg.: Skify', 1917. – 465 s.
14. *Knyazev V.* Rzhany'e apostoly' / V. Knyazev – Pg.: Priboj, 1924. – 144 s.
15. *Kunyaev S.Yu.* Petr Oreshin / S.Yu. Kunyaev // O Rus', vzmaxni kry'lami ... Poe'ty' eseninskogo kruga / Sost. S.Yu. Kunyaev i C.C. Kunyaev. – M.: Sovremennik, 1988. – S. 79–87.
16. *Lavrova K.* Poe'ticheskaya rech' Petra Oreshina / K. Lavrova // Gorn. – Kn. 5. – M.: Izdanie moskovskogo proletkul'ta, 1920. – S. 37–39.
17. *Lunacharskij A.* Novaya poe'ziya. P. Oreshin / A. Lunacharskij // Izvestiya. – 1919. – 27 noyabr'a.
18. *L'vov-Rogachevskij V.* Petr Oreshin / V. L'vov-Rogachevskij // Pisateli-sovremenniki / Pod red. V. Golubkova. – 3-e izd., ispr. – M.; L.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1928. – 378 s.

19. *L'vov-Rogachevskij V.* Poe'ziya novoj Rossii. Poe'ty' polej i gorodskix okrain / V. L'vov-Rogachevskij. – M.: Knigoizdatel'stvo pisatelej v Moskve, 1919. – 192 s.
20. *Mixajlov A.I.* Puti razvitiya novokrest'yanskoj poe'zii / A.I. Mixajlov – L.: Nauka; Leningradskoe otделение, 1990. – 277 s.
21. *Nikitin M.* Petr Oreshin / M. Nikitin // *Sovremenny'e pisateli v shkole / Pod red. A. Efremina, I. Kubikova i dr.* – L.: GIZ, 1925. – S. 209–219.
22. *Plotnikov I.P.* Revolyucionnaya literatura / I.P. Plotnikov // *Krasnaya Niva.* – 1923. – № 45. – S. 23–24.
23. *Rožanov I.* Esenin o sebe i o drugix / I. Rožanov – M.: Nikitinskie subbotniki, 1926. – 24 s.
24. *Rožanov I.* Krest'yanskie poe'ty' / I. Rožanov – M.: Nikitinskie subbotniki, 1927. – 19 s.
25. *Rožanov I.* Russkie liriki / I. Rožanov. – M.: Nikitinskie subbotniki, 1929. – 211 s.
26. *Sadovskij B.* Ledoxod / B. Sadovskij. – Pg.: Sirius, 1916. – 207 s.
27. *Selivanovskij A.* Zhivoj mir i butaforiya / A. Selivanovskij // *Molodaya gvardiya.* – 1928. – № 9. – S. 204.
28. *Sidorin V.* Vstupitel'naya stat'ya / V. Sidorin // Petr Oreshin. Stixotvoreniya i poe'my'. – M.: Goslitizdat, 1958. – S. 5–22.
29. *Sipovskij V.* Poe'ziya naroda / V. Sipovskij. – Pg.: Knigoizdatel'stvo «Seyatel'» E.V. Vy'soczkgogo, 1923. – 128 s.
30. *Chuzhak N.* Po novejshej literature / N. Chuzhak // *Izvestiya.* – 1923. – 22 iyulya.
31. *Chubukova N.V.* Saratovskij kraj v zhizni i tvorčestve Oreshina / N.V. Chubukova // *Kraevedcheskie čteniya.* – Saratov: Izd-vo Saratovskogo gosudarstvennogo un-ta, 1993. – S. 68–71.

Межвузовский научный семинар «Москва и “московский текст” в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей»

Публикуемый в настоящем разделе материал представляет собою обзор докладов на 6-м межвузовском научном семинаре «Москва и “московский текст” в русской литературе. Москва в судьбе и творчестве русских писателей», проходившем в Институте гуманитарных наук. Семинар продолжил исследование образа Москвы и «московского текста» в русской литературе.

21 октября 2010 г. состоялся межвузовский научный семинар «Москва и “московский текст”. Москва в судьбе и творчестве русских писателей», который с 2003 года проводился на кафедре русской литературы XX века филологического факультета МГПУ, и в шестой раз был организован доктором филологических наук, профессором Н.М. Малыгиной на базе ИГН. Работа семинара давно привлекла внимание научной общественности: отзывы о нем публиковались в журнале «Новое литературное обозрение» (2008, № 94, с. 412–415) и в «Независимой газете».

Традиционно в издательстве МГПУ выходят сборники трудов участников семинара. Пятый выпуск под редакцией Н.М. Малыгиной появился в 2010 г. Сложился постоянный круг исследователей, которые разрабатывают актуальную тему, хотя каждый раз появляются новые имена.

Заседание открылось докладом *Т.А. Алпатовой (МГОУ) «“Зарождение” “московского текста” в русском романе второй половины XVIII века. М.Д. Чулков и М. Комаров»*. В центре внимания исследовательницы — роман Чулкова «Пригожая повариха», который находится, по ее мнению, у истоков формирования «московского текста». Тему становления московского текста продолжил *С.А. Джанумов (МГПУ) докладом «Москва в творческом сознании А.С. Пушкина»*. В докладе *М.Б. Лоскутниковой (МГПУ) «Развитие литературоведческой науки в Московском университете в XIX веке»* отмечено, что возникновение Мо-

сковского университета невозможно рассматривать без привлечения материала о высших учебных заведениях России XVII–XVIII вв.

В докладе *В.В. Калмыковой (Издательство «Русский импульс») «Типология и бытование “московских чудаков” в творчестве писателей XIX–XX вв.»* предлагалась классификация типов чудаков, изображаемых в исторических, художественных и научных сочинениях М.И. Пыляева, И.Г. Прыжова, В.Н. Топорова; А.С. Грибоедова, М.А. Осоргина, А. Белого, В.М. Шукшина и др.

Литература XX в. в сравнении с предыдущими столетиями дает не меньше материала для анализа «московского текста». «Древняя столица», она же — молодая столица юного советского государства оказывается своего рода центром пересечения «путей всея земли»: с одной стороны, отсюда после революции 1917 г. осуществлялся «исход» русских литераторов за рубеж, с другой — возникал приток свежих литературных сил из российской провинции. *Т.К. Савченко (Институт русского языка им. А.С. Пушкина)* посвятила свой доклад «*Москва Арсения Несмелова*» одному из литераторов-эмигрантов, жившему после эмиграции в Харбине. Несмелов перенес в литературную жизнь Харбина образ жизни московской литературной среды. В докладе Савченко было отмечено, что приоритет изучения «западной» русской эмиграции в ущерб «восточной» искажает представления о литературном процессе XX в.

Современные исследователи отмечают, что Москва, будучи сквозной и порождающей моделью, становится одним из литературных архетипов.

Анализ «московского текста» в творчестве М.А. Булгакова предпринял *И.С. Урюпин (Елецкий Государственный университет им. И.А. Бунина)* в докладе «Религиозно-философский контекст московского текста М.А. Булгакова: образ Храма Христа Спасителя в творчестве писателя». *И.И. Матвеева (МГПУ)* в докладе «*Москва в творчестве Андрея Новикова*» показала, что для писателя советская столица становится воплощением новой революционной жизни, понимается поначалу утопически.

«Московский текст» может пониматься не только как художественное пространство, созданное тем или иным автором, но и как жизненные реалии, определяющие условия существования московского писателя. «Московский текст» в этом смысле был рассмотрен *Т.Б. Бобий (МГПУ)* в докладе «*Сергей Федорович Буданцев в кругу московских писателей 1920–1930-х гг.*». В докладе *Н.М. Малыгиной (МГПУ)* «*Споры критиков о творчестве А.П. Платонова в московской периодике 1930-х гг.*» шла речь о жизни и творчестве Платонова в 1930-е гг. После того, как в 1934 г. был снят запрет на издание произведений Платонова, каждая их публикация вызывала острую реакцию критиков.

В докладе *А.В. Громовой «Образ Москвы в романе К.Г. Паустовского “Романтики”» (МГПУ)* рассмотрен первый роман писателя, сказано, что раннее творчество Паустовского до сих пор не оценено по достоинству.

Проблемное поле семинара охватывало традиционные для «московского текста» мотивы: сакральной роли Москвы для России, архетипичности этого

образа-символа, связи московского топоса с другими российскими топосами (Петербург, провинция, юг России), московской мифологии и др. Противоречивость различных писательских трактовок отдельных составляющих образа лишь подчеркивает единство «московского текста».

В.В. Калмыкова

V.V. Kalmykova

**Inter-university Scientific Seminar «Moscow and the ‘Moscow Text’
in Russian Literature. Moscow in Lives and Works of Russian Writers»**

The material published in the present section represents a review of reports at the 6th inter-university scientific seminar «Moscow and the ‘Moscow Text’. Moscow in Life and Works of Russian Writers», which took place in the Institute of Humanities. The seminar continued studies of the image of Moscow in writers’ lives and work and «the Moscow text» in Russian literature.

Н.П. Хрящева

**Рецензия на Собрание сочинений
Андрея Платонова в 8-ми томах
(М.: Время, 2009–1011)**

В московском издательстве «Время» завершилось издание восьмитомного собрания сочинений классика русской литературы XX века Андрея Платонова. Это первое собрание сочинений, в которое включены все известные на сегодняшний день произведения писателя. Ни при жизни, ни после смерти у Платонова не выходило собрание сочинений.

Собрание сочинений задумала осуществить дочь писателя Мария Андреевна Платонова. Она заключила договор с издательством «Время». Группа ученых-платоноведов занималась подготовкой текстов и созданием комментариев к произведениям Платонова. Составитель — Н.В. Корниенко, авторы комментариев — Н.М. Малыгина, И.И. Матвеева, В.В. Лосев, Н.В. Корниенко.

Собрание сочинений А.П. Платонова стало «Книгой года» на XXIV Международной книжной выставке-ярмарке в сентябре 2011 года.

Первый том «Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения» (2009) открывает «Слово о Платонове» Андрея Битова.

Вошли в первый том рассказы и стихотворения 1920-х годов (среди которых «Иван Митрич», «Песчаная учительница», «Рассказ о потухшей лампе Ильича», «Государственный житель», «Че-че-о», «Усомнившийся Макар» и многие другие), поэтическая книга «Поющие думы» и стихотворения, не включенные в нее, а также написанный Платоновым в соавторстве с М. Бахметьевым «Рассказ о многих интересных вещах» (повесть является разысканием Н.М. Малыгиной).

В первом томе изданы рассказы, которые раньше печатались только в сборниках научных материалов («Война», «Дикое место», «Невозможное», «Доклад управления работ по гидрофикации центральной Азии»).

Во втором томе «Эфирный тракт: Повести 1920-х – начала 1930-х годов» включает «Эфирный тракт», «Епифанские шлюзы», «Город Градов», «Сокровенный человек», «Ямская слобода», «Впрок», «Ювенильное море», «Хлеб

и чтение». Повесть «Хлеб и чтение» (реконструкция текста Н.В. Корниенко) публикуется впервые. В повести «Эфирный тракт» (реконструкция текста И.И. Матвеевой) восстановлены те фрагменты, которые не вошли ни в одно издание 1960–1990-х годов. Восстановлен и текст повести «Город Градов», издававшийся ранее в искаженном цензурой и редактурой виде.

Третий том содержит роман «Чевенгур» и повесть «Котлован».

В четвертый том вошла проза Платонова 1930-х годов. Здесь публикуется роман «Счастливая Москва», повесть «Джан» и рассказы, среди которых такие признанные шедевры, как «Третий сын», «Фро», «Такыр», «Река Потудань».

В пятом томе «Смерти нет!: Рассказы и публицистика 1941–1945 годов» опубликованы рассказы «Афродита», «Возвращение», «Взыскание погибших», «Оборона Семидворья», «Одухотворенные люди» и др. Впервые появилась возможность прочитать платоновские рассказы военных лет в том виде, в каком они вышли из-под пера автора.

В шестой том собрания сочинений Андрея Платонова «Сухой хлеб: Рассказы, сказки» включены рассказы писателя о детях и для детей, в том числе неоконченные, а также русские и башкирские народные сказки в пересказе писателя.

В седьмом томе представлены пьесы Платонова, в числе которых «Дураки на периферии», «Шарманка», «Высокое напряжение», «14 Красных избушек», «Голос отца», «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта», а также неоконченная пьеса «Ноев ковчег». Здесь же впервые изданы киносценарии Платонова.

В восьмом томе «Фабрика литературы» опубликованы литературно-критические статьи и публицистика писателя 1920–1940-х годов.

Тщательно составленные комментарии — большая заслуга ученых, работавших над подготовкой собрания к изданию. Художественное произведение, попадая в другую эпоху, многое теряет, требуя не только построчного комментария, но и объяснения характерных черт того времени, когда оно создавалось.

Комментарии к первому тому собрания сочинений Андрея Платонова предваряются очерком биографии писателя Н.М. Малыгиной «Быть человеком — редкость и праздник». Здесь рассказано о духовном и писательском подвиге Платонова, воссоздан многогранный образ человека, талантливого инженера и гениального художника.

Композиционно очерк состоит из множества главок, выразительно названных. Структура очерка показывает, что у его автора есть свое понимание творческой и человеческой судьбы Платонова. Прослеживая судьбоносные «маршруты» художника, Н.М. Малыгина показывает их взаимосвязь с Историей первых послереволюционных десятилетий. Платонов в очерке предстает укорененным в историческом контексте и потому трагическим художником.

Все главы очерка объединены задачей автора очерка — развенчать легенды, которыми обросли многие факты платоновской биографии (в том числе сочиненные им самим), чтобы раскрыть смысл диалога, который вел Платонов со своим Временем.

Концептуальная сторона жизнеописания Платонова проявилась в развенчании легенды о безоблачном воронежском периоде его творчества. Именно здесь, по мнению Н.М. Малыгиной, наметились серьезные разногласия писателя с властью: его сочувственное отношение к деревне, неприятие в качестве руководителей строящегося социализма партийных функционеров, отказ в издании его первой книги, плохое преподавание в губсовпартшколе и мн. др. определило осознанный выход Платонова из рядов кандидатов в члены партии большевиков (505).

Жизнеописание Платонова строится Н.М. Малыгиной на принципе взаимодополнения разных исследовательских подходов. Доскональное знание воронежской публицистики писателя позволило уловить эволюцию мировоззрения Платонова первой половины 1920-х годов. В очерке использованы ранее неизвестные архивные материалы, позволившие сделать несколько ценных находок. Тщательно учитываются многие открытия современного платоноведения.

Интеграция разных подходов позволяет автору очерка открыть для читателя возможность расшифровки многих загадочных строк произведений Платонова. Автор жизнеописания показывает, что в основе целого ряда «сквозных» сюжетов платоновского творчества лежит «каторжная, подвижническая» инженерно-мелиоративная деятельность Платонова, благодаря которой удалось спасти от голодной смерти тысячи крестьянских жизней. Н.М. Малыгина заметила, что многое у Платонова определялось ощущением родства между «жизненным укладом деревенской России и Ямской слободой» (514) — малой родиной художника. Это родство объясняет глубокое сочувствие крестьянам, обманутым советской властью, в вершинном его романе «Чевенгур».

Дальнейшие повороты судьбы Платонова: перевод в Москву, мнимое выдвижение, изгнание в Тамбов, возвращение в столицу, бездомность, — показаны в очерке Малыгиной как следствие катастрофы, пережитой писателем. Надо глубоко чувствовать и любить художника, чтобы период московских скитаний (1927–1929), понять как самый счастливый творческий период Платонова, оборвавшийся скандалом вокруг рассказа «Усомнившийся Макар»!

Реконструируя в очерке «сюжет» политического скандала вокруг повести «Впрок» (1931), исследователь замечает, что он был развернут по сходному сценарию.

Очерк о жизни и творчестве Платонова, написанный Н.М. Малыгиной, на наш взгляд, является удачной моделью будущей подлинно научной биографии художника.

Особый интерес представляют новые комментарии к «главным» вещам писателя — роману «Чевенгур» и повести «Котлован».

Комментарий к «Чевенгуру» выполнен В.Ю. Вьюгиным на основе кропотливой работы с рукописным наследием Платонова. Думается, что без этого комментария уже сложно будет обойтись исследователям Платонова.

«Загадочность» «Чевенгура», как показал исследователь, порождена многими причинами: писателем создается новая парадигма художественности: «Платонов кардинально меняет саму систему эстетических оценок» (538); роман «много-

кратно и на разных уровнях не завершен» (539). Особенно ценны в комментарии трактовки «темных мест» романа, сделанные путем сопоставления с другими текстами, в частности, с повестью «Строители страны» (1925). Скрупулезное внимание исследователя романа к рукописному наследию дает ключ к правильному пониманию персонажной системы романа и прежде всего его доминанты — образу Саши Дванова. Принципиальными для понимания философско-метафизического плана «Чевенгура» являются замечания автора комментария относительно сновидческой линии романа. И ученым-филологам, и рядовым читателям будет бесспорно интересен комментарий «перекрестка» революционных преобразований и духовной жизни народа, в частности, сектантской, характерной для воронежской губернии начала XX века.

Структура, характер и принципы комментария «Котлована» Н.М. Малыгиной направлены на выявление основных контекстов создания повести, которая, пройдя сквозь «реторту» платоновского гения, определила совершенство повести. Это выявление осуществляется с той степенью скрупулезности и доказательности, которая привела к появлению «реального комментария» к «Котловану».

Два основных контекста — социально-политический и историко-литературный автор комментария дает в тесной взаимосоотнесенности.

Убедительно показана автобиографичность образов Вощева и Прушевского. Автобиографична мысль Прушевского о самоубийстве.

Комментарий проявляет многочисленные связи «Котлована» с классикой и современной Платонову литературой. Наиболее тесной оказывается связь повести с традицией Достоевского. Во-первых, одно из значений многозначного образа общепролетарского дома «сближается» с «кристальным дворцом» и «зданием всеобщей гармонии» Достоевского (586). Во-вторых, художников сближает «важная параллель»: построение светлого будущего предполагает уничтожение негодного «человеческого материала» (594). В-третьих, основной конфликт «Котлована», в известной мере, восходит к мотиву «бунта» Ивана Карамазова: «не стоит она (утопия грядущей гармонии — *Н.Х.*) слезинки хотя бы одного... замученного ребенка» (603).

Внимательно изучены Н.М. Малыгиной «отклики» писателя на философские учения предшественников и современников Платонова (П.Я. Чаадаева, В.С. Соловьева, Н.Ф. Федорова, А. Богданова, З. Фрейда, Ф.Ницше) (573).

Плодотворна мысль ученого о необходимости прочитывать «Котлован» в контексте всего творчества Платонова. «Раскрываются образы-символы, зашифрованные в «Котловане», которые, переходя из одного произведения в другое, несут в себе «память» о содержании, приобретенном ими в предшествующих платоновских вещах» (575). Это положение, к примеру, убедительно проявлено указанием на общий для женских персонажей «Котлована» архетип Невесты. Комментарий позволяет увидеть реальное взаимодействие иерархически многослойных контекстов, в которых создавался «Котлован».

**АВТОРЫ «ВЕСТНИКА МГПУ»,
СЕРИЯ «ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ» 2011, № 2 (7)**

Абрашина Екатерина Николаевна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: abrashina0707@mail.ru

Геймбух Елена Юрьевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: gejmbuh@gambler.ru

Громова Алла Витальевна — доктор филологических наук, доцент, заместитель директора по научной работе института гуманитарных наук ГОУ ВПО МГПУ, профессор кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: gromovaav@mail.ru

Ефросинина Ольга Владимировна — аспирант кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: kurpatik@mail.ru

Захарова Мария Валентиновна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: mary-zaharova@yandex.ru

Калмыкова Вера Владимировна — кандидат филологических наук, редактор издательства «Русский импульс», литературный критик.

Для контактов: serge@sergeivanov.ru

Красникова Ольга Владимировна — аспирант кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: o.krasnikova@bk.ru

Кузавова Мария Викторовна — аспирант кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: savelevamaria@gmail.com

Литневская Елена Ивановна — кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

Для контактов: litn-elena@mail.ru

Лоскутникова Мария Борисовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: loskutnikova@umail.ru

Райкова Ирина Николаевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: nikolavna@inbox.ru

Сосновская Ирина Витальевна — доктор педагогических наук, профессор кафедры литературы Восточно-Сибирской государственной академии образования г. Иркутска.

Для контактов: Sosnoirina@yandex.ru

Уварова Екатерина Михайловна — аспирант кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: independed_girl@mail.ru

Федотова Юлия Григорьевна — доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры прикладной лингвистики и образовательных технологий в филологии ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: inmi@inmi.ru

Хрящева Нина Петровна — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

Для контактов: ninaus@olympus.ru

Чадина Юлия Александровна — аспирант кафедры методики русского языка Московского педагогического государственного университета; методист методической лаборатории русского языка и литературы Московского института открытого образования.

Для контактов: 4adina@mail.ru

Чеснокова Татьяна Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: tchesno@bk.ru

Шипова Галина Александровна — соискатель кафедры русского языка и общего языкознания ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: gal_ship@mail.ru

Щелокова Лариса Ивановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и фольклора ГОУ ВПО МГПУ.

Для контактов: lariva2007@yandex.ru

«МСПУ Vestnik» Authors, 2011, № 2 (7)
Philological Education

Abrashina Yekaterina Nikolaevna — PhD (Pedagogy), associate professor of Russian Language and General Linguistics department, МСПУ.

Contacts: abrashina0707@mail.ru

Geimbukh Elena Yurievna — Doctor of Philology, professor of Russian Language and General Linguistics department, МСПУ.

Contacts: gejmbuh@rambler.ru

Gromova Alla Vitalievna — deputy director of Science, Institute of Humanities of МСПУ, Doctor of Philology, associate professor of Russian Literature and Folklore department, МСПУ.

Contacts: gromovaav@mail.ru

Yefrosinina Olga Vladimirovna — postgraduate student of Russian Literature and Folklore department, МСПУ.

Contacts: kurpatik@mail.ru

Zakharova Maria Valentinovna — PhD (Philology), associate professor of Russian Language and General Linguistics department, МСПУ.

Contacts: mary-zaharova@yandex.ru

Kalmykova Vera Vladimirovna — PhD (Philology), editor of Publishing house «Russian impulse», literary critic.

Contacts: serge@sergeivanov.ru

Krasnikova Olga Vladimirovna — postgraduate student of Russian Literature and Folklore department, МСПУ.

Contacts: o.krasnikova@bk.ru

Kuzavova Maria Viktorovna — postgraduate student of Russian Literature and Folklore department, МСПУ.

Contacts: savelevamaria@gmail.com

Litnevskaya Elena Ivanovna — PhD (Pedagogy), associate professor of Russian Language department, Philological faculty, M.V. Lomonosov Moscow State University.

Contacts: litn-elena@mail.ru

Loskutnikova Maria Borisovna — PhD (Philology), associate professor of Russian Literature and Folklore department, MCPU.

Contacts: loskutnikova@umail.ru

Raikova Irina Nikolaevna — PhD (Philology), associate professor of Russian Literature and Folklore department, MCPU.

Contacts: nikolavna@inbox.ru

Sosnovskaya Irina Vitalievna — Doctor of Pedagogy, professor of Literature of East Siberian State Academy of Education, Irkutsk.

Contacts: Sosnoirina@yandex.ru

Uvarova Yekaterina Mikhailovna — postgraduate student of Russian Language and General Linguistics department, MCPU.

Contacts: independed_girl@mail.ru

Fedotova Yulia Grigorievna — Doctor of Pedagogy, associate professor of Applied Linguistics and Educational Technologies in Philology department of, MCPU.

Contacts: inmi@inmi.ru

Khryascheva Nina Petrovna — Doctor of Philology, professor of Modern Russian Literature department, Ural state pedagogical university.

Contacts: ninaus@olympus.ru

Chadina Yulia Aleksandrovna — postgraduate student of Russian Language Methodology department, Moscow Pedagogical State University; methodologist of Methodological laboratory of Russian Language and Literature, Moscow Institute of Open Education.

Contacts: 4adina@mail.ru

Chesnokova Tatiana Grigorievna — PhD (Philology), associate professor of the Foreign Philology Department, MCPU.

Contacts: tchesno@bk.ru

Shipova Galina Aleksandrovna — postgraduate student of Russian Language and General Linguistics department, MCPU.

Contacts: gal_ship@mail.ru

Shchyolokova Larisa Ivanovna — PhD (Philology), associate professor of Russian Literature and Folklore department, MCPU.

Contacts: lariva2007@yandex.ru

Требования к оформлению статей

Уважаемые авторы!

Редакция просит вас при подготовке материалов, предназначенных для публикации в «Вестнике МГПУ», руководствоваться требованиями к оформлению научной литературы, рекомендованными Редакционно-издательским советом Университета.

1. Шрифт — Times New Roman, 14 кегль, междустрочный интервал — 1,5, поля — верхнее, нижнее и левое — по 20 мм, правое — 10 мм. Объем статьи, включая список литературы и постраничные сноски, не должен превышать 18–20 тыс. печатных знаков (0,4–0,5 п.л.). При использовании латинского или греческого алфавита, обозначения набираются: латинскими буквами — в светлом курсивном начертании, греческими буквами — в светлом прямом. Рисунки должны выполняться в графических редакторах. Графики, схемы, таблицы не могут быть сканированными.

2. Инициалы и фамилия автора набираются полужирным шрифтом в начале статьи слева; заголовок — посередине, полужирным шрифтом.

3. В начале статьи после названия помещается аннотация на русском языке (не более 500 печатных знаков) и ключевые слова (не более 5). Ключевые слова и словосочетания разделяются точкой с запятой.

4. Статья снабжается пристатейным списком использованной литературы, оформленным в соответствии с требованиями ГОСТ 7.1–2003 «Библиографическая запись» на русском и английском языках.

5. Ссылки на издания из пристатейного списка даются в тексте в квадратных скобках, например: [3: с. 57] или [6: т. 1, кн. 2, с. 89].

6. Ссылки на Интернет-ресурсы и архивные документы даются в тексте в круглых скобках или внизу страницы по образцам, приведенным в ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка».

7. В конце статьи после списка литературы на русском языке приводится фамилия автора, заглавие, аннотация статьи, ключевые слова (*Key words*) и список литературы (*References*) на английском языке.

8. Рукопись подается в редакцию журнала в установленные сроки на электронном и бумажном носителях.

9. К рукописи прилагаются сведения об авторе (ФИО, ученая степень, звание, должность, место работы, электронный адрес для контактов) на русском и английском языках.

В случае несоблюдения какого-либо из перечисленных требований автор по требованию главного или выпускающего редактора обязан внести необходимые изменения в рукопись в пределах срока, установленного для ее доработки.

Более подробно о требованиях к оформлению рукописи можно посмотреть на сайте www.mgri.ru в разделе «Документы» издательского отдела Научно-информационного издательского центра.

По вопросам публикации статей в журнале обращаться на кафедру русской литературы и фольклора института гуманитарных наук ГОУ ВПО МГПУ по электронной почте: DubininaT@mgri.ru (с указанием в поле темы: «Вестник МГПУ»).

Вестник МГПУ
Журнал Московского городского педагогического университета
Серия «Филологическое образование»
№ 2 (7), 2011

Главный редактор:
доктор филологических наук, профессор *Н.М. Малыгина*

Свидетельство о регистрации средства массовой информации:
ПИ № 77-5797 от 20 ноября 2000 г.

Главный редактор выпуска:
кандидат исторических наук, старший научный сотрудник *Т.П. Веденеева*
Редактор:
Л.Ю. Ильина
Техническое редактирование и компьютерная верстка:
О.Г. Арефьева

Подписано в печать: 27.10.2011 г. Формат 70 × 108 1 / 16.
Бумага офсетная.
Объем: 9 усл. печ. л. Тираж 1 000 экз.

Адрес Научно-информационного издательского центра МГПУ:
129226, Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4.
Телефон: 8-499-181-50-36. E-mail: Vestnik@mgpu.ru