

Министерство образования и науки Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования
«Московский педагогический государственный университет»

Филологический факультет

Кафедра русской литературы и журналистики XX – XXI веков



**СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ
К ИЗУЧЕНИЮ И ПРЕПОДАВАНИЮ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖУРНАЛИСТИКИ XX-XXI
ВЕКОВ**

МАТЕРИАЛЫ XVII ШЕШУКОВСКИХ ЧТЕНИЙ

МПГУ

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
Прометей**

Москва – 2012

УДК 372.8:[821.161.1+070]р “19/20” (063)
ББК 74.489.8.5я431
С 568

Редакционный совет

проректор по учебно-методической работе МПГУ,
доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой русской литературы и журналистики XX – XXI
веков

Людмила Александровна Трубина (научный редактор)

доктор филологических наук,
профессор кафедры русской литературы и журналистики XX – XXI веков
Амина Абдуллаевна Газизова

кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской литературы и журналистики XX – XXI веков
Илья Леонидович Бражников

кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской литературы и журналистики XX – XXI веков
Янина Викторовна Солдаткина (ответственный редактор)

кандидат филологических наук, старший преподаватель
кафедры русской литературы и журналистики XX – XXI веков
Елена Юрьевна Лазарева

**С 568 Современные подходы к изучению и преподаванию
русской литературы и журналистики XX-XXI веков:**
Материалы XVII Шешуковских чтений. / Под ред.
Л.А. Трубиной. – М.: МПГУ-Прометей, 2012. – 220 с.

Печатается в авторской редакции

ISBN 978-5-7042-2308-5

© МПГУ, 2012

© Издательство «Прометей», 2012

Посвящается

*140-летию МВЖК – 2 МГУ –
МГПИ им. В.И. Ленина – МПГУ*

*70-летию заслуженного деятеля науки РФ,
профессора кафедры
русской литературы и журналистики XX–XXI веков,
д.ф.н. В.В. Агеносова*

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ I.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX-XXI ВЕКОВ В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ.

Л.А. Трубина

Изучение русской литературы в философско-эстетическом контексте – ведущее научное направление кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков..... 9

И.Л. Бражников

В.И. Герье и московская школа историков (подходы к преподаванию истории и словесности на Московских высших женских курсах)..... 16

Ю.Б. Орлицкий

Антология Агеносова/Анкудинова «Современные русские поэты» в контексте «антологического бума» рубежа тысячелетий..... 24

Магдалена Петрова Костова-Панайотова

(Анти) герой нашего времени или по следам утраченной духовности..... 32

Т.В. Журчева

Герой в русской драматургии второй половины XX – начала XXI века: проблема эволюции..... 37

О.В. Журчева

Тема детства и детскости как реализация идеи судьбы в новейшей драматургии..... 44

О.Ю. Осьмухина

Традиции семейной саги в прозе В.П. Аксенова 1970-90-х гг. 50

Л.И.Воронцова

Концепты «дом» и «детство» в повести Л. Петрушевской «Маленькая девочка из «Метрополя»..... 55

Е.Ю. Лазарева

Культурные штампы как средство характеристики сознания персонажей драматургии Н. Коляды..... 58

А.Б. Славина

Философская проблематика в творчестве З. Прилепина..... 63

**РАЗДЕЛ II.
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ XX-XXI ВЕКОВ.
ПРОБЛЕМАТИКА. ПОЭТИКА.**

Т.А. Пономарева

Концепт молодости/старости в поэзии Клюева
1910-х годов..... **68**

Г.Н. Божкова

Функции музыки (звуков) в поэзии А.А. Блока..... **73**

Е.В. Федосеева

Чеховские цитаты и реминисценции в пьесе Елены
Греминой «Братья Ч»..... **78**

О.О. Столяров

Тема працивилизации в рассказе Ф.М.Достоевского «Сон
смешного человека»..... **84**

А.Ю. Овчаренко

Поэзия «Перевала». Общий очерк..... **90**

О.О. Столяров

Предсказание научных открытий
в произведениях отечественной литературы..... **96**

В.Д. Серафимова

Смысловая насыщенность системы мотивов в сюжете
романа В.Маканина «Две сестры и Кандинский», генезис
мотивов. Поэтика романа.
Роман в оценке критики..... **103**

Т.Н. Федь

Русская литература XX-XXI веков в контексте программ
Нового болгарского университета..... **113**

С.В. Пушкарева

Символика сборника Н.С.Гумилева «Огненный столп» в
парадигме духовных идей «серебряного века» и
культурософии русского символизма..... **117**

С.В. Власов

Между искусством и идеологией: особенности
художественного дискурса в публицистике В.Г. Распутина
10-х годов XXI века..... **125**

**РАЗДЕЛ III.
ТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ,
ПУБЛИЦИСТИКЕ, ЖУРНАЛИСТИКЕ:
ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ, ФУНКЦИИ,
ИНТЕРПРЕТАЦИИ.**

Т.М. Колядич

Мотивный дискурс в романе Д. Рубиной
«Белая голубка Кордовы»..... **132**

Е.М. Болдырева

Картографирование памяти
в модернистской автобиографии..... **137**

Е.А. Казеева

Художественный мир рассказа А.И. Тинякова
«Дневник гимназиста» (на материале рукописного журнала
«Школьные досуги»)..... **141**

Е.В. Иванова

О книге стихотворений и прозы
А. Вознесенского «Ров»..... **148**

Н.В. Долгова

Медийность в аксиосфере сатиры В.В. Набокова..... **151**

**РАЗДЕЛ IV.
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КРИТИКИ,
ПУБЛИЦИСТИКИ И ЖУРНАЛИСТИКИ.**

Л.И. Щелокова

Статьи А.Н. Толстого о Первой мировой войне..... **158**

Н.Е. Назарова

История России в публицистике И.С. Лукаша..... **164**

Б.И. Волкова

Стихотворная публицистика:
определение, функции, история..... **168**

Ю.Г. Бабичева

Использование интерактивных методов и форм в изучении
истории отечественной журналистики 20 века..... **173**

**РАЗДЕЛ V.
ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПЕРИОДИКА ДЛЯ
ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА. ТЕНДЕНЦИИ
РАЗВИТИЯ. НОВЫЕ ИМЕНА.**

<i>Н.Е. Кутейникова</i>	179
Модификация жанра историко-авантюрного романа и исторической повести в современной подростковой литературе.....	
<i>В.М. Шамчикова</i>	185
Чтение как ведущая деятельность в литературном образовании.....	
<i>Е.В. Проколопа</i>	188
Современная детская периодика: типологические особенности и характерные черты отдельных изданий.....	
<i>Ю.А. Дьяченко</i>	191
Пейзажная живопись в творчестве Е.И. Носова.....	
<i>Е.В. Гайманова</i>	195
Периодические издания для детей и юношества: культурно-исторический опыт и тенденции развития.....	
<i>О.О. Пичугина</i>	201
Возрастная адресация в заглавиях «Денискиных рассказов» В. Ю. Драгунского.....	
<i>А.А. Идиатулина</i>	207
Традиции волшебной сказки в литературе современного детского авангарда.....	
<i>М.Б. Гечинова</i>	213
Художественные особенности поэмы-сказки Д.Кугультинова «Сар-Герел».....	

**РАЗДЕЛ I.
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX-XXI ВЕКОВ
В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ
КОНТЕКСТЕ**

Л.А. Трубина
(зав. кафедрой русской литературы
и журналистики XX–XXI веков
Московского педагогического государственного университета,
доктор филологических наук, профессор)

**ИЗУЧЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ –
ВЕДУЩЕЕ НАУЧНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ КАФЕДРЫ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖУРНАЛИСТИКИ XX–
XXI ВЕКОВ**

В 2012 году исполняется 140 лет Московским высшим женским курсам, учрежденным по представлению профессоров императорского Московского университета. В дальнейшем МВЖК были преобразованы во 2-й МГУ, в структуре которого возник первый в стране педагогический факультет, ставший затем отдельным вузом – МГПИ имени В.И. Ленина, с 1990 года – МПГУ.

У истоков МВЖК, наряду с физико-математическим, стоял историко-филологический факультет. Основатель курсов профессор В.И. Герье занимался вопросами философии истории. Заложенная в те годы традиция развития гуманитарного знания за счет взаимного обогащения смежных наук, выполнение исследований на их стыке получила свое продолжение в исследованиях профессоров и преподавателей кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков.

Приведенные вехи истории характеризуют этапы становления педагогического образования как образования университетского типа, основной чертой которого является научная фундаментальность подготовки кадров. Эта особенность отличает деятельность ведущего педагогического университета страны и в настоящее время. В университете успешно работает ряд ведущих научных школ, в числе которых заметную роль в научных исследованиях и подготовке кадров играет школа в области филологии, сложившаяся на кафедре русской литературы и журналистики XX–XXI веков.

Свое современное наименование кафедра получила в 2007 году. Возникла же она в 40-е годы в результате разделения кафедры русской литературы на две новые: русской литературы и советской литературы. В это время в отечественной филологии возникла потребность осмыслить советскую литературу как новую классику, связанную с реализмом XIX века и являющуюся частью общественно-политической истории страны. Ведущие специалисты, стоявшие у истоков кафедры, сформировали ряд значимых научных направлений в отечественной филологии: В.Я. Кирпотин занимался проблемами русского реализма, Н.Ф. Бельчиков и Н.Н. Гусев – проблемами текстологии, Н.Л. Бродский изучал закономерности перехода от критического реализма XIX века к новому качеству

реализма XX века. Кафедрой заведовали ученые, начавшие разработку основ истории русской литературы первой трети XX века, проблем социалистического реализма, горьковедения (проф. А.С. Мясников, А.А. Волков, И.Г. Клабуновский). Тем самым был подготовлен переход (на только организационный, но и научный) к проблематике, которая станет основной для вновь образованной кафедры. Но ученым еще только предстояло разработать целостную концепцию истории русской литературы XX века, в которой диахронический подход не противоречил бы синхроническому, исторические традиции литературы органично связывались бы с новациями. В условиях господства идеологических факторов это была чрезвычайно сложная задача.

Многие важные вопросы решались в острых дискуссиях, и новые пути в литературоведении открывали те ученые, которые последовательно отстаивали эстетические критерии оценки произведений, умели видеть литературные явления не только в общественно-политическом, но и общекультурном контексте. Именно таким был основатель научной школы кафедры Степан Иванович Шешуков. Еще в 1954 году молодой преподаватель Шешуков выступил против авторитетных ученых Б.В. Михайловского и Е.Б. Тагера, превозносивших художественный уровень революционной литературы и преуменьшавших достижения А. Пушкина, Н. Некрасова, Л. Толстого, А. Чехова. Он заявил, что на такой основе строить концепцию современного литературного процесса невозможно и вредно. Возглавив кафедру в 1963-1972 годах, С.И. Шешуков выделил в отдельную *научную* проблему вопрос о партийном руководстве литературой в 1920-е годы, проследив, как идея искусства подменялась идеей борьбы и к каким тяжелым для культуры последствиям это приводило. Это был узловой вопрос для понимания всей истории советской литературы. Архивно-документальные разыскания привели С.И. Шешукова к созданию монографии «Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов», вышедшей в 1970 году. Эта новаторская работа вызвала бурную полемику в писательских и научных кругах; впоследствии книга стала «настойной» для всех специалистов (отечественных и зарубежных) по литературе новейшего времени. По материалам книги С.И. Шешукову была присуждена ученая степень доктора филологических наук – беспрецедентный для кафедры и редкий в научном мире случай.

Даже спустя четыре десятилетия труд ученого поражает целой россыпью идей, которые уже в наше время позволили выстроить новую концепцию истории литературы наполненного эпохальными переменами XX века. Революционным для 70-х годов было указание исследователя на то, что социалистический реализм являлся *основным*, но отнюдь не *единственным* методом советской литературы. Отсюда следовал вывод о стилевом многообразии нашей литературы, причем не только 20-х годов, при этом прямо, с

присущим Степану Ивановичу напором было сказано о том, что все другие течения и направления не поощрялись руководством и не развивались. Примером иссушающего влияния идеологии на талант стало в рассмотрении С.И. Шешукова творчество А. Фадеева.

Во многом благодаря книге «Неистовые ревнители», не раз переиздававшейся, на рубеже XX-XXI веков кафедре удалось избежать нового субъективистского крена в оценке литературы советского периода и сохранить рядом с «возвращенным» наследием А. Платонова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, М. Булгакова, Б. Пильняка, Е. Замятина, А. Солженицына наследие М. Горького, М. Шолохова, В. Маяковского, Л. Леонова, Д. Фурманова, А. Фадеева, К. Симонова и других советских классиков.

Исследования ученого имели важное теоретико-методологическое значение: С.И. Шешуков показал, как можно, сохраняя академическую объективность и вместе с тем личную сопричастность действительности, соединить множество фактов в цельное научно-историческое полотно и выстроить масштабную, прочную концепцию.

Литературоведение для С.И. Шешукова было способом участия в спорах о смысле отечественной истории, о судьбе русского народа и человека в «суровом и яростном» XX веке. Реалистическая эпическая традиция была для исследователя центральной линией развития русской литературы, по отношению к которой он оценивал все другие художественные явления. Особенно занимали ученого судьбы и творчество А. Фадеева и М. Шолохова: вопросы, встающие в связи с этими именами, обнажают самые болезненные противоречия национального бытия. В середине 1980-х годов, в период острейших дискуссий о судьбе героя «Тихого Дона», С.И. Шешуков выступил против концепции «вины» и «отщепенства» Григория Мелехова и высказался о нем как герое трагическом и эпическом, в индивидуальной судьбе которого воплощены сложности народной судьбы на переломе истории. Шешуковскую точку зрения поддержал сам писатель, откликнувшийся телеграммой на острую полемику. Так начиналось более глубокое, освобождавшееся от догм научное осмысление вершинных достижений литературы советской эпохи. О том, насколько сложным, глубоко личностным был этот процесс, свидетельствуют и устные размышления Степана Ивановича, и его последние работы, одна из которых готовится кафедрой к изданию в год 100-летия ученого.

Результатом подвижнической деятельности профессора Шешукова стала созданная им научная школа исследования русской литературы XX века в философском и социокультурном контекстах. Становление научной школы состоялось во многом благодаря тому, что рядом, на кафедре, работали такие ученые, как член-корреспондент РАН Л.И. Тимофеев, профессора П.Н. Сакулин, Е.Ф. Никитина, создавшая в 20-х годах литературный салон и

издательство «Никитинские субботники», С.М. Петров, В.П. Друзин, А.В. Терновский, В.П. Раков, В.А. Сурганов, Д.Л. Устюжанин, М.М. Савченко. Последователи и ученики С.И. Шешукова продолжили развитие его идей во многих городах России, в вузах Армении, Киргизии, Китая, Узбекистана, Финляндии и Чехословакии.

Возглавлявший кафедру с 1976 по 2002 год проф. В.А. Лазарев внес свой весомый вклад в исследования реалистической литературы XX века, прежде всего в горьковедение. Одним из центральных направлений научной и педагогической деятельности Валентина Александровича была компаративистика, позволяющая лучше понять явления советской литературы с учетом широкого отечественного и зарубежного контекстов. Как руководителю кафедры именно Валентину Александровичу пришлось решать сложнейшую задачу сохранения самой кафедры, ее научных традиций, выработать новые методологические подходы к изучению литературы XX века в период острейшего социально-экономического и гуманитарного кризиса, пережитого нашей страной на рубеже столетий. Важнейшим критерием оценки литературных явлений для В.А. Лазарева всегда оставался последовательный историзм. Фундаментальная филологическая подготовка, понимание многообразия литературных явлений, уважение к таланту, душевная чуткость Валентина Александровича позволили ему создать на кафедре обстановку для появления новаторских исследований. На кафедре были подготовлены и защищены первые кандидатские диссертации о творчестве А. Платонова, С. Соколова, К. Вагинова, Дона Аминадо, Л. Добычина, Л. Чарской, С. Кржижановского, Б. Пильняка и многих других авторов.

Еще в восьмидесятые годы кафедра начала уделять особое внимание исследованию философских аспектов литературы. Ярким результатом плодотворности такого подхода стали докторские диссертации В.В. Агеносова и А.А. Газизовой. Рассмотрение типологии русской философской прозы XX века позволило охарактеризовать метажанровые признаки особого типа повествования с усложненными формами условности, авторского присутствия/ отсутствия в тексте.

Принципы соотнесения истории русской литературы с историей России, взаимосвязанности традиций и новаторства в литературном процессе, компаративизма, единства отечественной литературы XX-XXI веков (включая литературу метрополии и зарубежья, советскую, «потаенную», литературу андеграунда и т.д.) лежат в основе теории, методологии и практики литературоведческих исследований школы С.И. Шешукова. В период острого методологического кризиса в гуманитарных науках выработанные научной школой теоретические принципы позволили кафедре избежать научного застоя и заявить о плодотворности своих научных установок яркими докторскими исследованиями.

Исследование художественного синтеза в литературе Серебряного века стало ведущим направлением работы И.Г. Минераловой и ее учеников. Поэтику мемуарного текста рассматривает Т.М. Колядич, результаты исследований которой в данном направлении стали основой кандидатской и докторской диссертаций. Преподаватели кафедры занимаются изучением специфики различных типов художественного сознания. Так, Н.С. Выгон исследует специфику философско-юмористической прозы. Под ее руководством с 1994 года работает проблемная группа «Типология комического», куда входят студенты, магистранты, аспиранты и стажеры не только МПГУ, но и МГУ им. М.В. Ломоносова, ИМЛИ РАН, вузов Китая, Польши, Словакии, Японии. О.В. Дефье, последний докторант С.И. Шешукова, рассмотрел отражение ведущих тенденций художественного сознания эпохи в различных образных концепциях художника и искусства, сложившихся в первой трети XX в. Л.В. Занковская, одна из прямых учениц С.И. Шешукова, написала ряд крупных работ, посвященных биографии и творчеству С.А. Есенина с учетом новых биографических и исторических сведений о поэте, и защитила докторскую диссертацию о творчестве Есенина в контексте литературы 20-х годов. Творчество крестьянских писателей изучает Т.А. Пономарева. Проблеме идеала в литературе, публицистике и журналистике посвящена докторская диссертация В.А. Славиной, ставшей первым доктором наук по двум филологическим специальностям – русская литература и журналистика. Концепт детства и его образное воплощения в произведениях русской и зарубежной литературы исследует И.Н. Арзамасцева.

Рубеж веков и тысячелетий придал новый импульс историко-филологическому направлению в исследованиях. Л.А. Трубина ввела в литературоведческую науку категорию исторического сознания, предложила ее теоретическое обоснование, рассмотрела типологию и поэтику художественного воплощения исторического сознания в русской литературе первой трети XX века. Новые подходы к исследованию историософского текста русской литературы представлены в докторской диссертации И.Л. Бражникова. Результатом исследования эпической прозы 30-х – 50-х годов XX века в мифопоэтическом ключе стала докторская диссертация Я.В. Солдаткиной.

Современный литературный процесс всегда был в поле научного внимания С.И. Шешукова, а также его коллеги по кафедре – профессора В.П. Друзина – создателя серии литературно-критических портретов поэтов-шестидесятников в книге «Вблизи и на расстоянии» (1975). Ныне перспективным направлением в работе кафедры стало изучение творчества поэтов, писателей и драматургов-выпускников МПГУ: поэта Н. Глазкова, бардов Ю. Визбора, А. Якушевой, Ю. Кима, Б. Вахнюка, В. Егорова, В. Долиной, поэтов Ю. Ряшенцева, И. Габая, писателей Ю. Ковалья,

В. Пьецуха, В. Коржикова, С. Иванова, М. Харитонова, публицистов М. Кусургашева, В. Дворцова, драматурга М. Рошина.

Междисциплинарность стала одним из принципов научных исследований кафедры. Потенциал научной школы раскрывается при неуклонном расширении объема изучаемого материала и новых направлений исследований в связи с включением журналистики, публицистики, литератур народов Поволжья, литературной критики, новых форм бытования текста (на электронных носителях, в интернете). В исследованиях кафедры представлены такие, казалось бы, трудно совместимые явления, как современная духовная поэзия и рок-культура, а также явления современной драматургии, благодаря М.И. Громовой ставшей одним из постоянных объектов исследовательского и зрительского интереса. Усиливается внимание исследователей к вопросам взаимосвязи русской литературы и литературоведения с опытом зарубежных писателей и ученых.

Кафедра уделяет серьезное внимание воспитанию научных кадров, подготовке докторантов и аспирантов. «Сквозная» проблема аспирантского семинара кафедры – «Роль традиций в становлении и эволюции новых художественных форм в русской литературе XX века» – связана с концепцией и методологией шешуковской школы. Занятия носят дискуссионный характер, аспиранты учатся отстаивать свою научную позицию, приобретают навыки аргументированного ведения споров, рецензирования диссертаций коллег.

К шешуковским традициям следует отнести и взаимосвязь научного исследования с живым литературным процессом. Посетившие семинар В. Распутин, Ю.П. Кузнецов, Б.Л. Васильев, В.Н. Крупин, Н. Есин, А.Г. Волос, В.П. Коркия, Т.И. Исаева, внучка А.К. Воронского, с интересом слушали развернутый аспирантами анализ их произведений, дискутировали, давали авторские разъяснения, отвечали на вопросы. Принято также приглашать на семинары как известных литературоведов (в основном из ИМЛИ РАН), так и философов, психологов, историков, искусствоведов, мастеров художественного чтения (Р. Быкову и Г.М. Шмелева, например). Проводятся и «выездные» занятия (в Литературном институте им. А.М. Горького, в МГУ, РУДН, РГГУ, доме-музее Ф.М. Достоевского, музее А.П. Платонова, Литературном музее, в Третьяковской галерее). В рамках аспирантского семинара осуществляются контакты с другими вузами, в том числе зарубежными (Одесским и Белорусским государственными университетами, с Софийским университетом, университетами Польши), когда аспиранты или ведущие специалисты этих вузов выступают на семинаре с лекциями, излагают концепции своих исследований. Методологические проблемы современного литературоведения изучаются с участием ученых – авторов известных книг. Традиционно уделяя большое внимание творчеству М.А. Шолохова, кафедра пригласила на свои заседания и занятия с

аспирантами известных литературоведов Г. Хьетсо, П.В. Палиевского. О современном платоноведении, маяковсковедении, о роли литератур народов России в современном литературном процессе прочли лекции ведущие научные сотрудники ИМЛИ РАН Н.В. Корниенко, А.М. Ушаков, А.И. Чагин.

Результатом научной деятельности стали учебники, книги, статьи, выступления преподавателей, пользующиеся неизменным вниманием научной и педагогической общественности.

*И.Л. Бражников (кандидат филологических наук,
доцент Московского педагогического государственного
университета)*

В.И. ГЕРЬЕ И МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ИСТОРИКОВ (ПОДХОДЫ К ПРЕПОДАВАНИЮ ИСТОРИИ И СЛОВЕСНОСТИ НА МОСКОВСКИХ ВЫСШИХ ЖЕНСКИХ КУРСАХ)

1. Актуальность наследия В.И. Герье

В 2012 году мы отмечаем 140-летие МПГУ, а это значит, чествуем основателя МВЖК – Владимира Ивановича Герье, которому, в свою очередь, исполняется 175 лет. Родившийся в год трагической пушкинской дуэли и умерший в один год с Леонидом Андреевым, Владимир Иванович воплотил в своей жизни целую историческую эпоху, включающую два великих века русской литературы – золотой и серебряный. И надо сказать, оба этих временных периода отразились на его личности, его биографии. Он впитал в себя все лучшее, что было в них, и сам стал символом своего времени.

В последнее время к личности В.И. Герье заметно повысился научный интерес. Современные исследователи отмечают знаковость места Герье в развитии русской историографии. Его научное наследие сегодня привлекает не только историков, но и филологов, философов, политологов, что, конечно, неслучайно. С учетом того что Герье был причастен к большинству значимых событий истории России рубежа веков, по его архиву, который до сих пор остается недоступным широкому кругу читателей, можно изучить историю российского образования и науки, деятельность Московской городской думы, историю российской благотворительности, идеологию «октябристов» (т. е. либерал-монархизм), работу Государственного совета, то есть, фактически, можно написать историю эпохи Герье. Исследователи отмечают ключевую роль Герье в процессе формирования науки всеобщей истории в России, в систематизации преподавания всеобщей истории в Московском университете.

Если в советский период жизни и мировоззрению Герье не было посвящено ни одной монографии, то в самое последнее время ситуация изменилась. Начиная с 1997 года переиздаются труды ученого, несколько книг переизданы в последние два года¹. В 2007 состоялась первая научная конференция, посвященная Герье. В течение последнего десятилетия вышло несколько фундаментальных исследований, два сборника статей, посвященных его жизни и деятельности, причем только в 2010 году вышло сразу

¹ Наиболее интересными и актуальными, на наш взгляд, являются следующие переиздания: *Герье В.И. Идея народовластия и Французская революция 1789 года.* – М., 2011; *Герье В.И. Очерк развития исторической науки.* – М., 2011.

три монографии о Герье. Это неоспоримо свидетельствует о возрастающем интересе к трудам выдающегося российского ученого, государственного и общественного деятеля.

В монографии Е.С. Кирсановой [10] историческая концепция Герье рассматривается сквозь призму его политических взглядов («консервативного либерализма»). Д.А. Цыганков в двух монографиях представляет Герье как одного из основателей московской школы историков [17]. Т.Н. Иванова, автор наиболее полного биографического исследования, от личности В.И. Герье как педагога и организатора российского образования переходит к целостному рассмотрению его научного наследия в контексте формирования науки всеобщей истории в России [7]. В ноябре 2011 года Т.Н. Иванова защитила докторскую диссертацию, посвященную Герье в Казанском университете [6]. Отметим также научную монографию Л.П. Репиной об исторической концепции Герье [14], биографическое исследование А.В. Малинова и С.Н. Погодина [12]. Учитывая скудость подобных материалов за все предшествующее столетие, можно говорить о начале нового направления в отечественных гуманитарных науках – герьеведении, которое на рубеже 2000-2010-х переживает настоящий «бум».

Переиздаются и книги учеников Герье (Н.А. Кареева, Р.Ю. Виппера, М.С. Корелина и др.). Именно в наше время становится общепризнанным факт основания им научной школы.

Научные школы складываются на историко-филологических факультетах Петербургского и Московского университетов в конце XIX – начале XX веков. Важно отметить, что московская школа историков формировалась вокруг университетских профессоров и на словесно-историческом факультете Московских высших женских курсов под руководством профессора В.И. Герье. Основными чертами научной школы Герье являлись интерес к историко-философской основе исследований и идея всеобщей истории как объединяющая парадигма школы. Ученик Герье, известный историк Н.И. Кареев, автор книг по философии истории и историософской проблематике в русской литературе [9], вспоминал, что научные вопросы профессор Герье «ставил широко, идейно, с философским уклоном» [18]. Такой подход был характерен и для коллеги В.И. Герье, классика отечественной историографии, профессора В.О. Ключевского, лектора по отечественной истории на Московских женских курсах с момента их основания [11]. Можно сказать, что традиции философского отношения к истории и историософского – к литературе были изначально заложены В.И. Герье, В.О. Ключевским, их учениками – всеми профессорами «московской школы историков» – в созданном их усилиями университете – МВЖК (2-й МГУ, МГПИ им. В.И. Ленина, ныне – МПГУ).

Эти традиции после периода негласного «запрета» на исследование широкого круга проблем взаимодействия литературы и публицистики с историей и философией были возобновлены в

конце 80-х – начале 90-х гг. XX века на кафедре советской литературы (ныне – кафедра русской литературы и журналистики XX-XXI веков МПГУ). Именно в этот период историософскую проблематику русской литературы XX века на системной основе начала исследовать Л.А. Трубина [15] (ныне – заведующая кафедрой). Итогом стала докторская диссертация, защищенная в 2000 году [16]. Историософская доминанта художественной литературы и в настоящее время является одним из приоритетных направлений в работах исследователей кафедры [8].

2. Концепция истории Герье

Философская концепция истории В.И. Герье у современных исследователей получила наименование «идеалистический историзм». Оригинальная концепция истории представлена уже в одной из первых книг Герье [3]. В последний период Герье выпустил серию книг историософской направленности под общим названием «Зодчие и Подвижники Божьяго Царства» [5].

Основной движущей силой истории Герье считал идеи, которые способствуют органическому развитию общества. Исторический процесс – закономерная преемственность различных стадий в жизни народов, обусловленная развитием национального самосознания и выражающаяся постепенным совершенствованием общественно-политических институтов. В рамках школы В.И. Герье главной задачей исторической науки считалась необходимость реконструкции истории народов как закономерной эволюции исторических индивидуальностей и раскрытие связей национальных историй с общим процессом нравственного совершенствования человечества.

В отличие от своего учителя С.М. Соловьева, который, вслед за Гегелем, считал вывод о бесконечности прогресса ненаучным и полагал возможным говорить о завершении истории в рамках европейской цивилизации, Герье был сторонником гердеровского решения вопроса и отстаивал тезис о неисчерпаемости прогрессивного развития человечества (поскольку в основе прогресса заложен идеал нравственного совершенства, которое не может быть достигнуто) [10]. Эта постановка вопроса была близка Канту, который отождествлял процесс нравственного совершенствования с Просвещением. В своей программной статье «Ответ на вопрос: Что такое Просвещение?» Кант уточнял, что человечество находится в процессе просвещения, просвещается, но еще отнюдь не просвещено. Предполагалась, таким образом, непрерывная модернизация.

В.И. Герье рассматривал всеобщую историю как этот самый процесс духовной модернизации, просвещения человечества. Вслед за Гердером и Кантом, Герье полагал, что основа единства всеобщей истории – не мифические объективные законы общественного развития, а единая нравственная природа человеческого рода. Народ – носитель индивидуальности на

мировом поприще. Национальное сознание в национальной истории выполняет ту же функцию, что нравственное самосознание в истории всеобщей. В отличие от историков-романтиков и Гегеля, Герье демистифицировал категорию национального (народного) духа, считая его не умозраительной философской сущностью, но историческим явлением [10]. «Народность – явление, сущность которого вполне обнаруживается только во времени, т.е. явление историческое» [2]. Мне представляется, что данное определение сегодня звучит более чем актуально.

Герье выступал против узкой специализации и резко против распространения методологии естественных наук в гуманитарном знании. В науках, изучающих деятельность человеческого духа («гуманитарных»), как считал Герье, нельзя провести резкую грань между истиной и заблуждением. Заблуждения и колебания не менее важны для усовершенствования. То, что мы называем «ложными» взглядами на историю, никогда не было случайным явлением, в этих заблуждениях есть связь и последовательность [3].

Отдавая дань фактологии и исторической документации, Герье отмечал, что «нельзя пренебрегать источником исторических идей, широких взглядов и глубокого понимания истории – философией истории. Опасаться, чтобы какая-нибудь отвлеченная философская теория сбила с пути научное исследование – в настоящее время – нечего» [4].

Философия истории же, как полагал Герье, сложилась под сильным влиянием религиозных верований. Чтобы из размышлений о прошлом возникла философия истории, писал он, нужны были два условия: единобожие, убеждение, что мир управляется единой волей и представление о всеобщей истории, т.е. духовном единстве человечества. Оба эти условия появились вместе с христианством: «У того апостола, который принес Благоую весть эллинам, мы находим основную формулу первой философии истории» [4]. В.И. Герье имеет в виду известный эпизод из 17 главы Деяния Апостолов:

«И, став Павел среди ареопага, сказал: Афиняне! по всему вижу я, что вы как бы особенно набожны. Ибо, проходя и осматривая ваши святыни, я нашел и жертвенник, на котором написано «неведомому Богу». Сего-то, Которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам... От одной крови Он произвел весь род человеческий для обитания по всему лицу земли, назначив предопределенные времена и пределы их обитанию, дабы они искали Бога, не ощутив ли Его и не найдут ли, хотя Он и недалеко от каждого из нас: ибо мы Им живем и движемся и существуем, как и некоторые из ваших стихотворцев говорили: «мы Его и род»... Итак, оставляя времена неведения, Бог ныне повелевает людям всем повсюду покаяться, ибо Он назначил день, в который будет праведно судить вселенную, посредством предопределенного Им Мужа, подав удостоверение всем, воскресив Его из мертвых. Услышав о воскресении мертвых, одни насмехались, а

другие говорили: об этом послушаем тебя в другое время» (Деян. 17: 22 – 32).

Герье полагал, что объектом христианской философии истории является судьба всего человечества как единокровной семьи. Римский мир соединил народы под одной властью, и историки стали сопрягать предания и исторические легенды разных народов в одну всеобщую историю. Христианское мирозерцание вытеснило древнее представление об истории как хаотическом, бессмысленном и безотрадном процессе и посмотрело на нее как на стройное органическое целое [3].

Именно поэтому всеобщая история у Герье не просто одна из дисциплин, но основание гуманитарного знания как такового, формирующее представление о единстве всех людей, их общей исторической судьбе и ответственности за все происходящее: история есть подготовка к Царству Божию. Генезис этой идеи восходит к книге блаженного Августина «О Граде Божием», которой Герье посвятил отдельное исследование [1]. Именно в силу постепенного раскрытия Царства Божия история получает характер нравственной эволюции, становится воспитанием человечества. Эту мысль наиболее точно, по мнению Герье, сформулировал Гердер, который видел цель истории в достижении *Humanität* (человечности, гуманности). В таком взгляде на историю, как прекрасно понимал сам профессор Герье, преобладает религиозный и поэтический элемент, но от этого он не становится менее истинным, достоверным, поскольку историописание как жанр близко эпосу и трагедии. Религиозное и поэтическое содержание, выражающееся в национальном языке, образует суть исторического не в меньшей степени, чем политические события или, к примеру, правовые документы. Здесь мысли Герье созвучны современным исследованиям в области теории истории. В ряде новейших работ по философии истории¹ история предстает как возвышающий и воспитывающий опыт, а не просто достоверное критическое знание о прошлом.

Подход историка отчасти сродни аналитике (сбор и критика информации), отчасти – поэтической практике, поскольку проанализированный материал необходимо заново собрать и оформить в целое, обладающее достоверностью – в том числе художественной. Самое же главное в работе историка, по мнению Герье, то, что он не может ограничиться работой над материалом, но должен к этому приложить воспитание самого себя: «Только многосторонняя и чуткая ко всем благородным потребностям человечества натура способна понять историю с ее разнообразными целями, и только глубоко нравственная и художественно развитая личность достойна истолковывать и объяснять величественные образы прошедшего» [3] – к такому выводу пришел Герье, и это

¹ Прежде всего в книге: Анкерсмит Ф.Р. Возвышенный исторический опыт. – М., 2007.

самым непосредственным образом привело его к идее создания Высших женских курсов.

3. Концепция Высших женских курсов

Обращаясь к своим первым слушательницам в 1872 году, Герье отмечал: «Не ряд публичных лекций имели мы в виду, не собрать случайную публику, но нечто цельное, проникнутое одной мыслью и составленное по стройному плану» [13]. Как мы уже убедились, понятия цельность, планомерность, единый замысел в данном контексте соотносятся не только с организацией курсов, но с пониманием проф. Герье всеобщей истории как процесса нравственного совершенствования человечества.

Вопрос женского образования в тот исторический период был остро актуальным не только в России, но и во всей Европе. Для Герье женское образование было не просто данью моде и в то же время не диктовалось некими прагматическими соображениями относительно подготовки женщины к дальнейшему труду на благо общества. Герье осознавал, что «в руках женщины находится все воспитание молодых поколений. От образования женщин зависит умственная атмосфера семьи и дома, и поднятие женского образования поэтому условие для дальнейшего развития всего общества» [13]. Именно с этой целью учреждались курсы, этой же цели служила структура курсов, предполагавшая тесную взаимосвязь основных учебных дисциплин – отечественной истории (читал проф. В.О. Ключевский) и словесности (проф. Тихонравов), причем курс всеобщей истории (сам проф. Герье) закладывал общефилософскую теоретическую основу.

Четкие тезисы этой теории Герье озвучил в своей вступительной лекции: «Человек есть существо духовное, потому он имеет историю, потому имеет и цивилизацию. Наше теперешнее развитие есть плод духовной жизни предшествующих веков. Кто хочет понять современную цивилизацию, кто хочет понять свою собственную жизнь, дать себе отчет в своих понятиях, убеждениях и вкусах, кто не хочет быть игрушкой различных случайных направлений и влияний, тот должен обратиться к изучению духовной деятельности человечества» [13]. В духовной деятельности человека Герье выделял три сферы: историю, слово и искусство, отсюда три основные науки курсов – политическая история, литература и история искусства. Связующим же звеном выступала, как уже говорилось, история цивилизации, или всеобщая история.

Таким образом, Герье выделял ключевую связующую роль истории в гуманитарных науках и на этой основе строил практическую программу основанных им курсов.

Он был убежден в нераздельной связи истории, филологии и искусства. Первая дает возможность понять дух эпохи или народа, вторая – дает инструмент для критики источников и анализа памятников. Третье нравственно возвышает и совершенствует

личность самого исследователя, не позволяет занижать исторический контекст и давать слишком низкие вульгарные трактовки исторических событий. Исследователь не сможет реконструировать историческую эпоху, если сам не изменится в процессе исследования.

Особую роль при этом Герье отводил женщине – образованной девушке, которая должна была изменить общество современной ему эпохи именно в сторону укрепления и развития нравственности. Женское образование рассматривалось им как очередная ступень общего нравственного совершенствования христианской цивилизации, закономерный этап духовного прогресса человечества.

Литература

1. Герье В.И. Блаженный Августин. – М., 1910.
2. Герье В.И. Идея народовластия и французская революция. – М., 2011.
3. Герье В.И. Очерк развития исторической науки. М., 1865.
4. Герье В.И. Философия истории от Августина до Гегеля. – С. I-II.
5. Герье В.И.: Западное монашество и папство. Часть I. Расцвет Папской Теократии. – М., 1915; Его же: Расцвет Западной теократии. Т. II. Часть II. – М., 1916. Его же: Франциск Апостол Нищеты и Любви. – М., 1908. Есть и собственно историософская «Философия истории от Августина до Гегеля». – М., 1915.
6. Иванова Т.Н. Владимир Иванович Герье и формирование науки всеобщей истории в России (30-е гг. XIX – начало XX века)». Дисс. ... д. ист. наук. – Казань, 2011.
7. Иванова Т.Н. Владимир Иванович Герье: портрет российского педагога и организатора образования. – Чебоксары, 2009; *Иванова Т.Н.* Научное наследие В.И. Герье и формирование науки всеобщей истории в России (30-е гг. XIX – начало XX века). – Чебоксары, 2010.
8. Историософия в русской литературе XX и XXI веков: традиции и новый взгляд // XI Шешуковские чтения. – М., 2007.
9. Кареев Н.И. Философия истории в русской литературе. Изд. 2-е. – М., 2011.
10. Кирсанова Е.С. Консервативный либерал в русской историографии: жизнь и историческое мировоззрение В.И.Герье. – Северск, 2003.
11. Ключевский В.О. Лекции по русской истории, читанные на Высших женских курсах в Москве в 1872 – 1875 гг. – М., 1997.
12. Малинов А.В., Погодин С.Н. Владимир Иванович Герье. – СПб., 2010.
13. Положение о высших женских курсах в Москве и речи произнесенные при открытии курсов 1 ноября 1872 г. профессорами Московского университета Св. А.М. Иванцовым-Платоновым, С.М. Соловьевым и В.И. Герье. – М., У Университетской типографии на Страстном бульваре. 1872.

14. Репина Л.П. История идей и воспитание историей: Владимир Иванович Герье. – М., 2008.
15. Трубина Л.А. Историософия Бориса Пильняка // Мат-лы науч. Сессии по итогам НИР МПГУ им. В.И. Ленина за 1991 г. М., 1992. – С. 88-89; *Трубина Л.А.* Историософские тенденции в русской прозе 20-х годов XX века // Классика и современный литературный процесс: Тезисы докладов межвуз. науч.-практ. конф. – Орск, 1992.
16. Трубина Л.А. Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: типология и поэтика: дис. ... д. филол. наук. – М., 1999.
17. Цыганков Д.А. В.И. Герье и Московский университет его эпохи (вторая половина XIX – начало XX века). – М., 2008; *Цыганков Д.А.* Профессор В.И. Герье и его ученики. – М., 2010.
18. Цыганков Д.А. Профессор В.И. Герье и его ученики.

Ю.Б. Орлицкий
(доктор филологических наук, профессор Российской
государственного гуманитарного университета)

**АНТОЛОГИЯ АГЕНОСОВА/АНКУДИНОВА
«СОВРЕМЕННЫЕ РУССКИЕ ПОЭТЫ» В КОНТЕКСТЕ
«АНТОЛОГИЧЕСКОГО БУМА» РУБЕЖА
ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ**

Концы и начала столетий всегда были временем подведения итогов, а значит – временем появления разнообразных поэтических антологий. В отечественной антологической традиции существует уникальный по степени объективности ориентир – составленный И. Ежовым и Е. Шамуриным том «Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней. (М.: Новая Москва, 1925); не случайно в 1991 г. он был репринтно переиздан московским издательством «Амирус». Тогда же, подводя итоги уже XX века, вышел еще ряд антологий, представляющих русскую поэзию завершающегося века: «Русская поэзия XX века. Антология. Часть 1» (М.: Советская Россия, 1991); «Русская поэзия. XX век. Антология» (Под общ. ред. В. Кострова, Г. Красникова. – М.: Олма-Пресс, 1999) и ее продолжение – «Русская поэзия. XXI век. Антология // Красников Г.Н. (Вече, 2010), ориентированные в первую очередь на официальных авторов, а также делающие основной упор на неподцензурную поэзию антологии из серии «Итоги века»: «Строфы века», «Строфы века-2» и «Самиздат века» (Минск, 1994-2000).

Еще одна попытка дать объективную картину развития русской поэзии – на этот раз второй половины XX века – вышедшая год назад антология «Русские стихи 1950–2000 годов. Антология (первое приближение). В двух томах» (М., 2010). Уже выходные данные дают представление о масштабе проделанной составителями работы. И действительно, в антологии представлено более 570 авторов; книги снабжены биобиблиографическими справками. Как писал один из авторов проекта поэт Герман Лукомников, «эту антологию мы готовили 2 года и 3 с половиной месяца (ну и, разумеется, всю предыдущую жизнь)» [1]. В официальном предисловии к книге сказано: «Мы понимаем, что не смогли подробно рассмотреть творчество всех интересных авторов этого времени. Поэтому оговариваем, что настоящее издание является «первым приближением» к более совершенной версии. Но мы надеемся, что уже сделанный нами отбор в основном представляет собой часть, и довольно значительную, лучших стихов, написанных по-русски в этот период.

Антология, безусловно, отражает наши вкусы, знания и представления, которые, однако, в процессе работы заметно для нас изменились: мы узнали много нового и удивительного» [2].

Только на поэзию последних лет ориентировано еще несколько антологий русской поэзии. Прежде всего, назовем изданную «Новым литературным обозрением» солидную «антологию новейшей русской поэзии» «Девять измерений» (М., 2004). Издательство пригласило в качестве составителей девять поэтов и критиков, взгляды и пристрастия которых заметно отличаются друг от друга, но в то же время представляет одно поле – так называемую «актуальную поэзию». Каждый составил подборку стихов семи наиболее близких ему авторов, пришедших в литературу в 1990-х. Параллельно Д. Кузьмин выпустил в том же «НЛО» еще одну антологию – «Освобожденный Улисс» (М., 2004.), собрав в ней стихи трех сотен авторов (на этот раз – разного возраста), живущих, как сформулировано в заглавии книги, «за пределами» России. То есть, нынешнего нашего «зарубежья».

Особое место среди антологических проектов занимает выпускаемая издательством «Пик» многотомная «Современная литература народов России». Редакционный совет издания составили «многонациональные советские» писатели со стажем, однако это не помешало составителю двух поэтических томов Леониду Костюкову представить в ней, наряду с обилием мало отличающихся друг от друга поэтов автономных республик (тут опять вспоминаются печально памятные времена всеобщей уравниловки и норм представительства, а также нивелирующая индивидуальности практика перевода с подстрочника, практикующуюся и ныне), современную русскую поэзию, в том числе и молодую.

Еще один принцип, который составители антологии пытаются внедрить в современную практику – злободневность выбора. Именно на него ориентировались изначально Д. Бак и Е. Бунимович, решившие составить антологию стихов одного года – 2007-го (Стихи года. 100×1. Сост. Д.П. Бак. – М.: РГГУ, 2011). Однако в ходе работы над проектом оказалось, что такая чисто формальная постановка проблемы мало продуктивна; как пишет в предисловии к книге Д. Бак, у определенном этапе работы у составителей «возникло стойкое ощущение зыбкости и практической невыполнимости задачи квалифицированно отобрать для публикации «стихи 2007 года» как таковые. Мысленное отождествление (вплоть до подмены) даты написания и даты обнаружения стихотворения больше не спасало. Что там до «обнаружения» текста в том или другом году, если мое знакомство с ним произошло именно сегодня, в рамках вполне определенных попыток воссоздания поэтической картины минувшего года!

<...> Получается парадокс – что если законопослушный составитель в ходе многотрудной своей работы впервые прочитал и полюбил какое-нибудь доселе ему неведомое стихотворение, скажем, Константина Случевского или – пуще того – Афанасия Фета? Их что – тоже включать в многострадальный сборник?

Отвечу честно – да, стоило бы включить, если допустить, что составитель авторской антологии настолько продвинул, что биографии великих поэтов разных столетий существуют в его экспертном сознании в пределах единой вечности и бесконечности вне временных и пространственных координат» [3].

Кроме того, регулярно выходят «территориальные» антологии: например, составленные Виталием Кальпиди тома «Современная уральская поэзия. 1972-1996 гг. Антология» (1996), «Современная уральская поэзия 1997-2003» (2003), выпущенные челябинским издательством «Фонд Галерея» и «Антология современной уральской поэзии 2004 – 2011» (Челябинск: Десять тысяч слов, 2011). Стремление составителя продемонстрировать богатство и разнообразие поэзии именно этого региона привело к замечательному результату: в книге равноправны авторы разных поколений, известные далеко за пределами Урала и совсем молодые, советские, антисоветские и просто поэты. Книгу удачно дополняет коллекция автографов всех ее авторов – благодаря ей читатель может представить себе, как пишут стихи, буквально и воочию...

Словно бы соревнуясь с московским «Улиссом», Эвелина Ракитская и Михаил Беркович собрали в рамках одной антологии сразу «Сто двадцать поэтов русскоязычного Израиля» (Тель-Авив – М.: Изд. содружество Э.РА, 2005.). Казалось бы, сама цифра подразумевает исчерпывающую полноту. Но, как тоже часто бывает в антологиях, не все, очевидно, согласились участвовать в этой. Хотя и по тому, что получилось, можно составить представление, кто и как пишет сегодня в земле обетованной. Главное впечатление от этой книги – все-таки скорее социологическое, чем эстетическое: сколько там «наших», кем все они были в своей прежней жизни, кем (кроме писания стихов, для многих – чисто любительского) – стали...

И наконец, антологии петербургской поэзии, появляющиеся одна за другой. Первой из них была книга «21 век. Стихи в Петербурге» (СПб.: Платформа, 2005.), составленная Людмилой Зубовой и Вячеславом Курицыным. Хотя и здесь можно говорить о «пропущенных» именах (например, Владимира Эрля), однако в целом представленная в книге картина сегодняшней литературной жизни Петербурга может считаться вполне адекватной, а степень пристрастности составителей (например, к авторам т.н. слэма) – вполне допустимой.

В качестве реплик на эту книгу можно рассматривать антологии Мирзаева, Короткова и Суховой «Петербургская поэтическая формация» (СПб, 2008), составители которой, не претендуя на всеохватность и исчерпывающую полноту, впервые дают широкую панораму поэтической жизни Санкт-Петербурга (в книгу включены стихотворения сто двадцати одного автора, участники «Формации» принадлежат к разным поколениям и представляют различные поэтические группы, течения, направления

и писательские союзы) и «Актуальная поэзия на Пушкинской–10: Антология / Сост. Т. Буковская, В. Мишин, В. Земских (Киев: Птах, 2009), в которую, наряду со стихами ныне живущих авторов, вошли и произведения недавно ушедших.

Вслед за «Формацией» и «АКТом» появились еще как минимум четыре петербургские антологии: «Собрание сочинений» (того же А. Мирзаева с друзьями, вышли два тома, планируется еще три), «Антология одного стихотворения. Перекрестное опыление» (СПб., 2011) и «Антология одного стихотворения. В поисках утраченного я» (СПб., 2012) В. Мишина и Т. Буковской, а также две антологии, явно ориентированные на советское прошлое: «Аничков мост. Современные поэты о Петербурге. Сборник». (СПб.: Любавич, 2010), названный критиком сайта Полит.ру «антологией пошлости», и «Поэтический форум» (СПб, 2011). Коль скоро речь зашла об антологиях дилетантской поэзии, необходимо назвать целую серию ежегодников призеров конкурса «Золотая строфа».

Характерно, что московская антология пока только одна – «Московский счет» (М., 2011), собравшая стихи лауреатов этой премии за несколько лет ее существования. Разумеется, регулярно выходят территориальные антологии и в других городах России.

Особое место занимают в этой общей картине учебные антологии и хрестоматии, адресованные школьникам и студентам. На сегодняшний день можно назвать три такого рода издания: Эта (по времени выхода) «Современная русская литература (1985 – 1995). Хрестоматия для средней и высшей школы». Составители Гвоздей В.Н., Звягина М.Ю., Исаев Г. Г., Исаева Л.Х., Инжеваткина О. С., Максимова Н.В. (Астрахань, 1995) и первые два издания антологии «Современные русские поэты» (1997, 1998), составленной В.В. Агеносовым и К.Н. Анкудиновым, о которой в основном и пойдет речь ниже. В 2006 году вышло третье, исправленное и дополненное издание этой книге, на которое мы и будем опираться при анализе. Позднее появилось изданное в Горловке учебное пособие «Поэты и поэзия Бронзового века: Контуры русской поэзии второй половины XX столетия». Авторы-составители А.А. Кораблев, Н.А. Ольховая (Горловка: ГПНИИЯ, 2007). Три эти книги, имеющие общий адрес и общую учебную направленность, мы и будем сравнивать.

Прежде всего, книги отличаются по материалу: астраханцы, как явствует уже из названия, постарались охватить литературу в целом, то есть и прозу, и поэзию, и драматургию. Свою книгу они именуют хрестоматией. Команда Александра Кораблева выбрала жанровое обозначение «учебное пособие», что, очевидно, вызвано в первую очередь издательскими требованиями; в название вынесено довольно расплывчатое «поэты и поэзия» и достаточно спорное «Бронзовый век» – по крайней мере, даже если и принимать это понятие, его границы разные исследователи трактуют очень поразному (впрочем, как и не менее определенный Серебряный век). В этом смысле название нашей книги наиболее точное: это

действительно в первую очередь антология, то есть собрание наиболее интересного материала, а не хрестоматия (собрание рекомендованного к изучению и нередко сокращенного и адаптированного), с одной стороны; с другой, составители представляют нам не поэзию в целом, а наиболее ярких и характерных, по их мнению, поэтов.

При этом все три книги адресованы студентам (а астраханская и московская книги еще и школьникам), то есть имеют достаточно точный читательский адрес.

Кроме четкой адресности, книгу Агеносова/Анкудинова отличает также продуманность отбора текстов – в отличие, например, от астраханской хрестоматии, где многие авторы (например, Г. Сагир) представлены стихами из одной-единственной журнальной публикации. В нашей антологии в авторских подборках представлены, во-первых, стихи разных лет, разных жанров и разных типов (так, у Ивана Буркина это и принесшие ему известности верлибра, и традиционная силлаботоника; у Вознесенского – лирика, отрывок из поэмы и видеома и т.д.); во-вторых, это, как правило, наиболее представительные для данного автора произведения; наконец, почти всегда это качественные стихи.

Важен тут и объем книги (особенно третьего издания), позволяющий представить значительное количество принципиально разных авторов, и, что еще важнее, значительное количество текстов, что позволяет составить представление о разнообразии индивидуальных авторских манер. Очень важен объем и для авторских справок, которые в книге Агеносова/Анкудинова не только достаточно информативны, но и содержат, наряду с биографическим и библиографическим материалом, также сжатый очерк поэтики каждого их представленных авторов.

В целом, можно сказать, что антология «Современные русские поэты» дает достаточно широкое представление о современной поэзии в целом, вне зависимости от авторских вкусовых пристрастий (которые, разумеется, всегда можно обнаружить) и от «партийной» принадлежности составителей. Особенно хотелось бы отметить достаточный охват явления «хороших» советских авторов, которых практически нет в других анализируемых книгах; однако они продолжали (а некоторые и продолжают) писать в анализируемый период, а значит, так или иначе влияют на читателя и коллег. Не менее важно наличие в антологии поэтов так называемой «второй волны» эмиграции, о которых обычно по разным причинам забывают.

Однако именно широта охвата явления оказывает в определенной степени и причиной некоторых уязвимых мест антологии. Например, представляется, что в ней чрезмерно много места отводится так называемым «поэтам синкретических направлений»: авторской песни (кстати, непонятно, почему Окуджава и особенно Ким оказались за рамками этой рубрики, а

Высоцкий – в ней, в то время как Галич вообще оказался за рамками книги); в результате «направление» оказалось представлено только двумя авторами – Высоцким и Щербаковым; понятно, что последний – выпускник МПГУ, однако выбор именно этой фигуры в качестве второй и последней вызывает сомнение.

Как своего рода уступку «молодежному» вкусу можно рассматривать присутствие в списке целых шести авторов так называемой «рок-поэзии». И уж совсем непонятно выглядит последний раздел антологии, получивший название «популярная песня».

Причиной такой всеядности оказывается (повторюсь) именно широта взглядов составителей и связанная с ней широта отбора материала. В принципе, во включении в книгу практически всех авторов нет ничего плохого; однако кажется, что за ее рамками при этом оказалось достаточное количество авторов, без которых представление о русских поэтах все-таки неполно. Тем более, когда высота планки (особенно в последнем разделе) все-таки не настолько высока, чтобы не включать в антологию таких выдающихся поэтов, как Леонид Аронзон, Геннадий Айги, Елена Шварц, Алексей Парщиков, Алексей Цветков, Михаил Айзенберг, Евгений Курдаков, Сергей Стратановский, Михаил Еремин, Светлана Кекова, Аркадий Драгомощенко, Лев Рубинштейн, из более молодых – Елена Фанайлова, Виталий Кальпиди, Мария Степанова, Вера Павлова, Дмитрий Быков, Дмитрий Воденников, Полина Барскова, Данила Давыдов, Андрей Родионов.

Проблема «возраста» вообще очень актуальна для антологии, поскольку большинство ее авторов уже перешагнуло (или вот-вот перешагнет) седьмой десяток. Исключение составляют только рок-поэты, из-за чего создает превратное представление, будто бы именно эта группа авторов представляет собой сегодняшний день нашей словесности.

Бедно представлены в антологии нестоличные авторы (в том числе и петербургские), о чем свидетельствует приведенный выше список «пропусков».

Наконец, удивляет почти полное игнорирование составителями авангардистской составляющей современной поэзии: так, в ней не нашлось места ни верлибристам Буричу, Куприянову и Метсу, ни постфутуристам Кедрову и Бирюкову, без которых, хотим мы этого или нет, представить себе современное поэтическое пространство уже невозможно.

Очевидно, не все в порядке и с классификацией авторов. Она выполнена по совершенно разным основаниям: собственно творческим, поколенческим, географическим, политическим; именно поэтому в одну рубрику могут попасть совершенно разные авторы, например, Ольга Седакова – вместе с О. Николаевой и М. Аввакумовой в число поэтов «духовной традиции», Бродский, Рейн, Кривулин и Лосев – в состав мифической «петербургской

школы», а всеми «концептуалистами» в одном лице оказался один Пригов.

Чтобы не быть голословными в своих претензиях, приведем результаты двух рейтингов современных поэтов. Первый из них проведен по трем вышеназванным учебным книгам. Вот авторы, представленные во всех трех (в алфавите имен; таких общепризнанных лидеров эпохи оказалось пятнадцать): *Александр Еременко, Александр Кушнер, Андрей Вознесенский, Белла Ахмадулина, Борис Гребенщиков, Булат Окуджава, Виктор Кривулин, Владимир Соколов, Генрих Сагир, Дмитрий Пригов, Евгений Евтушенко, Иван Жданов, Иосиф Бродский, Сергей Гандлевский, Юрий Кузнецов.*

Для сравнения нашей антологии с остальными наиболее интересной, однако, оказывается вторая группа – поэты, представленные персональной подборкой в двух из трех антологий: *Александр Башлачев, Алексей Парщиков, Андрей Макаревич, Арсений Тарковский, Борис Чичибабин, Вадим Степанцов, Виктор Цой, Владимир Высоцкий, Геннадий Айги, Глеб Горбовский, Давид Самойлов, Евгений Рейн, Илья Кормильцев, Инна Лиснянская, Лев Лосев, Наум Коржавин, Николай Рубцов, Новелла Матвеева, Олеся Николаева, Ольга Седакова, Роберт Рождественский, Семен Липкин, Станислав Куняев, Тимур Кибиров, Юлий Ким, Юрий Кублановский, Юрий Шевчук.* Как видим, четыре автора (их фамилии не выделены курсивом) есть в двух антологиях, но отсутствуют в нашей.

Еще один сводный рейтинг показывает авторов, попавших в лидирующие двадцатки на четырех шкалах: это наш рейтинг учебных книг; список авторов, чаще всего печатавшихся в последнее десятилетие в толстых журналах (в том числе и поэтических) – «Арион» и «Воздух»; составлен немецкой исследовательницей Марион Рутц¹; список авторов, напечатавший в последнее время книги в большем количестве крупных издательств; наконец, список авторов, чаще всего переводившихся в последние годы на иностранные языки (по материалам двадцати новейших антологий)².

¹ По материалам доклада на конференции, проведенной 17– 20 марта Трирским университетом «Имидж – диалог – эксперимент: поля русской современной поэзии», любезно предоставленным нам автором доклада.

² Одной из первых была составленная Джоном Хаем книга «Crossing Centures. The New Generation in Russian Poetry» (Ed. by J. High & etc. Jersey City, Talisman House Publishers, 2000.526 p.) , получившая серьезный отклик в мире. Следом вышло еще пара десятков антологий; именно опираясь на них, мы постарались составить рейтинг современных русских поэтов. Вот список этих антологий: *Modern Russian Poetry in Translation*. Ed. D. Weissbort. Un. Of Iowa. 1996; *Nur Sterne des Alls*. Frankfurt, 2002; *La nuova poesia russa*. A cura di Paolo Galvani. Milano: Crocetti Editore, 2003; *Leb wohl lila Sommer*. Wunderhorn, 2004; *Poètes russes d’aujourd’hui*. Anthologie bilingue. Préface de Konstantin Kedrov. Postface de Boris Lejeune. Paris: La Différence, 2005; *La nouvelle poésie russe*. Anthologie. 33 poètes présentés par Evgueni Bounimovitch. Traduction de Christine Zeytounian-Beloüs. Ottawa: Édes Forges; Autres Temps, 2005; *La nuovissima poesia russa*. A cura di Mauro Martini, traduzioni di V. Ferraro e M. Martini, Einaudi, Torino 2005; *In forma di parole*. Otto poeti russi, a cura di A. Niero. 2005; *Contemporary Russian Women Poets*. By Valentia Polukhina. 2005; *Europe*. № 911. Март 2005; *Дианазон*. Москва-Берлин. 2005; *A night in the Nabokov Hotel*. Сост. А. Кудрявчий.

Самым популярным русским поэтом оказался Тимур Кибиров, попавший в верхнюю часть всех четырех списков. В трех списках есть имена М. Айзенберга, Б. Ахмадулиной, А. Вознесенского, С. Гандлевского, И. Лиснянской, М. Степановой. В двух – Г. Айги, П. Барсковой, В. Высоцкого, В. Гандельсмана, А. Еременко, И. Ермаковой, И. Жданова, С. Кековой, Б. Кенжеева, В. Кривулина, Ю. Кублановского, С. Липкина, Л. Лосева, Н. Матвеевой, Б. Окуджавы, В. Павловой, А. Парщикова, Д. Пригова, Е. Рейна, Р. Рождественского, Н. Рубцова, В. Салимона, Д. Самойлова, Г. Сапгира, О. Седаковой, Е. Фанайловой, Е. Шварц, Г. Шульпякова.

На сегодняшний день антология «Современные русские поэты» выдержала три издания – кстати, этим не может похвастаться ни одна другая. Скорее всего, будет и третья. Именно поэтому мы сочли возможным высказать свои замечания и пожелания в адрес этого издания – безусловно, самого профессионального, беспристрастного и представительного на сегодняшний день.

Литература

1. <http://lukomnikov-1.livejournal.com/795085.html>
2. Русские стихи 1950 – 2000 годов. Антология (первое приближение). В двух томах (Сост. И. Ахметьев, Г. Лукомников, В. Орлов, А. Урицкий.) – М.: Легкий сад, 2010. – Т.1. – С. 3.
3. Бак Д. Здравствуйте, у вас вся спина белая! // Стихи года. 100×1. – М.,: РГГУ, 2010.

Dublin 2006; Contemporary Russian poetry an anthology. Evgeny Bunimovich, editor. J.Kates, translation editor. Dalkey archive press, 2007; New Russian Poetry Editor: Peter Golub Co-editor: Tatyana Golub. 2008; Poeti russi oggi, a cura di annelisa alleva, Milano, Scheiwiller, 2008; Узводно од суза. Једанаест русских песникаиња. Избор и превод Драгинья Рамадански. Нови Сад: Академска књига, 2009; Aufgabe № 8. Featuring Russian poetry & poetics in translation guest edited by Matvei Yankelevich. 2009; Salt Crystals on an Axe. Twentieth-Century Russian Poetry. in Congruent Translation. A Bilingual Mini-Anthology 2009; Anthologie de la poésie russe contemporaine 1989-2009. Présentée et traduite par Hélène Henry-Safier et Christine Zeytounian-Beloüs . Bacchanales. № 45, 2010/ Maison de la poésie Rhône-Alpes; Sodobna Ruska poezija. Сост. Д. Кузьмин. Люблина 2010; Поэзия и человек. Антология современных поэтов России. Китай, 2005 (на кит. яз.).

*Магдалена Петрова Костова-Панайотова (доктор наук,
профессор Юго-западного университета (Благоевград, Болгария)*

**(АНТИ) ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ, ИЛИ ПО
СЛЕДАМ УТРАЧЕННОЙ ДУХОВНОСТИ
(«Dухless» Сергея Минаева и «Ампир В» Виктора Пелевина)**

Среди литературных событий последних лет в России без сомнения находится и первый роман молодого писателя, бизнесмена и публициста Сергея Минаева «Dухless», через год появился и второй «Медиасапиенс» и «The Телки». И если успех в литературе соизмеряется с числом купленных книг, то с тиражом 500 000 в России в течение не полного года, Минаев заметно опережает и Дэна Брауна и В. Пелевина, не говоря уже о скорных поэтах как Леонид Виноградов, Игорь Холин, Ольга Седакова и т.д., которые даже не осмеливаются мечтать о таких тиражах.

Но, так как для того чтобы стать частью литературной истории, недостаточно того, что одна книга стала литературным бестселлером, посмотрим, какие претензии у автора.

Очевидно, что еще в названии своего первого романа «Dухless» выскакивает значимая интенция автора, которая по своей сущности оказывается дидактично-патетической – если не можешь уничтожить или починить что-то, опиши его словами – это С. Минаев повторял в большинстве своих интервью. Может быть, здесь уместно сказать, что, несмотря на претенциозность русско-английского заголовка «Dухless», принцип его построения напоминает игру, вводит читателя в активный диалог. Сам факт, что заголовок является ребусом, создает ощущение непривычности. Читатель должен сам сконструировать смысл, разгадывая загадку.

В контексте так сформированного слова – «духless» – «бездуховность» по аналогии нас отправляет к английскому слову «topless» (тело с обнаженной верхней половиной). Так контраст наводит на идею о напряженном столкновении между телом и духом, идея занимающая центральное место для романа Минаева, другими словами, читатель отправлен к Бахтиновому духовному верху и низу.

С другой стороны, аналогия с английским словом «homeless» в контексте романа сближает границы понятий «бездуховность» и «бездомность» до степени, в которой пустое существование, существование «в маске» осознается как отсутствие, нехватка, мотание, хиатус.

То, что описывает простой сюжет романа, это бездуховность еще одного потерянного поколения, названное повествователем «первым свободным поколением», «первым поколением с золотым будущем» в России. Поколение, родившееся с 1970 по 1976 г., самые успешные члены которого, разочаровавшись в моральных ценностях и житейских позициях родителей, чувствуют себя «лузерами» (от англ. «терять»), которые воспринимают жизнь как

цепочку, сделанную из разочарований (уточним, что язык романа насыщен московским сленгом, но не отталкивает).

С идеей потерянного поколения связаны частые пересылки к образам Онегина и Печорина, утвержденным как лишние люди в классической русской литературе, образам, которые собрали в чертах своего портрета портрет всего поколения.

Читая роман, невозможно не почувствовать его вторичность, которая отсылает к разным прототекстам. Поставленные проблемы автора этой книги, присутствуют еще в произведении Бодриара («Система предметов»), Ролана Барта («Система моды» и «Митология»), Фредерика Бербедера и Мишеля Велбека, с романом которого («Платформа») «Dухless» намечает ряд параллелей (оскудение общества, построенного на потребление товаров, попытки героя найти потерянный смысл, его попытка стать собственником клуба и крах задуманного предприятия). Этот ряд можно продолжить книгами Владимира Спектара («Фейс контроль»), Оксаны Робски («Casual» и пр.), Николаса Коро («Очарование московской мерзости») и, наконец, Кристиана Крахта «Фазерланд», главный герой которого прощается с этой «гадкой страной», «населенной уродами», как он сам называет Германию, а весь роман построен как ряд первоклассных вечеров с кокаином, сексом и алкоголем.

Другой вид межтекстуальности, которая является не менее значимой частью идейных посланий «Dухless», – это отрывки из популярных песен современных английских и русских попгрупп, фрагменты журналистских статей, цитаты из лозунгов, фирменный знак Долче и Габана и др. – часть сознательно культивированной вторичности.

Несмотря на большое количество «молчаливых диалогов», которые присутствуют в романе, необходимо отдельно отметить еще один пример межтекстуальности.

Подзаголовок романа – «Повесть о настоящем человеке». Помимо отсылки к легко узнаваемому заглавию Бориса Полевого «Повесть о настоящем человеке», это одно из канонических заглавий советской беллетристики 50-х годов XX века, указывающее на гиперморализм эпохи. Кроме того, заглавие Минаева отсылает и к книге В. Пелевина «Ампир В. Повесть о настоящем свехчеловеке».

Заглавие Пелевина, как и заглавие романа Минаева, образуют историко-литературные аллюзии и игру с семантическим контрастом. «Dухless» с первого дня своей публикации обозначил критичное отношение к творчеству Пелевина: в первую очередь, в неодобрительном взгляде С. Минаева на идеи романа В. Пелевина «Generación Пи» и в разоблачении аллюзий, что свобода делает людей свободными. Напомним, в своем романе Пелевин, используя иронию, указывает, что основным потребительским товаром в России является высокомерие и ложь.

К разоблачению высокомерия и так названному «гламуру» обращается книга Минаева. Среди рекламных определений о романе встречается «антигламурный», «разобличитель гламура». Скажем, что «гламур» как неотразимое очарование, блеск (в переводе с английского) в русском языке получил иное определение, что отражено в романе Минаева.

В контексте романа «гламур» – понятие, связанное с дорогими журналами, с расточительностью, с роскошью и негой, с декоративностью, с большим самолюбием и изощренностью. Или, как определяет его Пелевин в романе «Ампир В», «гламур» – это маскировка, необходимая человеку, чтобы повысить свой социальный статус в глазах окружающих». Таким образом, «гламур» становится синонимом пустого существования и бездуховности.

Если Минаев рисует гламур города – Содом новой Москвы, Пелевин, углубляется в теорию – идеология режима – это гламур, и, следовательно, самым важным искусством является реклама. Два самых важных аспекта гламура – «тяжелый стыд из-за бедного убожества своего быта и уродливости тела» и «отомщенное злорадство на виду нищеты и убожества, которых другой человек не успел скрыть».

Герои Пелевина и Минаева переживают одни и те же проблемы. У Минаева герой находится в ситуации полного кризиса. Герой Пелевина тоже переживает кризис – он не успевает превратиться в винтик мистической вампирской системы. В конце «Ампир В» писатель очерчивает страшную космическую катастрофу. Герой Минаева помещает ад внутри себя, его депрессия – отражение неспособности противопоставления пошлости в обществе.

И у обоих авторов изначально намечена связь с литературной традицией: «Кого не возьми, каждый «герой нашего времени» – Чацкий, Онегин, Печерин – все персонажи живут бесцельной жизнью, ищут смысл своего существования... А поиск духовности продолжается уже три столетия» – пишет на финале «Duxless» Минаев.

У Пелевина герой, по подобию Онегина и Печерина, вызывает своего соперника на дуэль из-за своей неповторимой духовности. Герой Пелевина смотрит на мир с точки зрения вампира и описывает людей как будто свысока, но время от времени самоирония раскрывает невозможность новопосвященного вампира выбрать соответствующий имидж. Герой Минаева – часть вездесущего блеска «тусовки» и, несмотря на то, что он ненавидит ее, должен делать разные социальные маневры, чтобы остаться на поверхности.

В начале романа Минаев пишет: «Все совпадения с реально живущими персонажами, фактами и явлениями случайны. Все события и герои, вся мерзость и ужасы описанного общества выдуманы автором. Ибо реальность еще более омерзительна». Явны

претензии книги быть провокативным романом, наподобие романов Г. Милера, после которых «невозможно помолиться», по словам одного критика. Не случайно отрывок из «Тропик рака» присутствует в качестве эпиграфа к одной из глав «Духless».

В книге представлен непростой социальный пласт, выявлена очевидная невозможность одного поколения вынести на своих плечах груз свободы, своей собственной лжи и, порвав уже с древними традициями, создать что-то новое и отличающееся от выквивленного и бездуховного паноптикума.

Разобличив заблуждение, что после коммунизма автоматически начнется расцвет народных сил и национальный подъем, повествователь показывает, как на места рухнувших фантомов приходят другие фантомы. «Мы плюем на прежние идеалы... топорами посекаем иконы, перформанс у нас заменил религию, а порок – мораль. Мы рушим прежние храмы, освобождая место новым святилищам, где будем кланяться своим богам... Целое поколение Франкенштейнов, съедающее своих создателей» («Духless»).

Роман Минаева очень злободневен, как и «Ампиr В», и в основе этой злободневности стоит потерянная вера в несбывшиеся чудеса, как говорит в своем романе Пелевин.

В конце романа у героя Минаева нет никаких желаний, амбиций и целей, потому что его жизнь стала предсказуемой и бессмысленной. В отличие от героя Пелевина, он еще не готов разрушить тот ад, в котором существует. Не готов принять и протянутую к нему руку для одной более духовной жизни. Экзистенциальный кризис, в котором находится герой, символично кончается на мосту – символ перестройки.

Роман кончается своеобразной цикличностью – ясно, что ничего не изменится в бездуховном мире пластиковых мумий, для которых блеск псевдоэлита является единственным законом. И несмотря на некоторые формальные знаки постмодернистического чтения, как эстетики «осознанной вторичности» (деканонизация традиционных норм, коллаж, игровое начало, сарказм и цитатность), роман не является посмодернистическим, из-за ясно представленных дидактических претензий, из-за явной иерархии ценностей, из-за первостепенной важности этического начала, из-за имплицитно вложенной идеи об ответственности литературы и писателя перед обществом – идея которая роднит роман Минаева с самыми продолжительными посланиями русской классической литературы. Здесь уместно привести слова Замятина, что «у русской литературы есть только одно будущее – ее прошлое». Конечно, эти слова нужно понимать не буквально, а скорее всего в духе того, что самые устойчивые нравственные послания классики остаются вечным коррективом и для современной русской литературы. В обоих романах есть обобщения и сцены с претензиями на исключительность, которые, очевидно, не по силам авторам. Но эти и подобные им книги создают условие для дискуссии о

повествовательных стратегиях литературы и о ее будущем. Они являются залогом того, что в русской литературной среде совершается скрытое развитие, что на смену идет новое поколение с другой парадигмой идей, для которых постмодернистический текст превращается в палимпсест. В этом характерный смысл этих крайне уязвимых и спорных книг.

Литература

1. Бавилски Дм., Духless – книга о вреде гламура. – Дни, 21 март, 2006. – <http://www.dni.ru/news/art/2006/3/21/79589.html>
2. Елагина Е. Dolce vita с выносом. – Нева, бр. 11, 2006. – magazines.russ.ru/neva/2006/11/ee24-pr.html
3. Замятин Е. Я боюсь. – Замятин, Е. Сочинения. – М., 1988.
4. Катаев В. Съдбата на руската класика в епохата на постмодернизма. – София, 2006.

ГЕРОЙ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ПРОБЛЕМА ЭВОЛЮЦИИ

Понятие «герой» в литературоведении размыто и в разные эпохи вмещало в себя различное содержание. Ю. Боров до сих пор трактует героя как «действующее лицо литературного произведения, обладающее положительными качествами, соответствующими идеалу, или положительные качества преобладают в его характере» [1., 96]. Литературный энциклопедический словарь учитывает все многообразие смыслов этого понятия, рассматривая его в исторической эволюции. Автор статьи В.И. Масловский пишет: «Именно через восприятие литературного героя связь литературы и жизни обнаруживается наиболее явно и непосредственно: литературный герой способен сформировать новый жизненный тип, действующий и мыслящий по образцу литературного героя...» И далее: «Именно в образе литературного героя отвлеченно-мировоззренческая проблематика сгущается до личностной и психологически напряженной ситуации, требующей немедленного разрешения. В теории литературы литературному герою, взятому не изолированно, а во всем «объеме» его связей с действительностью и в зависимости от характера этой связи придается конститутивное значение для раскрытия художественно-творческого метода...» [2., 195]. В Литературной энциклопедии терминов и понятий (автор статьи Н.Д. Тамарченко) понятие «литературный герой» приобретает более общий смысл: это «...действующее лицо в литературном произведении, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей» [3, 176-177]. Автор пытается разграничить понятия «литературный герой», «персонаж», «характер». Однако очевидно, что сегодня это уже почти синонимы. Мы предпочитаем слово «персонаж», если рассматриваем систему персонажей, «характер» – если нас интересует внутренний мир личности, и «герой» – когда в центре внимания способность личности к действию, поступку. В слове «герой» все еще сохранился оттенок позитивного отношения к тому, кого мы так именуем. Что, помимо «положительных качеств», всегда отличало классического героя? Деятельная натура, стремление к взаимодействию с миром и к преобразованию его, чувство ответственности за мир (или за то, что является миром в сознании героя). С течением времени модель поведения героя могла меняться. Но взаимодействие с миром – пусть даже пассивное, бездеятельное, даже отрицающее мир – осталось как главное условие того, что герой имеет право так именоваться. Потому и «лишние люди», и «маленькие люди» – все они в определенном смысле герои, поскольку (см. Тамарченко)

несомненно являются носителями точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей.

Герой реализует себя во взаимодействии с окружающим его миром во всем его многообразии. Представление о том, что есть этот мир, тоже менялось на протяжении веков. И чем ближе к нынешнему времени, тем все больше мир сужался до социума. Это обстоятельство обнаруживает себя во всех родах и жанрах литературы, но, пожалуй, наиболее ярко и отчетливо оно повлияло на драматургию. Что вполне логично, т.к. именно драма, которая собственно и есть действие, особенно нуждается в герое-дейтеле, способном активно взаимодействовать с миром, вступать с ним в конфликтные отношения и проявлять себя в этих отношениях. На взаимодействии личности и социальной среды сосредоточилась вся литература и драматургия 19, а затем и 20 века.

Понятие «среда» уводит нас из области чистого литературоведения в философию, социологию, социальную психологию. В философии среда трактуется как внешние условия личностного существования, от которых личность (индивидуум) в той или иной степени несвободна. Причем, и в философии акцент делается прежде всего на социальную среду, на общественные условия существования человека. В связи с влиянием среды неизбежно возникает вопрос о свободе / несвободе, об ответственности / безответственности личности. Среда представляет некоей субстанцией, вне которой человеческое существование невозможно, но внутри которой оно превращается в постоянное сопротивление во имя самоутверждения и самовыражения [4, 406, 435].

Конец 19 века породил также понятие массы, которая в социологическом смысле понимается как «группа людей, внутри которой индивиды до известной степени теряют свою индивидуальность и благодаря взаимному влиянию приобретают схожие чувства, инстинкты, побуждения, волевые движения. Массы образуются под давлением экономической или духовной необходимости («омассовление» индивидов)» [4, 258]. Категория массы сыграла особую роль в истории русской литературы и театра в первые послеоктябрьские годы (вспомним и «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, и пьесы В. Маяковского, и споры между сторонниками «пьес с потолком» и « пьес без потолка»). Но и позднее, когда «масса» как художественный образ утратила свою актуальность, приоритет общественного перед личным еще долго сохранялся в литературе и театре. «Теория бесконфликтности» тоже известным образом связана с этим обстоятельством: конфликт личности и общества должен ослабевать и сходить на нет, если личность растворится в обществе и будет жить общественными нуждами (при всей очевидной утопичности этой идеи некоторые советские драматурги старательно пытались ее реализовать).

Хрущевская «оттепель» позволила вспомнить о внутреннем конфликте, о том, что человек может и должен не только зависеть

от среды (массы, коллектива), но и вынужден, обязан сопротивляться ей. Не сразу, но экзистенциальная ситуация, несколько «отодвинутая» соцреализмом, ситуация, требующая от человека самоопределения и самопознания, вновь стала определять и художественный конфликт, и деяния литературного героя.

В этой связи неизбежно возникают три драматургических имени как своего рода три важнейших вехи театрально-драматургического процесса 1960-х – 1980-х годов. Это Володин, Вампилов, Петрушевская [5, 218].

Александр Вампилов один из наиболее значительных драматических авторов 1960-х годов, который в немалой степени предопределил дальнейшее движение отечественной драматургии (недаром поколение драматургов 1970-х было названо «поствампиловским»).

Герой Вампилова – это типичный молодой представитель эпохи (всякий раз сверстник биографического автора), который существует в тесной взаимосвязи с другими людьми. Эти люди формируют для героя ситуацию выбора, провоцируют сложный внутренний конфликт, который и становится двигателем сюжета. Вампилова мало интересуют собственно взаимоотношения героя и среды: внешний конфликт в его пьесах стремится к нулю. Его интересует самоопределение, самопознание героя, который оказался «в ситуации». «Или жить, или размышлять о жизни» – так представляется выбор Колесову, герою пьесы «Прощание в июне». Ход сюжета приводит его к пониманию того, что здесь нет альтернативы, поскольку невозможно жить и не размышлять о жизни, т.е. невозможно жить не стремясь к самопознанию (по Ясперсу). Стремление драматурга освоить экзистенциальный конфликт со всей очевидностью прослеживается от пьесы к пьесе и в наибольшей степени заявляет о себе в знаменитой «Утиной охоте». Вампилов строит сюжеты своих пьес таким образом, что его герой проходит путь к пониманию необходимости сопротивления среде и необходимости быть готовым платить за свою свободу, за свое право называться человеком. Финал пьесы застает героя в момент осознания этой истины. Именно тогда перед ним и встает выбор, но его реализации зритель не увидит – занавес уже закрылся. Отсюда сложные для постановки вампиловские финалы, особенно финал «Утиной охоты», который весь укладывается в авторскую ремарку, почти невозможную для воспроизведения на сцене.

Герой Александра Володина также живет в мире людей, в плотном окружении быта, рутинных повседневных забот и обязательств. Подчинение человека среде – губительно для него: изменить ее он не в силах, а вот среда может исказить, деформировать личность. Впрочем, среда у Володина – это не только и не столько сами люди, сколько некие свойства человеческой природы: предрассудки, филистерство, трусость, заурядность, прагматичность... Поэтому в художественном мире Володина доминирует внутренний мир личности, мир внешний –

лишь предлагаемые обстоятельства, которые сами по себе не важны, они приобретают значение лишь в оценке человека, через призму его сознания.

С этой точки зрения особенно выразительны «Дульсиная Тобосская» и «трилогия каменного века» «Выхухоль», «Ящерица», «Две стрелы». История героини разворачивается как мучительное противостояние среде. Причем среда в данном случае не просто персонифицирована, но многолюдна и многолика и, главное, открыто агрессивна и жестока. Альдонса, как и другой герой пьесы – Луис, новый Дон Кихот, – обретает себя, свою человеческую значимость и свою судьбу только тогда, когда она не просто освобождается от каких-либо связей с пошлым миром, но вступает с ним в открытую борьбу.

В притчах о первобытной жизни драматург показывает процесс не только рождения героя, но и процесс формирования среды, так называемого «общественного мнения», всевозможных предрассудков и той лжи, которая пронизывает всю социальную жизнь. И опять авторский выбор в пользу независимой и внутренне самодостаточной личности, которая не может жить вне социума, но которая не имеет права сливаться с ним, теряя свою идентичность.

Иначе обстоит дело с героями Людмилы Петрушевской. У нее человек – часть среды, ее продукт, он неотъемлем от нее и практически не может от нее дистанцироваться, поэтому заведомо не может ее изменить или как-то на нее влиять. Более того, именно оторвавшись от среды, от «своего круга» (важный для Петрушевской символ, ставший названием одной из ее программных повестей), теряет человек самого себя. Как это случилось с Ириной в «Трех девушках в голубом»: она пытается строить свою отдельную судьбу, противопоставив себя всем остальным – включая мать и сына. И, потерпев неудачу, возвращается «на круги своя», в свой круг, к своим троюродным сестрам, на дачу с дырявой крышей. Потому что не к кому ей больше обратиться за помощью. В драматургии Петрушевской понятие «среда» в сущности уже утрачивает собственно социальные черты. Это некая реальность, данная человеку в ощущениях, подобно реальности природного мира.

Николай Коляда во многом продолжает линию Петрушевской, особенно в своих ранних пьесах. Среда подавляет, поглощает героя; всякое противостояние и сопротивление постепенно сходит на нет, остается внутренний, чаще всего пассивный протест против мира вообще, мира в большей степени воображаемого, нежели реального. Среда у Коляды воплощается в старых вещах, давно построенных и сильно обветшавших домах, запущенных и захлавленных типовых квартирах. Все это результат деятельности людей, общества, свидетельство определенного типа социальных отношений (Коляда особенно охотно и даже как-то любовно акцентирует «обломки» былой советской жизни, советского быта – «Полонез Огинского», «Рогатка», «Мурлин

Мурло», «Корабль дураков» и др.). Однако люди, живущие посреди этого вещного мира, не сами его создали. Они попали в него будто бы даже случайно. И никуда не могут из него деться. Ибо другого мира – качественно другого – нигде нет. Разве что на картинках в глянцевых журналах. Или, как в «Птице Феникс», в «новорусском» богатом доме, где персонажи пьесы – лишь нанятые для работы артисты. Коляда не менее, чем Петрушевская, милосерден к своим героям. Однако герои у него уже другие. Петрушевская пишет преимущественно о людях интеллигентского круга. Их специфическая речь (открытие Петрушевской – ее знаменитая «магнитофонная правда») не есть их социальная или образовательная характеристика. Это свидетельство невыразимости в словах внутренней сути личности, кризис слова как средства коммуникации и способа самовыражения. Герои Коляды – в большинстве своем из другой социальной среды. Во-первых, это всегда (за исключением, кажется, только «Полонеза Огинского») и принципиально провинциалы, жители предместий и небольших поселков, как правило, не обремененные избытком образования, равно как и избытком материальных благ. Они многословны и громкоголосы. Среда их обитания бездушна и глуха к человеческим бедам и радостям. Но они все равно пытаются докричаться – до собеседника, до власти, до Бога, может быть. В крайнем случае хотя бы до самого себя: «Сказал и душу облегчил». Эти смешные, нелепые, порой откровенно плохие люди вызывают действительно сочувствие и даже какую-то необъяснимую симпатию. Загнанные в угол беспросветностью бытия, они, как это ни странно, сохраняют потребность к действию и способность совершить поступок.

«Новая драма» рубежа 20 – 21 веков – явление пестрое, многообразное. Никаких универсальных типов героя и среды здесь выделить невозможно (впрочем, как и в любом литературном направлении). Поэтому я остановлюсь только на двух пьесах – это «Кислород» Ивана Вырыпаева и «Пластилин» Василия Сигарева. Пьесы в определенном смысле знаковые, в которых «новая драма» обнаруживает, как мне представляется, наиболее важные свои черты. В чем-то они развивают и варьируют многое из того, что заявлено у Петрушевской и Коляды. Прежде всего образ среды как некоей данности, отдельной, совсем уже отделившейся от человека и абсолютно и необратимо враждебной ему. Пожалуй, в «новой драме» среда еще более аморфна и вместе с тем агрессивна, еще более обезличена и обесчеловечена. А вот герой уже иной.

Герой «Пластилина» – подросток, гонимый и преследуемый людьми, заведомо обреченный на страдания и гибель. Здесь собраны и переосмыслены вполне узнаваемые коды классической литературы. Ребенок, подросток – традиционный тип личности, вступающей во взрослый мир. В этой традиции важен и сам герой – становление его личности во взаимодействии с людьми и обстоятельствами, и мир, который изображается и оценивается автором с точки зрения наивного сознания «естественного

человека». Еще один смысл, непременно сопутствующий образу ребенка, – устремленность в будущее, надежда. Однако именно надежды в пьесе нет и быть не может. Безнадежность усугубляется тем, что финальная гибель мальчика не поднимается автором до высокой трагедии. Здесь нет ни трагического героя – сильной личности, способной на поступок, совершающей нравственный выбор и готовой оправдать его ценой своей жизни. Но нет и трагического конфликта, неразрешимого в пределах конкретной ситуации, но решаемого на бытийном уровне, когда смерть героя служит восстановлению разрушенной гармонии. У Сигарева же смерть – еще одно заурядное событие скучной повседневной жизни. Несмотря на настойчиво повторяющийся (причем, не только в «Пластiline») кладбищенский мотив, ни сознание героев, ни сознание автора на бытийный уровень не поднимается: нет гармонии, нет вечных ценностей, да и не было их никогда. А значит нет и не может быть критерия для разграничения добра и зла, жизни и смерти. Герой глубоко несчастен, он страдает от жестокости окружающих его людей. Но ведь и он не добр и, главное, он не готов принять доброту, он отторгает ее. Он лепит из пластилина. Но не для того, чтобы что-то создать, а чтобы потом уничтожить. Образ пластилина, конечно, не случаен: мальчик мнет его в руках, подчиняет его своей воле. Так же как бесконечно сминают его волю, увечат его тело жестокие люди. Каждый – пластилин в руках того, кто сильнее. И есть ли вершинная точка в этой иерархии? Мальчик не знает, да и не задумывается над этим. Кажется, не задумывается и автор. Внешне ограниченный и замкнутый городской мир на самом деле практически безграничен – это и есть вообще весь наш мир, потому что другого не дано.

«Кислород» Вырыпаева приводит нас к тому же итогу, но как бы от противного. Его герой восстает против среды, которая душит и давит его, в которой для него нет кислорода. Он как будто бы способен на поступок. Но какой? Удушающая среда воплощается для него в образе нелюбимой жены, которую он и убивает. Потому что есть другая женщина, способная утолить жажду кислорода. Ситуация в пересказе выглядит несколько нелепо. Однако автор рифмует свой текст, сообщает ему рэповый ритм, снабжает песенными вставками. И рождается эсхатологическое действие о современном мире, неотвратно движущемся к гибели, если убийство – это единственный поступок, на который способен герой нашего времени. Он – закономерный продукт общества потребления. Почему-то в связи с этим мне вспоминается эпизод из оптимистической шестидесятнической повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу». В сказочном НИИ профессор Выбегалло создал искусственного человека, который обладал фантастической прозорливостью и в конце концов лопнул. На фоне подлинных аристократов духа, ученых-трудоголиков, интеллигентов кавадр выглядел смешно и не страшно. У Вырыпаева фона нет. Как нет его и в других пьесах и у других авторов «новой

драмы». И его герой – не казус, не единичный случай. Мне он представляется своего рода метонимией нынешнего общества, вся деятельность которого – лишь потребление. И убийство себе подобных вовсе не считается слишком дорогой ценой за возможность набить желудок, или нахапать как можно больше денег, или хотя бы просто покуражиться и избавиться от скуки. Герой ничем не отличается от породившей его среды, не выделяется из нее. Конечно, чисто функционально он несомненно носитель точки зрения на мир, на людей, на самого себя. Но это не индивидуальная точка зрения, за ней не стоит уникальная, неповторимая человеческая личность. Герой, таким образом, умер, полностью растворившись в среде. Хочется надеяться, что только в драматургии. И не навсегда.

Литература

1. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Боров. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003.
2. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК «Интелвак», 2001.
4. См.: Краткая философская энциклопедия. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Энциклопедия», 1994.
5. Строева М. Мера откровенности // Современная драматургия. – 1986. – № 2. – С. 215 – 220.

ТЕМА ДЕТСТВА И ДЕТСКОСТИ КАК РЕАЛИЗАЦИЯ ИДЕИ СУДЬБЫ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ

Каждый момент в истории общества выводил на сцену героя определенного возраста, поскольку время требовало от драматургии специфической рефлексии или поступков, свойственных определенному психологическому типу и жизненному опыту, необходимых для решения коренных вопросов времени. Показательно известное высказывание Чехова: «Прежде герои повестей и романов (Печорин, Онегин) были 20 лет, а теперь нельзя брать героя моложе 30-35 лет. То же самое скоро будет и с героинями» [1, 101]. Романтический молодой человек переломной эпохи уступал место герою зрелых лет, осознавшему, что он до конца жизни обречен двигаться по обозначенной колее.

Ребенок, подросток не часто выходил на сцену в русской драме. Тем удивительнее то, что современная «новая новая драма» предлагает большое разнообразие сюжетов, где действующими лицами на сцене должны быть дети. Вот лишь приблизительная типология пьес, посвященных «детской» теме: А) Целая серия пьес о детях и подростках (но не для детей) В. Леванов «Выглядки», «Сто пудов любви», «Сердце малолетки», Ю. Клавдиев «Собиратель пуль», Наталья Ворожбит «Галка Моталко», В. Сигарев «Волчок», «Пластилин», «Божии коровки возвращаются на небо», Александра Чичканова «Кукушонок», Ярослава Пулинович «Наташина мечта» и др.

Б) Дети сменяются молодыми, очень молодыми людьми, не столько по возрасту, сколько по мировоззрению, по жизненному опыту: Н. Коляда «Играем в фанты», «Барак», «Рогатка», В. Сигарев «Фантомные боли», «Черное молоко», Ю. Максимова «Я убил Лору Палмер», Ю. Клавдиев «Пойдем, нас ждет машина», «Облако, похожее на дельфина» и др.

В) Пьесы не про детей, а про взрослых, но инфантилизм, верность единственной родине – детству присутствует в пьесах Н. Коляды «Полонез Огиньского», М. Угарова «Облом-off», К. Драгунская «Яблочный вор», О. Михайловой «Русский сон» и др.

Г) Отдельно хочется назвать одно из последних произведений Ярослава Пулинович киносценарий «Я не вернусь» и пьесу Анны Богачевой «Учиться, учиться, учиться», где идеализации детства и детскости становится тотальным вариантом спасения человека от внешнего мира.

Эпоха перемен всегда призывала к действию молодого героя, именно юные должны были определять пафос разрушения, непримиримости, требовали для себя образцы и модели социального поведения. Не обращая ко всей истории драмы,

можно вспомнить только «розовских мальчиков», молодых героев А. Володина, А. Арбузова. Они, не сомневаясь в правильности общей концепции жизни, выходили на большую широкую дорогу жизни, уже совершив свой первый «подвиг», пройдя первое испытание.

В последнее десятилетие тема детства в самых разнообразных ипостасях вступил в драматургию и на сцену. Прежде, чем разобраться в особенностях изображения судьбы ребенка в новейшей драме, ребенка как героя со своим сюжетом (чаще повествовательным, чем действенным), нужно разобраться и вспомнить истоки эпической традиции складывания сюжета героя, его судьбы, его жизненного пути в целом или во фрагментах.

В фольклоре и литературе сложилась в веках определенная эпическая традиция развертывания жизненного пути героя. Связана она, как известно, с комплексом обрядовых инициационных действий. Латинское слово *initio* означает «начинать, вводить в культовые таинства», т.е. сообщать сакральный жизненный опыт племени, человеческого сообщества в целом. Этот переходный обряд чаще всего связан с взрослением, «бракоспособностью», способностью воспроизводить жизнь на земле. Особенность этих обрядов – их трехчастность: во-первых, выделение индивидуума из социума; во-вторых, пограничный период, связанный с пересечением границы миров и пребывание в чужеродном, враждебном мире и испытания, которым подвергает индивидуума враждебный мир; в-третьих, возвращение, реинкорпорация индивидуума в социум в новом статусе человека способного к творческой и репродуктивной деятельности. В определенном смысле, инициация содержит модель не только героического мифа и сказки, но почти всякого повествовательного текста, где формируется само понятие героя (выделение индивидуума из социума), для которого уход из дома, физические или духовные испытания и возвращение стали рамкой и одновременно содержанием сюжета. Разные повествовательные жанры и разные исторические эпохи обнаруживают различный характер ритма потерь и приобретений, в частности, в драматургическом произведении подобная модель может иметь полную (как, например, в «Пер Гюнте» Г. Ибсена) или частичную (как, например, в «Гамлете» Шекспира) проекцию на драматургический же сюжет. Рассуждения об эпической, повествовательной и героической традиции необходимы для того, чтобы констатировать, что современная драма стремится всячески разрушить и дискредитировать ее, т.к. она не соответствует судьбе современного человека в современном мире. Для этой дискредитации новейшая драма выбирает тему ребенка, подростка, молодого человека, т.е. героя, вступающего на путь испытаний, или героя, который намеренно на этот путь не вступил и вступать не собирается. В этом отражается мировоззрение авторов новейшей драмы: механизм, запущенный в начальные времена, сломался, мир дисгармоничен, двигаться

некуда, а значит и будущего, ближайшего, реального, или далекого, гипотетического, у человечества нет.

Движение «новая драма» начиналось с утверждений, вроде высказывания Павла Руднева, что: «Новое театральное искусство непременно должно созреть на поле социальных идейных конфликтов, а некоторая агрессивность подачи есть неизбежный атрибут культурной борьбы. Борьбы, которая очень похожа на классовую – бунт молодых и рассерженных против respectable и comfortable театра» [2, 164]. Это значит, что главным героем становился очень молодой человек, с определенной провокативностью высказывания и социальной жесткостью формулировок. Именно такой герой должен был создавать театр с активной социальной позицией, театр, пытающийся влиять на общество. Говоря о «воскресении» героя, новодраматисты намекали прежде всего на возвращение активного героя, переживающего духовный рост или нравственное совершенствование. Однако художественные практики часто входят в противоречие с этими постулатами.

В пьесах, в центре которых собственно дети, всегда трагический смертельный исход любой изначальной драматургической ситуации. Гибель ребенка в окружающем мире изначально предопределена неким проклятием, судьбой, роком. Ребенок не только не проходит ни одной из стадий взросления, он даже и не рассчитывает на то, что когда-нибудь повзрослеет. Каждая такая пьеса чем-то напоминает плач самого ребенка по себе же, независимо от того выстроен материал пьесы монологически или диалогически.

В «Выглядках» Леванова – запертые, голодные, лишенные помощи и любви взрослых совсем маленькие дети, их реплики – предчувствие конца жизни. В пьесе «Сто пудов любви» Леванова – монологи девочек, пишущих письма своим кумирам, эстрадным артистам. В самих монологах вроде бы нет трагизма, но мечта, сформулированная в этих письмах недостижима – и результат не разочарование, не душевный кризис, а шаг с крыши дома.

По-другому, с видимой сменой событий протекает сюжет «Собирателя пуль» Ю. Клавдиева, но протекает он по логике, которая может быть выражена в цитате из пьесы Ю. Клавдиева «Собиратель пуль»: «Наступает ночь, всякая мерзость продолжает происходить в мире, но никому нет до нее никакого дела» [3, 252]. Это по сути дела описание субстанционального состояния мира, которое никто не может изменить, потому что оно существует не только извне, но и изнутри человека, этот мир созерцающего. Безымянный мальчик, герой пьесы, в реальной жизни терпит только унижения, страдания, издевательства родителей, учителей, сверстников, но подлинная жизнь его происходит в воображении, где он построил другой, как ему кажется справедливый мир, мир войны между воображаемыми племенами: благородными стрелками «собирателями пуль» и подлыми «древоточцами». Пьеса начинается

и заканчивается сценой на кладбище: сначала мальчик свидетель чужих похорон, он словно бы привыкает к этому месту, к земле, к кладбищенскому пейзажу; в финале – он по сути дела приходит сюда умирать. Мальчик проходит свой путь не только безымянным (инициируемый получал новое имя только когда реинкорпорировался в социум после пересечения границы и испытаний), но и не в реальности, а в воображении, где он мстит, мстит, мстит своим обидчикам, убивая их одного за другим. Все, казалось бы, состоялось: есть пограничное пространство – кладбище, есть события, испытывающие мальчика, но нет и никогда не произойдет приобретение сакрального жизненного опыта, т.к. он, очевидно, потерян вообще. Герой всегда один, он вроде бы и находит, хотя бы иллюзорный, путь, но выход из сложившейся житейской ситуации неизбежно приводит ребенка к смерти. Лишение ребенка жизни, а это почти всегда самоубийство – это, в первую очередь, лишение общества будущего, т.к. оно этого будущего недостойно, поскольку потеряло некий вековой культурный опыт и утратило некое разумное мироустройство.

Теоретики и практики новейшей драмы, очевидно, в какой-то момент были озабочены недейственностью, неактивностью, даже несопротивляемостью нового героя среде, судьбе, обстоятельствам. На фестивале «Новая драма» 2005 года была заявлена специальная программа под названием «Лев Толстой как зеркало «Новой драмы». Главный модератор фестиваля Михаил Угаров, представляя программу дискуссионного клуба, заявил, что в драматургии существует два типа героя, один говорит: «Посмотрите, что этот мир сделал со мной» – второй: «Посмотрите, что я пытался сделать с этим миром» [4]. Первая модель, очевидно, была представлена чеховским типом героя, вторая – толстовским. Герой как актант, как выразитель некоей модели поведения теперь не мыслился вне модели «выживания», и только потом уж он – «творец» или «бунтарь». Так вот бунт этот больше всего проявился в бунтующем против жизни ребенке, причем не против такой жизни, а против жизни вообще, поскольку никакой другой он никогда и не видел.

Еще одной сюжетной моделью становятся пьесы об инфантильных героях, героях так и не прошедших свой жизненный путь, не внедренных в социум, ищущих спасения от жизни в детскости поведения и в воспоминаниях о прошлом. Можно сказать, что новая драма началась с подобного сюжета и подобного образа. Это «Смерть Ильи Ильича» Михаила Угарова. Обломов здесь носитель социальной болезни, которую можно было бы определить как абсолютная самодостаточность, целостность, totus (таков медицинский диагноз Обломова). Подобная болезнь возможна у Обломова потому, что не хочет покидать детства, «сна Обломова». Молодой доктор Аркадий Иваныч (единственный вымышленный персонаж в пьесе) находит в начале Ильи Ильича под столом «в домике», где он защищен, как в детстве, скрыт от

внешнего опасного и непонятного мира взрослых. К слову сказать, пьеса заканчивается тем, что уже после смерти Обломова доктор отправляется в тот же самый «домик». Когда доктор погружает Обломова в гипнотический сон, обнаруживается и лошадка, спрятанная в шкафу, и истинный возраст героя. Обломов умер (пьеса имеет еще одно название «История болезни») от того, что в мире взрослых нельзя быть totus. В таком же замкнутом, иллюзорном пространстве существуют герои Ксении Драгунской в пьесе «Русскими буквами», она посвящена возвращению в детство героев, переживающих кризис среднего возраста. Трое, оказавшиеся в своеобразной изоляции, на даче, осенью, выбирают себе судьбу, ориентируясь на образы своего советского детства: Огненный Стрелец – хулиган и блаженный, не принятый в комсомол, Скай – самая красивая девочка в школе, Ночлегов – «ботаник», умный мальчик из интеллигентной семьи. Они охотно возвращаются в мир детских игр, с упоением читают «Пионерскую правду»:

Скай. Никакой он не ровесник. Ну-ка, покажи паспорт.

Ночлегов. Да откуда у него паспорт?

Скай. Тогда еще что-нибудь покажи. Тетрадь для творческих работ за девятый класс.

Ночлегов. Вот, это другое дело.

Стрелец. Нет у меня ничего. Я все потерял по дороге.

Ночлегов. Ну, хоть личный комплексный план по ленинскому зачету у тебя с собой? [5, 31]

Несмотря на то, что с героями в жизни произошло (правда, только по их рассказам) множество приключений, испытаний, они тем не менее не просто стремятся в детское мироощущение игры в саду, но остаются отчасти сознательно и отчасти насильственно навсегда в этом саду и в этом состоянии. Сознательно, потому что отгородились от внешнего мира садом, старым дачным домом, на котором собираются повесить вывеску «ДОМ». Насильственно, потому что дачный поселок попал в зону отчуждения после техногенной катастрофы и все живое здесь обречено.

Наиболее репрезентативными по сюжету и непроговоренными по авторской концепции мира стали, пожалуй, пьеса Анны Богачевой «Учиться, учиться, учиться» 2008 года и киносценарий Ярославы Пулинович «Я не вернусь» 2010 года. Главная героиня первой пьесы – молодая женщина Наташа Ковалева, которая в результате серьезного психологического потрясения не хочет больше взрослеть, вступать в мир «больших» проблем. Год за годом она остается старшеклассницей, переезжая из города в город, переходя из школы в школу, учиться в одиннадцатом классе, чтобы еще и еще раз пережить выпускной вечер. Критика оценила эту пьесу как гламурную сказку о вечной молодости и вечном празднике с принцем для Золушки в финале.

Но эта история нашла свою поддержку в сюжете сценария Пулинович, совсем не гламурного содержания. Молодая женщина Анна, вполне успешная, делающая научную карьеру в вузе

(защитила диссертацию по Мамину-Сибиряку и собирается ехать со своей темой с лекциями в Америку) обнаруживает, что ее могут со дня на день арестовать на распространение наркотиков. Поскольку она отличается субличностью и физической хрупкостью, она покупает себе подростковую одежду, выбрасывает документы, попадает в детприемник, откуда убегает с новой подругой Кристиной. Они автостопом едут из Екатеринбургa во Владивосток к Кристиной бабушке, у которой свой дом, собака Азор, куры и два поросенка. Кристина на дороге умирает от воспаления легких, и Анна, выдав себя за подругу, доезжает, наконец, до бабушки, поселяется там, заканчивает девятый класс на одни пятерки. В общем, казалось бы, меняет судьбу, отказываясь от собственного жизненного опыта.

Деформация эпической схемы очевидна: пройдя часть жизненного пути, многочисленные и серьезные испытания, героиня не входит в новое качество личности, а возвращается в детство, потому что с ребенка меньше спроса, на нем меньше ответственности, его больше жалеют даже в этом жестоком мире.

Даниил Дондурей много лет назад в 2006 году по поводу «новой драмы писал, что «в нашей культуре существует кризис смыслов <...> «новая драма» – единственный вид культуры, которая смотрит в будущее» [6, 496]. Да, действительно, «новая драма» очень пристально смотрит в настоящее, в настоящем она видит уже изуродованных молодых людей, обреченных на смерть детей, взрослых, впадших в детство, так какое будущее она видит?

Литература

1. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М., 1974-1980. – Т.17.
2. Цит. по: Самусенко А. Найти нельзя не искать. Герой «Новой драмы-2005» // Октябрь, 2005. – № 12.
3. Клавдиев Ю. Собиратель пуль // Клавдиев Ю. Собиратель пуль и др. ордалии. – М., 2006.
4. Машукова А. Лев Толстой опять как зеркало. «Новая драма» – хип-хоп и усталые лица рыбаков // Ведомости. 8 сентября., 2005.
5. Драгунская К. Русскими буквами // Современная драматургия, 1996. – № 2.
6. «Новая драма» в зеркале критики // Новая драма: [пьесы и статьи] / вступ. ст. Е. Ковальской. – СПб.: СЕАНС: Амфора, 2008.

*О.Ю. Осьмухина (доктор филологических наук,
профессор Мордовского государственного университета им.
Н.П. Огарева)*

**ТРАДИЦИИ СЕМЕЙНОЙ САГИ В ПРОЗЕ
В.П. АКСЕНОВА
1970-90-х гг.**

Глубинные перемены, произошедшие в последние десятилетия XX столетия в социально-экономической, политической и культурной сферах России, определили необходимость переосмысления духовных и нравственных ориентиров и ценностей в сознании личности, что нашло отражение в конкретной разработке темы семьи и освоении жанра «семейной саги» в творчестве отечественных прозаиков. Одним из наиболее примечательных образцов «семейной» саги последнего десятилетия и наиболее значительным историко-литературным документом своей эпохи является роман В.П. Аксенова «Московская сага». Цикл из трех романов («Поколение зимы», «Война и тюрьма», «Тюрьма и мир»), объединенных писателем в единое целое, совершенно правомерно обозначен «сагой» в силу масштабности, эпичности и историчности повествования, где вымышленные персонажи, имеющие, впрочем, реальных прототипов, функционируют в пространстве романа рядом с историческими фигурами. Не случайно, кстати, В. Аксенов в качестве художественного ориентира для своей трилогии избирает зрелое творчество Л.Н. Толстого, создавая роман в духе классической семейной хроники, учитывая и опыт М.А. Булгакова в «Белой гвардии», и В.А. Кочетова в «Журбиных».

Оговоримся, что результатом авторской рефлексии относительно судьбы целого поколения «шестидесятников» и своей собственной становится уже «Ожог» (1969-75), который сам В. Аксенов, кстати, считал хроникой 1960-70-х гг. (при этом роман охватывает более широкие пространственно-временные рамки, ему свойственен «полифонический динамизм» (термин Б. Гаспарова) изображаемого времени). И хотя сюрреалистическое повествование, основанное на стиливой игре с читателем, носит отчетливо выраженный исповедальный характер, главный герой романа с его тотальными поисками собственной индивидуальности помещен в широкий исторический контекст. Хронотоп «Ожога» отчасти соответствует эпическому: реальность воссоздана географически (это Россия, Восточная Европа, Запад); в структуре текста сочетаются магаданские сцены, посвященные детству героя в послевоенную пору, сюжеты о сталинских репрессиях, эпизоды хрущевской «оттепели», репортажи о пражской весне 1968 г., экскурсы в революционное прошлое страны.

Полновесное же соединение биографии героя, частной судьбы с историей страны будет успешно реализовано прозаиком в

трилогии «Московская сага» (1992). Общеизвестно, что первоначально «Московская сага» начиналась как американский телевизионный проект, но после неудачной реализации замысла сериала о трех поколениях Градовых в США, автор перерабатывает черновые наброски сценария в роман, носящий во многом автобиографический характер: «Они (герои «Московской саги») были просто как живые, потому что я воплотил то, что накапливалось годами. Скажем, одна из главных героинь, Нина Градова, поэтесса, – во многом моя мама» [1, 285]. Образ матери, детские впечатления от тех салонов, которые она умела устроить в самых немыслимых условиях, галерея неординарных личностей, которые были с ней дружны, – все это повлияло на решение Аксенова создать семейную хронику. Писательская рефлексия относительно жанровой принадлежности собственного текста определила концепцию романа, которую в общих чертах можно определить как историю сообщества «естественных людей» в неестественных обстоятельствах. В «Московской саге», стремясь развить и доказать собственный тезис о том, что для интеллигенции в России XX века духовная жизнь становится единственным способом выживания, писатель обращается от типических обобщений к конкретным реалиям и вполне узнаваемым персонажам.

По единогласному мнению исследователей [2; 3], «Московская сага» – семейная хроника, на протяжении которой рассказана история жизни нескольких поколений русской интеллигентной семьи – врачей Градовых, причем автором подчеркивается именно групповое, клановое начало: «Градовы» – понятие собирательное; в роду имя деда переходит к внуку (Борисы Никитичи сменяются Никитами Борисовичами), а родившийся мальчик получает «порядковый», династийный номер и фамильную профессию уже на выходе из материнской утробы. «У меня сын родился, Борис Четвертый Градов, русский врач» [4, 61]. Некоторые мотивы повествования позволяют провести параллели с сюжетом романа М. Булгакова «Белая гвардия»: тот же уютный дом, «родовое гнездо», рояль, преданная домоправительница, частые застолья с весьма откровенными беседами. Однако, в отличие от булгаковской семьи Турбинных, клан Градовых, пройдя через ряд искушений и испытаний, сохраняется как единое целое с собственным укладом, системой ценностей, нравственных ориентиров и традиций, в конечном итоге символизируя понятие «русская интеллигенция»: «Они полны друг другу любви и привязанности в лучших традициях недобитой русской интеллигенции» [4, 24]. Профессор Градов говорит о себе: «Я только лишь русский врач, как мой отец, и дед, и прадед» [4, 42]. Никита, «несмотря на все свои регалии <...> попросту русский офицер» [4, 94]. Супруга профессор Мэри Вахтанговна – «прямая и строгая, скромнейшая русская интеллигентка, мать защитника отечества маршала Градова» [4, 373]. Борис, размышляя об «остатках градовского клана»,

отождествляет высшее чувство патриотизма именно с совокупностью сугубо градовских этических и поведенческих понятий: «патриотизм – это не партия, даже не коммунизм, просто русское чувство, ощущение традиции, градовизм» [4, 486].

Примечательно, что писательская рефлексия относительно жанровой традиции со всей очевидностью соотносит историю рода Градовых с историей семьи Журбиных В. Кочетова, сюжет которой также организован идеей кастовости и избранности. Так, в романе В. Кочетова, равно как и в «Московской саге», есть свой «патриарх», глава клана – дед Матвей, а радость по поводу рождения нового члена семьи также связана именно с продолжением династии: «Рабочий человек родился» [5, 7]; «С новым человеком! С новым строителем кораблей!» [5, 27]. Равно как и в «Московской саге» семья Градовых, семья Журбиных – больше, чем семья, это – клан, нечто цельное и символичное: «В семье Журбиных все жили дружно, семья считалась одной из наиболее крепких в Старом поселке» [5, 75]; «Ложась спать, Зина думала о Журбиных, о людях, у которых свои семейные песни, свои музыканты, своя гордость» [5, 111]. Родственна идее группового габитуса («градовизма») у В. Аксенова идея «журбинства» в романе В. Кочетова, где акцентируется внимание на ключевых характеристиках «рабочей фамилии» – «журбинский характерец» [5, 141], «журбинская порода», которая «плодит одних мужчин» [5, 284].

И у Аксенова, и у Кочетова идея семьи, рода непосредственно связана с хронотопом Дома, родового гнезда: «В семье Журбиных сложилась традиция не покидать родительского крова: под ним хватало места всем, и никто никого не принуждал поступать против воли» [5, 138]. В этом родовом гнезде есть свой строго заведенный порядок: «Агафья Карповна неизменно из года в год, изо дня в день, следовала за ним (мужем – О.О.) до калитки и смотрела вслед, пока он не скроется за углом. Уходил Илья Матвеевич всегда в одно и то же время, точно – минута в минуту...» [5, 29]. Равно как у Аксенова в семье Градовых Мэри Вахтанговна – хранительница домашнего очага, в романе Кочетова роль матери в патриархальной семье Журбиных вполне традиционна – она ведет дом, воспитывает детей, проявляя тем самым «материнское геройство» [5, 267], тогда как мужчины – «добытчики», и сыновья продолжают отцовское дело.

Заметим, однако, что в отличие от соцреалистической концепции Дома и мира в романе Кочетова, оптимистически изображающего «мир победившего пролетариата» как коммунальную квартиру, населенную «большой родней», топография аксеновского романа строится практически на мифологическом противопоставлении замкнутого пространства Дома Градовых как пристанища среди любых исторических катаклизмов и мира вокруг него. Но при этом в обоих текстах Дом – символическое воплощение идеи семьи и рода, взаимосвязи предков и потомков, правды и праведности, порядка и обустроенности,

«своего» пространства, защищающего и требующего защиты от вторжения «чужих». Так, в «Московской саге», уставший от бездомья войны и надломленный «антидомом» (тюрьмой) Никита Градов, приезжает в Серебряный Бор отнюдь не из ложной сентиментальности, но оттого, что «ему хотелось прикоснуться к чему-то своему, исконному, невоенному, неисторическому, к чему-то более важному, к тому, что излучает и поглощает любовь. Даже не к отцу и матери лично, а к материнству и отцовству» [4, 369].

Примечательно, что В. Аксенов в рамках семейной саги концепцию Дома выстраивает на очевидной оппозиции с «антидомом» – тюрьмой. Сюжетная канва «Московской саги» – это, по сути, история разрыва с Домом и возвращения в него, причем, те, кто покидают родовое пространство, оказываются уязвимыми и попадают в «антидом» (по В. Проппу, «Большой дом»), несовместимый с домом истинным, где нет места даже мыслям о семье и где происходит «расчеловечивание». Так, Никита Градов «почему-то преисполнился странной сухости по отношению к семье. Он старался отгонять от себя тепло серебряноборского дома, лица родителей, сестры, детей, няньки... Даже во сне пытался эту память о невозвратимом тепле отгонять, и это удавалось, Серебряный Бор исчезал, лишь прыгала взд-вперед какая-то толстая мужиковатая белка» [4, 254]. По возвращении из лагеря и Никита, и Вероника не могут жить в родительском доме по-прежнему, остаются прежними: «Человеческое во мне засыхает», – говорит Никита. «Бедный мой мальчик... Сволочи, грязные красные, что вы с нами сделали?» – думает в отчет Вероника [4, 365]. Кирилл в тюрьме и на каторге вообще не хочет, чтобы его считали живым в том мире, где «отец стоит с добрыми огнями в глазах посреди своего, похожего на него самого дома и сам похожий на этот дом» [4, 439].

Однако «выпадение» из родового гнезда детей Градова не означает разрушения семейного целого – напротив, Дом в Серебряном бору нерушим, уклад и традиции его неизменны, и это – единственное средство противостояния стремительно меняющимся социумом, окружением, миром, хаосом: «Бабушка Мэри и дедушка Бо умудрились среди всего этого бедлама сохранить серебряноборскую крепость <...> там Мэричкин Шопен, дедовские книги, Агашины пироги <...>» [4, 538-539].

Ориентация и отчасти – игра с предшествующей традицией изображения жизни нескольких поколений русской интеллигентской семьи, на первый взгляд, позволяют отнести «Московскую сагу» В. Аксенова к жанру семейной хроники. Однако, роман В. Аксенова, в котором биографии героев разворачиваются на фоне исторических событий страны и тесно с ними взаимосвязаны, ломает традиционное представление о романе семейном. Схематично намеченная концепция отечественной истории XX в. одним из персонажей «Московской саги» Саввой Китайгородским («Вся современная история России выглядит как

череда прибойных волн. Это волны возмездия. Февральская революция – это возмездие нашей аристократии за ее высокомерии и тупую неподвижность по отношению к народу. <...> Нынешние чистки – возмездие революционерам за насилие над крестьянами <...>» [6, 195]) является сугубо авторской концепцией, на которой выстраивается весь роман. Б. Ланин справедливо заметил, что писатель «играет» в написание романа-эпопеи: «в самом обращении к жанру видится задор и озорство, а отчасти – инерция прежнего противостояния официозу: дать бой постылому соцреализму на его жанровой территории, дать «настоящую» историю России и «настоящий» реализм» [3, 4].

Авторская рефлексия В. Аксенова, действительно, связана с осмыслением российской истории и судьбы личности на ее фоне (собственной, в том числе: не случайно в романе появляется вполне узнаваемая авторская маска «казанец» Вася). И формой ее становится полемичная по отношению к традиционным историческим эпопеям «семейная сага», где частное и общее перетекает друг в друга, отсутствуют все жанровые признаки эпопеи (эпичность стиля, народность, «державная идеология» и др.), органично соединяются элементы идиллии, мелодрамы, хроникальные вставки, где трагизм снижается за счет физиологических описаний, а герои находятся в противоборстве с историей и временем.

Литература

1. Аксенов В.П. Московская сага. – М.: Изограф, 1999. – Т.1.
2. Басинский П. О чем написал Аксенов? // Литературная газета, 1994. – 10 авг. (№32).
3. Ланин Б. У нас была трагическая эпоха // Независимая газета, 1994. – 30 июля.
4. Аксенов В.П. Московская сага. – М.: Изограф, 1999. – Т. III.
5. Кочетов В.А. Журбины: роман. – М.: Профиздат, 1988.
6. Аксенов В.П. Московская сага. – М.: Изограф, 1999. – Т. II.

**КОНЦЕПТЫ «ДОМ» И «ДЕТСТВО»
В ПОВЕСТИ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ
«МАЛЕНЬКАЯ ДЕВОЧКА ИЗ «МЕТРОПОЛЯ»**

Применительно к художественному тексту под концептом, в широком смысле слова, понимают способ отражения объективной реальности в индивидуальном сознании автора литературного произведения. По определению С.А. Аскольдова-Алексеева, концепт – это «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [1, 393].

Повествовательные стратегии Людмилы Петрушевской связаны, на первый взгляд, с социально-бытовой сферой жизни, но в бытовых конфликтах раскрываются бытийные коллизии. Так, обращение к мифологическим и литературным архетипам, культурному метатексту предшествующих эпох, что заложено в ряде доминирующих в ее творчестве концептов – один из способов перевода бытийной канвы ее произведений в другой, онтологический план.

В автобиографической повести Л.С. Петрушевской «Маленькая девочка из «Метрополя»» можно выделить два ключевых концепта – «детство» и «дом».

Концепт «дом» относится к числу основополагающих, всеобъемлющих концептов, которые функционируют в человеческом сознании. Можно выделить две составляющих концепта «дом» в повести – пространственный образ жилища и образ семьи, включая прародителей и заложенные ими традиции и духовные ценности (дом как жилище и микрокосм). В народной культуре понятие «дом» – средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода. Важнейшая его функция – защитная, так как дом «противопоставлен окружающему миру как пространству закрытое – открытому, безопасное – опасному, внутреннее – внешнему» [2, 168].

Собственного дома у маленькой героини повести никогда не было. Дом имел переносное значение: место, где она временно жила, «пристанище» (понятие Дом связано с понятием Путь, судьба, жизненные перипетии). Концепт «дом» представлен целым рядом жилищ: гостиница «Метрополь», где родилась маленькая героиня; дача в Серебряном Бору, где семья скрывалась в страшное лето 1937 г., когда многие близкие были арестованы; тесная, темноватая комната в квартире у прадедушки; номер в гостинице в Куйбышеве в эвакуации; комната удочерившей женщины; пионерский лагерь как огороженное пространство без возможности

обрести свободу; детский дом под Уфой; квартира у маминого отца Николая Феофановича Яковлева, бабушки Коли.

Временное пристанище не было местом семейным, обжитым, любимым, с традициями, с памятным вещами, с привычным налаженным бытом. Не было дома с глубинным пафосом своего родного места – иногда девочка убежала и ночевала во дворах.

Дома-места не было, зато был дом-семья с близкими, родными людьми, которые заботились о девочке, берегли ее, читали книги, кормили, чем могли, дали возможность выжить в трудное время сталинских репрессий, войны и послевоенной разрухи. Отношения членов семьи друг к другу заметны уже по их номинации. Всех звали уменьшительно-ласкательными именами: прадед Илья Сергеевич Вегер – Деда, бабушка Валя – Баба, тетя Вера Николаевна – Вава, мама Валентина Николаевна – Люля. Семья жила сложившимся традициям интеллигенции, старалась по возможности хранить семейные реликвии. Бабушка удерживала внука дома тем, что великолепно пересказывала классическую литературу («литературные лежания»). Дед Коля, укладывая дочерей спать, пел им старинные казачьи песни. Л. Петрушевская эти песни тоже пела «по наследству» детям.

Большую роль в жизни семьи сыграл прадед, Деда, Илья Сергеевич Вегер. Деда кормил и воспитывал правнучку. Деда спасал жизнь всей семье.

Дом-семья растил, спасал, кормил, давал силы, помогал, защищал, воспитывал. Неслучайно повесть начинается словами о незыблемости человеческого рода в «виде цепочки людей-деревьев, которые держатся за руки... И каждый один в трех лицах: дитя, родитель, личность»[3, 22].

Не менее значимым для понимания повести и творчества писательницы в целом становится концепт «детство». Ребенок в своем сознании всегда стремится к созданию гармоничного мира, поэтому мир детства является своего рода идеальной моделью картины мира. Но история и социум вмешиваются в эту гармонию. В данном случае мир ребенка хоть и противопоставлен миру взрослых, жизнь ребенка включена в жизнь взрослых. Безмятежность детства уходит на второй план. Маленькая девочка не ходила в школу, «валенки не было, одежды не было никакой. Еды тоже»[3, 65]. Для ребенка голод становится сильнее опасности. Девочка убежала из дома, просила милостыню, жила по законам двора, по законам «дикого двора». И это не были законы привычного детского мира – «беги, ищи, хватай, глотай сразу, прячься, отвечай ударом на удар, никому не верь, зовут – не ходи ни за что»[3, 105]. Ребенок проходит путь испытаний, посвящается в мир взрослых.

Несмотря на голод, нищету, неприкаянность жизни, страницы повести проникнуты ощущением счастья по каждому маленькому случаю, дававшему повод порадоваться. Например: «Меня не опечатали в квартире, как это случилось с младенцами

арестованных, и я росла у бабушки под боком под звучание великих текстов русской литературы»[3, 30]. Это воспринималось как первая удача в жизни. Еще один пример: «по случаю Нового года горела керосиновая лампа! Было невероятно светло и прекрасно... Мы ждали полночи. А потом пировали тем, что выкинули соседи (картофельными очистками и селедочной головкой), а потом вели хоровод вокруг еловой веточки... У нас был праздник!»

Главное счастье для девочки было связано с мамой, которую девочка ждала из Москвы «упорно и непрерывно». «Мама, стойкий оловянный солдатик, не согнулась под ударами судьбы»[3, 114]. Она оставила дочь в голодном Куйбышеве, уехав в Москву, чтобы получить высшее образование, «иначе было бы не прокормить семью <...> Я своей маме принадлежала полностью. Я ее боготворила. Ее чудесный образ не покидал ни на минуту. У меня одна цель в жизни – жить вместе с мамой!» [3, 122].

Обращение к концептам «дом» и «детство» дает возможность увидеть глубинные пласты смыслообразования художественного произведения, перевести бытийную канву повести в онтологический план, понять смысл и значимость этих концептов для жизни автора.

Литература

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001.
2. Топорков А.Л. Дом // Славянская мифология. – М., 1995.
3. Петрушевская Л. Маленькая девочка из «Метрополя»: повести, рассказы, эссе. – СПб.: Амфора, 2006.

*Е.Ю. Лазарева (кандидат филологических наук,
старший преподаватель Московского педагогического
государственного университета)*

КУЛЬТУРНЫЕ ШТАМПЫ КАК СРЕДСТВО ХАРАКТЕРИСТИКИ СОЗНАНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ ДРАМАТУРГИИ Н. КОЛЯДЫ

Соотнесенность слова персонажей со словесными массивами различных культурно-знаковых систем в творчестве современного драматурга Н. Коляды является одним из уровней освоения «чужого текста». В данном случае «чужое слово» выступает в качестве воплощения заштампованного сознания героев. При этом «чужое слово» приобретает характер сборных цитат – аппликаций крайне разнородных культурных кодов (поэтические строки, расхожие фразы из популярных песен, канцелярские штампы и т.д.).

В качестве примера рассмотрим одну из знаковых пьес Н. Коляды – «Персидская сирень» (1995), действие которой разворачивается в «наши дни» и главными героями становятся Она и Он, «обоим за пятьдесят», встретившиеся в почтовом отделении отчасти случайно, отчасти по брачному объявлению.

Вводная ремарка автора отличается пространностью и содержит не только сведения о героях («У нее чулки штопанные, на голове шляпка с вуалью», «сумка с ручками, перевязанными синей изолентой»; «на нем куртка, сшитая из старых джинсов»), описание интерьера почтового отделения, на котором разворачивается действие («Между дверью и окном доставки стоит стол двухтумбовый, старый, на котором два цветка в горшках – герань и алоэ. В горшках сигареты тушили, торчат окурки – много»), но и избыточные субъективно-оценочные авторские комментарии: «Ну, Расея, одним словом, у нас это дело-то происходит, не где-то там» [1; 357]. Особое внимание обращает на себя местоимение «у нас», включающее автора в систему персонажей. Это впечатление еще больше усиливает характерная для творчества Н. Коляды предельная локализация места действия: «Почтовое отделение. Мое. Номер двадцать шесть» [1; 357].

Исходная расстановка персонажей и антураж пьесы, заданный в первой ремарке автора, обнаруживают со всей очевидностью, что конфликт пьесы распадается на два подконфликта: поверхностный, сюжетный (Он – Она) и надсюжетный, сущностный (человек – мир).

Внутренний конфликт пьесы начинает угадываться и формироваться до начала драматургического диалога, в авторской вводной ремарке. Вначале «странными» и чуждыми выглядят открытки и художественные бланки для телеграмм с номерами «РД-78», «Ж-52», «ИК-94», «БГМ-24», затем – абонентские ящики, корзины, кажется, служат одним из компонентов длинной цепи коммуникационных связей человека, но обрисовываются как

враждебные человеку, выглядящие, как «бойницы», наконец, за пределами помещения – холодный осенний день, ветер, «грязные желтые листья». Вся досюжетная атмосфера пьесы порождает ощущение напряжения и угрозы. Психологический фон будет уточнен и дополнен первой же репликой героини: «сегодня – день магнитный» [1; 357].

Возраст героев (пенсионный), их внешний вид (нищенский) и их появление на почте (предпочтение эпистолярного общения взамен непосредственного) дают возможность прогнозировать особенности их существования – одинокого, заброшенного, изолированного.

С самого начала пьесы Коляда создает такой образ мира, в котором действуют законы аномалий и отклонений, диалог героев абсурден и хаотичен, каждый из героев погружен в себя, думает о своем, не слышит и не понимает собеседника. Слова утрачивают свое истинное значение, их звучание не отражает сути. В репликах героини упоминаются «ящики», но в первом случае это почтовый ящик, во втором – телевизор. Телевизионная псевдореальность заменяет собой реальность живую, только в ней героиня «переживает» и «чувствует»: «Я участвую сразу, я умираю вместе со всеми, под каждым выстрелом» [1; 358].

Реальная жизнь героев опустошена, ее нет, поэтому они живут в мире виртуальном (письма и ТВ) и ирреальном («мне всю ночь снилось <...> что это – я <...> там, в телевизоре»).

Отсутствие реальной жизни компенсируется по формуле «мир как текст», в данном случае «текст» едва ли не в буквальном смысле слова: это текст письма, текст газетного объявления, текст телевизионных передач, текст «сценария», который был заготовлен героиней на случай встречи с адресатом. Импровизация в мире героев Коляды отсутствует: есть лишь предусмотренные заранее версии реализации «сценария» – «один положительный, другой отрицательный», отступление от которых влечет за собой крах, невозможность общения («Нет, я что-то другое должна была говорить, к чему это я? <...> Не сбивайте меня!», «Нет, по сценарию было не так <...> сценарий дома забыла» [1; 358, 361]).

Герои «Персидской сирени» практически лишены собственного индивидуализированного языка, они говорят штампами, формулами («Молчать! Поздно! <...> «Чека» не дремлет! Тихо! <...> Ни с места! Руки по швам! Сигарету изо рта! Суд идет!»), цитатами. Источниками цитатного мира персонажей «Персидской сирени» в очень ограниченной мере становится литература (для героини это прежде всего «Старуха Изергиль» М. Горького: «Я хотела как Данко. Это из школы, старуха Изергиль про него рассказывала, который грудь порвал и сердце достал, ну, для людей он так старался, вы понимаете? Мой любимый с детства герой» [1; 368], хрестоматийные и популярные цитаты из сказки («Что тебе надобно, старче?») или романа – «Я к вам пишу, чего же боле, что я могу еще сказать?» – А.С. Пушкина), главным же

образом – песенный репертуар советских лет («На нем погоны золотые и яркий орден на груди!»; «На побывку едет молодой моряк»; «Шла бы ты домой, Пенелопа»; «Письмецо в конверте подожди, не рви»; «В Москве в отдаленном районе, семнадцатый дом от угла»; «Куба, любовь моя! Остров зари багровой» и др.) и «крылатые фразы» из художественных («Кто вы, доктор Зорге?») и особенно мультипликационных фильмов того же периода («Акела промахнулся!»).

Ориентация героев пьесы на литературно-письменную («чужую») речь находит свое отражение и в ритмизации речи героини, в обилии риторических фигур, троекратных повторений, единоначатия и др. («Категорически. Катастрофически», «В неблагополучный. В неблагоприятный», «В бурю, в бурю, в бурю!», «Любовь, любовь, любовь!», «<...> орите, орите, орите!», «С Новым годом, с Новым годом, с Новым годом...»).

Любопытно, что героиня, услышав то, что письма адресованы «не ему», восклицает: «А кому? Пушкину?». Так называемый «Пушкин-вопрос» звучит в пьесе Коляды убедительно и обоснованно: герои живут, говорят, думают цитатно, «по Пушкину», т. е. как в книгах (или в газетах), как в кино (или на телеэкране), как на сцене (или по радио). Их собственное заменено и вытеснено «пушкинским» (в самом широком смысле – «чужим»).

С одной стороны, столкновение героев на почтовом отделении неестественно, оно обдуманно, заранее спланировано (героиней). И хотя в него вклинилась непредусмотренная случайность (он – «не тот» и абонентный ящик – не его), но это – не жизнь, а ее отражение, «американский фильм», «боевик на русской почве и русской почте». И мир в пьесе Коляды представляется как «текст» и «сценарий», его герои – как «артисты», т.е. «симулякры», их жизнь – как «кинореальность», «эпистола», «сон».

Однако за всей этой внешней ненатуральностью наличествует свет, который задает направление нравственным координатам художественного мира Н. Коляды, – это детство, прошлое. «ОН. Одна мечта. Бредовое желание. Просьба к Богу. Чтоб как на старой фотографии пусть все будет вокруг. Пусть все вернется назад, на фотографию, но только будет пусть не желтое, как бумага, а цветное, как прежде, как тогда – все так же, все хорошо, все впереди, все живы... <...> и мама молодая, и папа молодой, и колонны идут на демонстрацию, и знамена, и радость, и весна, и Первый май, и сирень цветет, и радость, и покой, и все живы, и все живы, и все живы <...> и мы пионеры, взявшись за руки, идем: «Встань пораньше, встань пораньше, встань пораньше! Только утро замаячит у ворот!»» [1; 373].

Былая жизнь и беззаботное детство – это то лучшее и ценное, что было в жизни героев Коляды. Именно поэтому цитатный фон, который переполняет пьесу, – это строки и воспоминания из прошлого, из их детства. Поэтому казавшийся «чужим» язык персонажей оказывается их «собственным» языком, строчками из

слышанных в детстве песен и полюбившихся детских мультфильмов. Говоря цитатными фразами, герои, как ни странно, лучше узнают друг друга, обращаются к одному и тому же «условному» языку, «откровенно разговаривают» и находят понимание. Не случайно в какой-то момент они начинают осознавать себя не порознь, а вместе и, следовательно, называть себя не «я» и «он/она», а «мы», используя глаголы во множественном числе: «ОНА. Как же их выкинуть, они так старались, писали, а мы (курсив Е.Л.) – выкинем. ОН. Ну, не выкинем...» [1; 370].

Именно с этого момента «сюжетный» конфликт (Он – Она) вытесняется «надсюжетным» конфликтом (человек – мир). Прежде разведенные жизнью, одинокие герои оказываются «на одной стороне» и вместе противостоят «чужому» миру.

К финалу пьесы оказывается, что герой умеет «повесить себе на шею чужие заботы» и, подобно героине, мучиться ими во сне. Они оба плачут над чужими (и своими) судьбами, «потому что несчастные мы все», и задаются вопросами: «<...> для чего мы <...> жили, зачем, почему так бессмысленно, где выход, для чего все?» [1; 374].

Подключения различных ассоциаций, «культурных отсылок» расширяет семантику текста. Обильная цитатность пьесы призвана обогатить авторский текст за счет ассоциаций, смыслов, связанных с «источником цитаты» [2; 30-48].

Вставные тексты инородны, «чужды» героям и оксюморонны происходящим событиям, но при этом связаны с ними концепцией человека, оказавшегося в абсурдной модели коммуникации. Диалоги между героями обозначают ситуацию изоляции и непонимания: между персонажами завязывается разговор, но по существу он оказывается для каждого из них монологом, реплики героев звучат параллельно, не выполняя коммуникативной функции. На замечание героя о замочке: «Заело...», героиня откликается: «Заела. Заела! Такая жизнь заела» [1; 355]. Культурные штампы, опошленные массовым сознанием, лишают героев собственного языка, приводят их к пограничному состоянию, непостоянству намерений и замыслов и невозможности эти замыслы реализовать. «Чужое слово» не только на языковом уровне вносит ощущение сумятицы, но и на содержательном уровне акцентирует алогизм жизни героев, обнаруживают недостаток лично-непосредственного общения, подмененного заочным: телевизор оказывается единственным «окном в мир», посредством которого героиня связана с окружающими людьми, для героя это опосредованное общение осуществляется через окна домов.

Ориентация на книжно-телевизионно-кинематографические образы делает героев копиями, подобиями, подражателями, лишенными собственного индивидуального начала. Н. Коляда разоблачает социальные мифы (карнавальное отрицание – утверждение), выявляет характер воздействия на человека массовой

культуры, вскрывает «аннигиляцию» индивидуальности и тем самым способствует нейтрализации факторов, ведущих к разрушению личности. По мнению драматурга, обрести цельность личности можно, только разрушив стену «чужого». Для героев пьесы такое разрушение происходит посредством воспоминания о прошлом, о детстве. И по закону амбивалентности этому разрушению также способствует «чужой текст», но в понимании героев – «правильный», истинный. Строчки из слышанных в детстве песен и полюбившихся детских мультфильмов становятся средством не отстранения, а сохранения себя, не нивелирования, а памятности. Происходит единение героев. Знаком абсолютного родства становится перенос «идеала» с героини на героя: если в начале пьесы она хотела быть как Данко, то после предложения героя «свалить и поджечь» все письма она возражает: «Тоже мне – Данко. Глупости». Герои уравнины и уподоблены.

Таким образом, обильное использование книжно-телевизионно-кинематографического текста, с одной стороны, позволяет драматургу обозначить тему абсурдности и гибельности отсутствия лично-непосредственного общения, зашоренности сознания, которые приводит к утрате реальности и потере собственного «Я», с другой – истинный, в понимании героев, текст возвращает их к настоящему, позволяет прорваться сквозь быт к Бытию. Поэтому в финале пьесы, действие которой начинается осенью, продолжавшейся только один час («с один до два»), наступает весна, расцветает и благоухает сирень, «цветет душистая, густая ПЕРСИДСКАЯ СИРЕНЬ. На всем белом свете цветет сирень».

Литература

1. Коляда Н. «Персидская сирень» // Коляда Н. «Персидская сирень» и другие пьесы. – Екатеринбург, 1997.
2. Козицкая Е.А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте. – Тверь, 1999. – С.30-48.
3. Громова М.И. Русская драматургия конца XX–начала XXI века. – М., 2005.

А.Б. Славина
(аспирантка Московского педагогического
государственного университета)

ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ З. ПРИЛЕПИНА

Русская литература начала XXI века совмещает несколько тенденций. С одной стороны, ей свойственны признаки нового времени: эклектизм, неоднородность художественных форм и стилей, эксперименты с жанром, широкий тематический диапазон и т.д. С другой стороны, прослеживается развитие традиций литературы прошлых столетий, прежде всего, на уровне проблематики. З. Прилепина – популярного писателя и журналиста – можно отнести как раз к тому типу художников, чьи произведения содержат знаки современной литературы (не массовой) и в то же время непосредственно отсылают к литературе XIX-XX веков (Ф. Достоевский, Л. Толстой, М. Горький, А. Солженицын и др.).

Литературное наследие автора на сегодняшний день весьма разнообразно: несколько романов; сборники рассказов, повестей и эссе; биографическое исследование из серии ЖЗЛ, посвященное писателю Л. Леонову. И хотя оценки творчества Прилепина отличаются разнообразием – есть как положительные, так и резко отрицательные¹ – очевидно, что оно вызывает широкий резонанс не только в пределах страны: книги автора переведены на многие языки мира и изучаются студентами зарубежных вузов (в Польше, Франции, Китае и т.д.). Писатель – лауреат многочисленных премий, как национальных, так и иностранных (Всекитайская литературная премия за лучший зарубежный роман «Санькя»). В 2008 году писатель стал лауреатом премии «Национальный бестселлер» («Грех»), а в 2011 завоевал «Супернацбест» за лучшую прозу десятилетия.

Творчество З. Прилепина характеризуется многообразием тем, приемов, стилей, которые могут сосуществовать в рамках одного произведения. Почти в каждой прозаической книге писателя (несмотря на их реалистическое направление) присутствуют символика и метафоричность повествования – они значительно углубляют проблематику, развивая ее до уровня философских обобщений. Именно *философичность* литературы, ее стремление к постижению основных бытийных законов и *универсализации* характерны для русской классической

¹ К положительным относятся мнения литературных критиков и писателей П. Басинского, А. Проханова, Р. Сенчина, Д. Быкова, Д. Володихина, Ю. Щербининой и др. Среди противоречивых суждений о творчестве автора – рецензии Л. Данилкина, в которых он резко критикует роман «Санькя», однако роман «Черная обезьяна» называет лучшим произведением автора. М. Бойко и П. Авен высказывают крайне негативные мнения о творчестве автора в целом.

литературы. С этой точки зрения З. Прилепин продолжает традиции прошлого, обращаясь к примерам современной жизни.

В романе «Санька» (2006) философская проблематика ярко выражена в «деревенской» сюжетной линии, где автор с горечью изображает медленную, но неминуемую смерть русской провинциальной деревни (родины главного героя романа Саши Тишина), которая ассоциируется со смертью *целого мира* – доброго, светлого, патриархального. Гибель деревенского уклада, воплощающего для родившегося и выросшего в одной из деревень Рязанской области автора *свет и святость*, означает утрату настоящих ценностей, потерю единства (цельности) и жизненных ориентиров. Так же воспринимает происходящее и главный персонаж произведения – юный революционер Саша, который приезжает в родное село из города, прячась от властей. «Ему давно уже казалось, что, возвращаясь в деревню, сложно проникнуться какой-либо радостью, – настолько уныло и тошно было представшее взгляду. <...> Все было чуждым» [3; 33].

Автор намеренно доводит драматизм деревенских картин до апогея, чтобы выразить степень безнадежности и безысходности происходящего вокруг. Крошечная деревенька России в романе «Санька» благодаря мастерству писательского изображения становится центром *универсума*, где остались лишь единицы людей, покинутых и несчастных, не понимающих и не замечающих друг друга; в их душах вместо любви и добра живут одиночество и страх. И в продолжение философской концепции автора можно предположить, что подобный финал – своего рода наказание людям за их греховные деяния. Эта мысль отчетливо прослеживается в словах деревенского дедушки, которого автор сравнивает с маленьким лесовиком. Старик рассуждает о философии и религии, о трагедии сегодняшнего дня. «Вы там в церкву, говорят, все ходите. Думаете, что, натоптав следов до храма, покроете пустоту в сердце. Люди надеются, что Бога приручили, свечек Ему наставив. Думают, обманули Его. Думают, подмяли Его под себя, заставили Его оправдывать слабость свою. Мерзость свою и леность, которую то милосердьем теперь назовут, то добротой» [3; 320]. Старичок как будто является носителем высшей истины. Сам его облик и смешон и трагичен одновременно: «вот-вот то ли заплачет, то ли захихикает» [3; 321]. И еще более драматичным является тот факт, что символические слова о людской деградации и неизбежном возмездии звучат от пожилого человека, которому также осталось недолго жить на земле.

Таким образом, уже в романе «Санька» З. Прилепин выходит за пределы основной темы о революционном бунте в России и значительно усложняет проблематику за счет символических обобщений, что и придает произведению ярко выраженную философскую направленность.

В романе «Грех» (2007) философский аспект также присутствует, но уже в ином контексте. Произведение можно назвать своеобразной «философией жизни»: в сборнике рассказов, объединенных автором и издателями в роман, с самого начала обнаруживается острый конфликт важнейших бытийных категорий (жизнь – смерть – любовь – счастье – беда и т.д.). Особое значение для понимания философской стороны «Греха» имеет ключевой рассказ книги с одноименным названием, где главный герой проходит через сложное испытание запретной любовью и поднимается на более зрелый уровень сознания. Как и в предыдущем романе «Санька», в новелле «Грех» появляются мотивы смерти (убийства крысы и свиньи) и вытекающая отсюда мысль героя о потере целостности, которая также приобретает символическое звучание. Юноша-подросток рассматривает мертвое тело животного и вдруг отчетливо осознает, что «живое существо... оказалось ничтожным, никчемным, его можно было разрезать, расчленивать, растащить по кускам» [1; 64], которые сами по себе ничего не значат и только обезличивают то, что было еще недавно единым организмом. Заголовок «Грех» отсылает к религиозно-философским мотивам: борьба добра и зла (Бога и греха), запретная любовь и запретный плод, змей-искуситель и т.д.

Во всех новеллах сборника можно проследить философские проблемы, встающие перед героем (возможно, и перед самим автором) в разные моменты его жизни. В рассказе «Колеса» – это философское отношение к чужой смерти, спасительная ирония во имя сохранения себя (герой работает гробовщиком); в новеллах «Карлсон», «Шесть сигарет и так далее», «Колеса» – философская проблема жизни как стихии, по воле которой решается судьба человека: он же далеко не всегда может управлять ей самостоятельно. В рассказе «Ничего не будет» Дом и Семья ассоциируются с Храмом добра, любви и безграничного счастья. Однако даже в святое для героя место вторгается смерть (и не просто *чужая* смерть, а смерть *близкого человека*), не оставляя надежды на защиту. В заключительном рассказе «Сержант» автор, не понаслышке знающий о страшном существовании на войне, поднимает серьезную нравственно-философскую проблему сохранения *человечности* в *нечеловеческих* военных условиях, когда смерть – явление частое и неизбежное.

Эту же тему З. Прилепин затрагивает и ранее, в своем дебютном романе «Патологии» (2005). Главный герой Егор Ташевский, находясь в «горячей точке» военных действий в Чечне, постоянно сталкивается с гибелью и звериной жестокостью. Он вынужден ежеминутно бороться за выживание не только в физическом смысле, но и в моральном (не растерять свой человеческий облик, свою *душу*).

В последнем романе писателя «Черная обезьяна» (2011), где З. Прилепин впервые прибегает к элементам фантастики и

использует вставную сюжетную линию о малолетних детях-убийцах, проблематика также имеет выраженный философский характер. Душная летняя Москва 2010 года, изображенная в произведении, предстает как пространство *ада*, а главный герой – как его *грешинок* и *мученик*. Он представляет собой человека с надломленным сознанием, душевно искалеченного, находящегося на стадии, близкой к психическому расстройству. Герой невольно напоминает Раскольникова из романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание», которого inferнальная атмосфера Петербурга толкает к безумию. И, вероятнее всего, писатель использует нетрадиционный для него полуфантастический сюжет как вспомогательное средство для того, чтобы показать, насколько тонка грань между *реальностью* и *нереальностью* самой жизни.

Таким образом, философский аспект играет в творчестве З. Прилепина значительную роль независимо от сюжетно-тематической линии произведения. Автор склонен к обобщенно-философскому мышлению: на примере одной жизненной ситуации он отражает *общие проблемы бытия человечества*, чем подтверждается его тесная связь с литературой прошлого.

Литература

1. Прилепин З. Грех: роман в рассказах. – М.: Вагриус, 2009. – 256 с.
2. Прилепин З. Патологии: Роман. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2008. – 352 с.
3. Прилепин З. Санья: Роман. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2009. – 368 с.
4. Прилепин З. Черная обезьяна: роман. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 285 с.
5. Басинский П. Новый Горький явился // Российская газета (Центральный выпуск) №4066. – 15 мая 2006 г.
6. Бойко М. Сахарный прилипала // Полярная звезда. – 19 июля 2009 г.
7. Быков Д. Счастливая жизнь Захара Прилепина // Грех: роман в рассказах / Захар Прилепин. – М.: Вагриус, 2009. – 256 с.
8. Володихин Д. Чувство Бога // Политический журнал №29 (172). – 15 октября 2007 г.
9. Данилкин Л. Захар Прилепин «Санья». «Мать» без электричества // Афиша. – 5 апреля 2006 г.
10. Данилкин Л. Черная обезьяна. Лучший роман З. П. // Афиша. – 10 мая 2011 г.
11. Проханов А. В России появляются люди, готовые умирать за идею // Агентство политических новостей – Нижний Новгород. [Электронный ресурс] Код доступа (<http://www.zaharpilepin.ru/ru/prensa/sankya/apn-nn.html>) 10.04.2012
12. Сенчин Р. И вновь продолжается бой // Литературная Россия. [Электронный ресурс] Код доступа (http://www.zaharpilepin.ru/ru/prensa/sankya/literaturnaya_rossiya.html) 10.04.2012
13. Щербинина Ю. Метафора войны: художественные прозрения или тупики? // Знамя. – 2009. – №5. – С. 187 – 196.

**РАЗДЕЛ II.
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX-XXI ВЕКОВ.
ПРОБЛЕМАТИКА. ПОЭТИКА**

*Т.А. Пономарева (доктор филологических наук,
профессор Московского педагогического государственного
университета)*

КОНЦЕПТ МОЛОДОСТИ/СТАРОСТИ В ПОЭЗИИ Н. КЛЮЕВА 1910-Х ГОДОВ

Концепты молодость и старость в творчестве Н.Клюева отражают его эмоциональное отношение к проблеме жизни и смерти. Для его творчества характерно несоответствие между мироощущением повествователя и возрастом биографического автора. Документально установленный 1984 год рождения поэта не совпадает с исчислением возраста самим Клюевым, который чаще всего указывал на 1987 год. Е.И. Маркова видит в этом проекцию на 1917 год – год новой эпохи и на тридцатилетний возраст Христа. А 35-летний возраст, обозначенный в «Автобиографии» 1923–1924 гг., для Е.И. Марковой связан с символикой «середины земной жизни и содержит скрытую отсылку к «Божественной комедии» Данте [1, 111]. Но уменьшение возраста, возможно, не связано с символическим значением. Клюев принадлежал по рождению к старообрядчеству, которое не признавало никаких официальных «бумаг», да и большинство крестьян в целом, вплоть до двадцатых годов XX столетия и введения в СССР обязательной гражданской регистрации новорожденных, не знали точной даты рождения, отмечая именины и путаясь в возрасте.

В отличие от биографического автора, лирический герой Клюева почти всегда чувствовал себя старше. В первых стихотворениях двадцатилетнего поэта передаются чувства человека, уже много пережившего, возникает мотив былого: «Не сбьлись радужные грезы/Поблекли юности цветы»; «о былом одни мечты»; «забудем былые невзгоды» и. т.п. [2, 77] Эти «вздохи о былом» обусловлены литературной традицией – влиянием романтической лирики, элегическим модусом художественности.

Но авторская тональность может меняться даже в рамках в рамках одного текста, и вместо «немолодого» лирического субъекта обнаруживается юный повествователь. Так, в стихотворении «Не сбьлись радужные грезы» о молодой наивности героя свидетельствует стремление найти однозначный ответ у «светил мудрости, науки» на мучившие его вопросы, «когда окончатся все муки/И на земле не будет слез» [2, 77]. Личность юного героя проявляется в категоричности высказываний, в устремленности в будущее: «Но быломu неподвластны – Мы в грядущее глядим». Поэт находится еще в начале творческого пути, его «песня» еще только «прозвучит» («Безответным рабом», 1905).

С концептом молодости связан мотив безвременной гибели «павших невинно детей» отчизны, «свободных душою» и замученных «рукой судьбы»: «мертвым сегодня в пучину/Брошен матрос молодой»; девушке-изгнаннице, «могилу готовит здесь

судьба незримою рукой»; «бледный юноша» умирает от ран под плакучею ракитой. Этот мотив навеян поражением Первой русской революции. В стихотворении «Сегодня небо, как невеста» (1910), за казнью-распятием предстоит последующая встреча с «обителем Отца». Так заявляет о себе концепция жизни – смерти – воскресения.

В стихотворениях, в которых отразилось пребывание Клюева в губернской тюрьме и в Выборгском пехотном батальоне, появляется мотив прощания с молодостью, который соответствует переживаниям биографического автора: казарме «молодость моя, как некоему богу./ Вечерней жертвою принесена была» [2, 85]. Много позже поэт опишет свой портрет того времени, когда его привезли «в солдаты»: «18 лет от роду, безусый, тоненький, голосок с серебряной трещинкой». [3, 42]

В стихотворениях 1907 – 1910-х годов происходит взросление лирического субъекта и героев-персонажей, мир эмоций усложняется, тоска, плач, обусловленные переживаниями «кровавой были», соседствуют с народным гневом, возмездием. В стихотворении ««Темной ночью сердцу больно» переданы чувства молодого перевозчика Луки, сердцу которого «больно одинокому грустить./ Жить на свете подневольно /И врагу не отомстить» [2, 90].

В поэзии Клюева девятисотых годов обычно дан условный портрет повествователя, без возрастных характеристик: мужик, «в лаптях, в сермяге серой», странник «с клюкой, с дорожною котомкой», пилигрим «убогий», поэт, «наружный <...> злой и грешен, /неосязаемый пречист».

В стихотворениях начала десятых годов передано ощущение быстротекущей жизни: «И реки жизни быстротечны»; «юность бесследно прошла»; «весна отсыяла». Появляется и глагол «помню» («Помню я обедню раннюю»). Но повествователь чувствует себя по-прежнему молодым, на что указывает образ «сердца-дитяти», перед ним все еще стоит проблема выбора пути «бездольного сына». Несмотря на беды, он «все такой же, как в столетях /Широкогрудый удалец»: «Я все тот же – мощи жаркой /Не сломил тяжелый свод[2, 93].

Образ молодости и мотив взросления постепенно начинают соотноситься с образами старости и смерти. Впервые их связь обнаруживается в «Любви начало было летом» (1908), в котором старость героя еще отнесена в далекое будущее, когда «года уйдут в седую мглу», и он будет «нищий и худой». В стихотворении «Не говори, – без слов понятна» (1910) молодость традиционно ассоциируется с весной, а старость и смерть – с зимой: герои «предосенни, как снега...»; у них «предзимняя тоска». Старость и молодость сближаются через образ несвободы: «Не проведут ли наши сестры, /Как зиму, молодость в тюрьме». [2, 122]. Поэт, мечтавший «смехом солнечным младенца» оживить «пустыню

жизни», видит картины близкой смерти и поэтического забвения «И на кресте венки поблекший /Улыбкой солнце золотит» [2, 116].

Мотив гибели усложняется, преждевременная смерть начинает осмысливаться как повторение пути Христа: «Надо тело молодое /Крестным терном увенчать» («Как звезде, пролетной тучке» (1908, 1912).

Мотив молодости героя в 1910-е годы почти исчезает из поэзии Клюева, как и образ «я». Он сменяется объективным повествователем, певцом народной жизни. Особняком стоит цикл «Избяные песни» и близкие к нему стихотворения, посвященные матери. В них возвращается лирическая субъективность, появляется автобиографизм. Психологически точно переданы чувства человека, ощутившего, что «умерли юность и мама» («О, ели, родимые ели»).

В стихотворении «Лесные сумерки – монах» (1915) Клюев впервые по отношению к лирическому субъекту употребляет глагол «молодеть», который обычно относится к внешнему или внутреннему состоянию немолодого героя: «Лесных погостов старожил, /Я молодею в вечер мая». [2, 258]. И портретные детали указывают на процесс старения: «Пусть я некрасивый, /Хворый и плешивый» («Поэту Сергею Есенину»); «четыре морщины на лбу и сизая стежка на шее» (Белая повесть»). Мысли о старости и смерти преодолевается «услодой надежды земной»: «Мы умрем, но воскреснем с народом» («Утонувшие в океанах...»).

Своеобразно раскрывается мотивы старости и уходящей жизни в стихотворении «Я уж больше не подрасту (между 1916 и 1918), в котором переданы больничные переживания объективированного персонажа, шестидесятилетнего поэта, «лысого и «робко сутулого», который уже дочитывает «Жизни журнал»:

А давно ли атласной водой

Меня мыла в корытце мама? [2, 336].

Лирический субъективизм, яркая образность позволяют отнести воспоминание к биографическому автору.

В целом мировосприятие Клюева десятых годов более оптимистично, чем в начале творческого пути. Сквозной образ молодости относится к изображению народной жизни, характеризует ее расцвет, полноту, Впервые это обнаруживается в «Обидином плаче» (1908, 1918) с его девушками-сугревушками и дородными добрыми молодцами. Поэт подробно живописует внешний облик персонажей. В стихотворении «Прохожу ночной деревнею» герой – молодец-удалец, «повеса-парень» в собольей шапке «стародавних полон сил». Повторяющиеся портретные детали, передают народные представления о красоте молодости: у парня «кудри-вихори», /Брови – черные стрижи», а «девка – зорька, маков цвет», с русой косой, «с зыбким голосом, с вишеньем щек». Физическая красота, «земное», лишь оттеняет красоту души, порывы к «небу». В стихотворении «Не оплакано бывшее», «кормчий молод и напевен» и девушка-«дитя», с глазами из изумрудов и с

кораллами на губах» устремлены к чудес земле, «чтобы сказку ветровую /Наяву осуществить» [2, 121].

Молодости противопоставлены детство и старость: «старики, ребята малые», мать, которая старится за прялкой. Неоднократно появляется образ деда как символ мудрости и памяти, он «пестун былин», его смерть лишь подтверждает непрерывность жизни народа: «Не будет деда, но будет сказ». Образ старухи служит воплощением судьбы: «Судьба-старуха» ниже дни». Она напоминает не только о смерти, но и о торжестве жизни « в родимых селах», где звучит «жизнедательный глагол». Судьба предстает и в облике «девы-благодати», которая «спрядает дни./Чтоб вечное соткать» («Судьба-старуха ниже нити»). Сравнения природы со старыми людьми: «дедушка-бор» «вешний бор – за лаптем дед», «старухи-ели», – создают образ вечного бытия.

Антитеза молодости/старости в поэзии Клюева десятых годов лишена трагического звучания. Концепция «избяного космоса» нацелена на воссоздание гармонии жизни в слиянии с природой, сопричастности человеческого существования вечности бытию, поправки смерти христианской идеей Воскресения.

Исследователи неоднократно отмечали переход тем смерти и сиротства в «Избяных песнях» в тему торжества жизни, чем объясняется неожиданный лишь на первый взгляд рассказ о жизни в селе Красный волок, образы молодости и детей.

Образ ребенка у Клюева впервые появляется в метафорическом значении: «дитя моей любви» («Холодное, как смерть, равниной бездыханной»). В стихотворении «Ночью дождливою, ночью осеннею» колыбельная звучит как символ победы жизни над смертью, В стихотворении «Рота за ротой проходят полки» плач ребенка включает в эмоциональную оценку смерти-расправы, присутствующей в подтексте. В «Избяных песнях» образ ребенка возникает в сравнении: коврига «лучистее детских кудрей», затем появляется «маленькая Маша», которой хочется «сытового хлеба поесть».

Образ ребенка у Клюева связан с мотивами Воскресенья, «светлой радости спасенья». Неоднократно повторяется образ детской зыбки: «Счастье первое дитя / Усыплять в скрипучей зыбке» [2, 197]. Сопрягается круг жизни и природно-хозяйственный календарь («радость видеть первый стог»).

В сборниках «Лесные были» (1913), «Мирские думы (1916)» немало девичьих песен. Но даже если они рассказывают о тяжелой женской доле, немилым замужестве, в них раскрывается активный женский характер, передается энергия молодости. Драматизм жизни старухи из одноименного стихотворения, в портретном описании которой акцентируются печальные изменения во внешнем облике («седая, горбатая», «косы желтее, чем бус янтаря», «схожа я с мшистой заплаканной ивою») по контрасту с весенней природой, («вербой-невесткой», «алоцветной красою» зари), объясняется не

предчувствиями конца жизни, а нарушением социальных законов крестьянского бытия: «сын обижает, невестка не слушает».

Соотнесение молодости/старости с образом Родины появляется у Клюева не без влияния блоковской поэзии: «О, кто ты, родина? Старуха? / Иль властоокая жена?» («В морозной мгле, как око сыще»). Развернутое сопоставление Руси с женским ликом, а народа с «детиней-богатырем» дается в «Руси» (1914): «Славься, Русь! Краса-девица, /Лады колечко и фату!» [2, 228]. В «Поддонном псалме» Русь олицетворяет не жена, одетая в солнце, а домовитая «баба хозяйка», которой «только тридцать три года». Автор отвергает символистское наполнение образа Откровения и противопоставляет ему крестьянский облик родины.

В стихах 1917– 1918-х годов сравнение Руси с женским образом принимает формулу «невеста-Россия», «Дева-Свобода», а образ солнца революции сопрягается с молодостью, красным пиром, свадьбой, рождением: «Смольный – в кожаной куртке, с загаром на лбу, /Юный шкипер»; «Братья, сегодня наша малиновая свадьба –/ Брак с Землей и орлиной Волей». [2, 401,399].

В автобиографической прозе «Из записей 1919 года» раскрывается облик героя, «мужика особой породы», полного сил. Но мотив молодости исчезает в двадцатые годы, чтобы вернуться лишь в стихах, посвященных А. Яр-Кравченко. Лирический герой, который обретает биографические черты, будет все чаще соотноситься с образом старика, причем старческое усилено в сравнении с реальным возрастом автора. Мотив старости переплетается с мотивом насильственной, преждевременной смерти лирического героя и его «предсмертной песни»: «Меня расстреляют в зеленом июле»: «и помянут пляскою дервиши/Сердце розу, смятую в Нарыме». [2, 469].

В стихах Клюева конца двадцатых – тридцатых годов мотив старости, болезни переходит в мотив «последних времен», «болезная, родная страна» оказалась во власти дьявола, новая «деревня – вепрь и сатана». В последнем известном стихотворении поэта «Есть две страны: одна – больница» (1937) возникает образ погибшей весны и «мальчика в синем льне», погибшего «в розовом апреле». Мотив юности, весны сливается с мотивом смерти.

Литература

1. Маркова Е. И. Родословие Николая Клюева. – Петрозаводск, 2009
2. Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. – СПб.: РХГИ, 1999.
3. Клюев Н. А. Автобиографический отрывок// Клюев Н. А. Словесное дерево. – СПб.: Росток, 2003. – С. 42-43.

*Г.Н. Божкова (кандидат филологических наук,
доцент Елабужского филиала
Казанского (Приволжского) федерального университета)*

ФУНКЦИИ МУЗЫКИ (ЗВУКОВ) В ПОЭЗИИ А.А. БЛОКА

Музыка – это самый
сильный вид магии.

Мэрилин Мэнсон

Конец XIX и начало XX века – период, когда уже ушли из жизни Мусоргский и Бородин, а в 1893 году и Чайковский. На смену им приходят ученики, наследники и продолжатели их традиций: С. Танеев, А. Глазунов, С. Рахманинов. Но как ни близки они своим учителям, в их творчестве ясно чувствуются новые вкусы. Опера, в течение более чем столетия занимавшая главное место в русской музыке, отходит на второй план. А роль балета, наоборот, вырастает. Широко развиваются симфонические, камерные жанры. Огромной популярностью пользуется фортепьянное творчество Рахманинова, который и сам был великим пианистом.

Это время является важным этапом в истории скрипки. Появляется группа виртуозов-композиторов и исполнителей, которые раскрывают неведомые возможности скрипки как сольного инструмента. Возникают новые замечательные произведения, среди которых видное место занимают сочинения советских композиторов. В настоящее время всему миру известны концерты, сонаты, пьесы Прокофьева, Хренникова. «Их замечательное искусство помогает нам почувствовать, что за удивительный инструмент – скрипка. В предоктябрьском десятилетии, через все русское искусство, и в частности музыку, проходит тема ожидания великих перемен, которые должны смести старое, несправедливое общественное устройство» [1].

Музыка – тончайшая материя, говорящая напрямую с душой человека, чувство в чистом, почти материальном виде, когда слова больше не нужны, они сами собой слагаются в рифмованные строки, живут своей собственной жизнью, вдохновляют. И все-таки поэты находят слова, прислушиваясь к «эоловой арфе» своей души, отвлекаясь от всего суетного и возносясь ввысь с хороводом звуков, и тогда Музыка сливается с Поэзией.

«Из всех литературных родов лирика наиболее близка музыке. Музыка и лирика в древности воспринимались как единое целое» [2] Многие в структуре поэтических произведений роднит этот вид искусства с музыкой: четкий ритм, закономерное чередование ударных и безударных слогов, упорядоченная размерность стихотворений, их эмоциональная насыщенность. Каждый стих обладает своей музыкальной формой – ритмикой и

мелодией. Можно ожидать, что в строении стихотворений проявятся некоторые черты музыкальных произведений, закономерности музыкальной гармонии.

Стремление поэтов-символистов проникнуть за магическую грань видимого и настоящего определяло их отношение к музыкальному ритму: они признавали бесспорное верховенство и слышали в нем голос будущего. Блок назвал эту целостность художественно-ритмической среды «синтетической культурой», считая, что в России живопись, музыка, проза, поэзия, философия, религия, общественность неразрушимы, и вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры.

Одна из важнейших функций музыки – психологическая – это эмоциональная и смысловая характеристика образов. Музыка может передать состояние героев, их настроение, черты характера, темперамент. В стихотворении А.А. Блока «В ресторане» музыка – это то, что соединяет мир земной и мир бесплотный. «Это – душа вещей и тело мысли» – Тынянов Ю. (Из писем о русской поэзии). Во втором катрене лирический герой влюблен, поэтому в переполненном ресторанном зале, он не слышит шума, а улавливает звуки чудесной музыки. «Где-то пели смычки о любви» [3]. Однако уже в третьем катрене эмоциональное состояние изменилось: любимая женщина уходит, герой делает усилие удержать ее, но все тщетно. Несмотря на кажущуюся простоту, «В ресторане» – одно из сложнейших произведений Блока. Все символисты считали своими литературными прародителями поэтов-романтиков, но Блок был романтиком по сути своей. Он тонко ощущал двоемирие, видел грань между земным и вечным, и, хотя «вечное» порой казалось ему призрачным, ирреальным, оно всегда жило в душе поэта и его лирического героя. Лирическая героиня изменила: «Обратясь к кавалеру, намеренно дерзко» [3]. Психологический фон резко изменяется, предвестником перемены становится музыка:

«И сейчас же в ответ что-то грянули струны,

Истуженно запели смычки...» [3]

Герой расстроен, он вновь переживает предательство в жизни, поэтому нагнетание метафор, и музыкальные звуки как нельзя лучше передают состояние разочарованного влюбленного.

Сюжет стихотворения очень динамичен, лирический герой за один вечер пережил целую гамму чувств – от влюбленности, до разочарования. Музыкальные звуки последних строк становятся символом смирения, безысходности. И земной мир с визжанием вместо пения кажется таким же жалким и неестественным, как и фонари «на желтой заре»:

«А монисто брэнчало, цыганка плясала

И визжала заре о любви» [3]

Подобная функция встречается также и в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре». Данное лирическое произведение с помощью музыкальных звуков раскрывает

психологическое состояние лирического героя на фоне сложных исторических событий. Такие стихи трудно соотносить с каким-то реальным событием. Это стихотворение было написано в августе 1905 года, в кровавое время первой русской революции. Поэт очень болезненно воспринял расстрелы, баррикады и митинги и даже в один из судьбоносных дней сам нес красное знамя впереди демонстрации. Строки стихотворения стали молитвой поэта, исполненной искреннего сочувствия утратам и жертвам. Состояние лирического героя противоречивое, поэтому стихотворение композиционно выстроено по принципу антитезы – излюбленному приему Блока. Борьба светлого и темного, мрачного и жизнеутверждающего бросает ответ на все образы.

Переживания сменяют друг друга: томление от неизвестности, песня – надежда девушки («Так пел ее голос ... И голос был сладок...» [3]), и чувство обреченности, вызванного плачем малыша («Причастный тайнам, – плакал ребенок» [3]). Поэтом постигается загадка нашей жизни, в которой все противоречиво. Красота бытия состоит в ярком чувствовании моментов прекрасного, мудрость – в умении услышать этот тонкий луч радости. Хочется верить, что ребенок плачет о мраке дня сегодняшнего, а девушка поет о будущем, ее голос, «летающий в купол», направлен ввысь, обращен к царским вратам с мольбой за человечество. Поэт верит, что этот голос не может не долететь до Всевышнего, не может остаться неуслышанным. Молитва лирической героини – это и его молитва за родную Отчизну, за всех русских людей.

В первой части, в сочетании с аллитерацией на «л» и «р», на тихие шипящие и тишиной, которая является частью атмосферы храма, тонический стих вызывает чувство вечности, мелодичной напевности. В последней же части ясно чувствуется аллитерация на звонкие согласные, что создает ощущение надрывности.

Музыка может продлить или сократить время жизни. Знахарям, шаманам известно, что при помощи ритма музыкального можно ускорить или замедлить сердечный ритм.

Звуки музыки играют значительную роль в характеристике места и времени действия – социальная (фоновая) функция. Она позволяет создать определенный колорит той или иной эпохи, которой посвящено стихотворение. Звуки музыки, в особенности песня, обладая чувством времени, вбирают в себя психологию и настроение тех лет, когда она создавалась. Не случайно песни считают музыкальным документом эпохи, передачи настроений, мыслей и чувств людей – участников исторических событий.

Звуки стихотворения «Незнакомка» делят его на две части: реальная действительность и ирреальный мир поэта.

Фон реальной действительности ужасен для лирического героя – это вечерний Петербург – город-призрак, разрушающий мечту, надежду на счастье, населенный пьяными развратными аристократами: «правит окриками пьяными», «детский плач»,

«скрипят ключины», «женский визг», «кричат». Внешние диссонансные звуки, наполняющие ресторан, соответствуют внутренним – аллитерация «в», «д», «т», «ш» – ассоциируется с тяжелым, болезненным дыханием.

Мир творческой личности, лишен внешнего «омерзения», он контрастен непонятной грешной действительности, интеллигентен хрупок, раним, поэтому здесь нет раздражающих внешних звуков. Через аллитерацию «ч», «ш», «з» мы можем услышать чуть уловимое шуршание дорогих шелков, стук каблучков. Аристократизм, благородство музы передает восторг лирического героя через ассонанс «а», «о» в конце стихотворения.

Музыка – это то, что соединяет мир земной и мир бесплотный в стихотворении «В кабаках, в переулках...». Обывателей характеризуют резкие звуки: «Улицы пьяны от криков», лирического героя – «музыка блеска».

Фоновая функция музыки помогает увидеть национальную и социальную принадлежность персонажей, точно создать социальный портрет героя: аристократ, поэт, тонко чувствующий музыкальные аккорды «Девушка пела в церковном хоре», «В кабаках, переулках ...», «Незнакомка», «В ресторане»..., или сатирические образы обывателей («... нечистые речи»), пьяниц, гадалок («Слова слаще звуков Моцарта... Шепчет и шепчет...», «Потеха, рокошет труба») и т.д.

Сюжетообразующая функция помогает наблюдать за развитием событий и выделить самые напряженные моменты. Так в стихотворении «Вхожу я в темные храмы» читатель имеет дело с внутренними звуками: аллитерация «т», «с», «ж», «ш», «к» – приглушенный звук шагов, мерное дыхание; до тех пор, пока не появилась Прекрасная Дама. Мистическое свидание происходит в полной тишине: «Мне не слышны ни вздохи, ни речи./Но я верю: Милая – Ты» [3]. В стихотворении «Она пришла с мороза» звуки выполняют функцию завязки: начинается действие, жизнь («Наполнила комнату/Ароматом воздуха и духов/Звонким голосом...» [3]). Звучно и стихотворение «Преврати все в шутку сначала». Движение сюжета определяет непредсказуемость женской натуры: от радости до грусти. «И, зубами дразня, хохотала/... Вдруг припомнила все – зарыдала» [3]. Она – актриса, постоянно играющая роль, но без нее лирическому герою нет счастья: о развязке их отношений свидетельствует воспоминание «Неужели и жизнь отшумела./Отшумела, как платье твое?» [3]

Поэзия Блока многогранна, многолика и многозвучна, как жизнь, которую она отображает. Он обладал редким даром удивительно точно передать каждое настроение, каждое движение души. Пожалуй, главный признак его поэзии заключается в точно найденном сочетании формы и содержания.

Литература

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ.сред.пед.учеб.заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 1998. –С. 440.
2. Введение в литературоведение. Учебник для вузов / Н.Л. Вершинина, Е.В. Волкова, А.А. Ильюшин и др.; Под общ.ред.Л.М. Крупчанова. – 2-ое изд., испр. – М.: Издательство Оникс, 2007. – С. 38.
3. Серебряный век. Поэзия. (Школа классики) / Редактор-составитель Т.А. Бек – М.: АСТ, Олимп, 1996.

**ЧЕХОВСКИЕ ЦИТАТЫ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ
В ПЬЕСЕ
ЕЛЕНА ГРЕМИНОЙ «БРАТЯ Ч»**

А.П. Чехов близок современным авторам как писатель переходного времени, живший, как и они, на границе двух эпох, чувствовавший кризис времени и ищущий выход из него. Обращение Чехова к обычному человеку, со всеми незначительными деталями его быта, стремление к изображению универсального мира с отсутствием иерархической структуры и резкого дуализма делает его близким и понятным человеку XXI века. Современные драматурги «ищут» Чехова, включают темы, сюжеты, героев его произведений в собственные тексты; осмысливают и «сценически перечитывают» рассказы и пьесы. Их привлекает не только его творчество, но и сама личность легендарного писателя. В эпоху создания художественных и документальных кинофильмов, посвященных судьбам знаменитых представителей русской литературы, на сцене современных театров появляются «биографические пьесы», призванные воссоздать, приблизить к читателю/зрителю образ Чехова-человека, жизнь которого стала примером удачного сочетания социального служения и творческой реализации. Автором такой пьесы стала Елена Гремина, профессиональный драматург, одна из инициаторов и руководителей проекта Театр.doc, член художественного совета Фестиваля молодой драматургии «Любимовка». «Я всегда любила чеховскую прозу, его рассказы, – признается драматург, – Каждый период его жизни для меня связан с определенными рассказами» [3]. Творческим осмыслением личной, семейной жизни писателя для нее стала пьеса «Братья Ч». Она была подготовлена Еленой Греминой для второго международного театрального фестиваля им. А.П. Чехова и в мае 2010 года поставлена Александром Галибиным на сцене драматического театра им. К.С. Станиславского. Первая пьеса о молодости Чехова, в которой мы узнаем его не как писателя, а как брата, сына, влюбленного жениха. «Пьеса Греминой – это, в сущности, драматургический парафраз книги Рейфилда. Этакая попытка скрестить жанр байопика с документальностью «новой драмы», с которой имя Греминой давно и надолго связано. По сравнению с книгой Рейфилда в пьесе нет никаких принципиальных открытий, но есть несколько выигрышных ролей, а заодно – попытка проследить, как некоторые биографические перипетии жизни Чехова лягут в основу его произведений» [1]. Действие пьесы разворачивается на уютной подмосковной даче, за четырехмесячное владение которой, семье Чеховых пришлось заплатить сто рублей – «12 рассказов для «Осколков»» [4].

Первоначально задумывались пять актов и гораздо больше действующих лиц – «У меня действовали Левитан, Маша, чета Киселевых (хозяев имения Бабкино). Мне показалось, что какой-то нерв уходит, если не сосредоточиться в XXI веке, когда у людей мало времени, на главном», – рассказывает о создании пьесы Елена Гремина, – Мы решили свести ее к «сценам из семейной жизни». Осталась минималистская история: о членах семьи Чехова и двух женщинах» [3].

Среди действующих лиц – Антон Чехов «положительный человек» с характером. Поставил себе цель не купцом второй гильдии стать, а «интеллигентным человеком», «с особым, им придуманным кодексом чести» [4], его отец Павел Егорович «далеко не старик. Щеголеват и опрятен в одежде. Всегда собой доволен до смешного уверен в своей правоте. (...) Его простонародные ухватки и словечки соседствуют с выработанной приличной, несколько ханжеской манерой поведения «положительного человека»» [4]; брат Александр, которого «портит нервозность», брат Николай «настоящая «богема». Некрасив, обтрепан, неряшлив, но это его не портит – обаяние его огромно» [4]; его невеста Дуня «элегантная еврейская девушка из богатой семьи, получившая блестящее современное образование. Насмешливая, вспыльчивая, «злючка», как называл ее в письмах Антон» [4] и Наташа «далеко не красавица, но из тех, какие всегда нравятся мужчинам: друг, с которым можно не церемониться, женщина, чья возможная доступность невольно волнует» [4].

Вот и все герои, принимающие участие, казалось бы, в нехитром действии – писатель собирается жениться на еврейской девушке, ожидая получить за невестой хорошее приданое, но ее отец против этого – в случае непослушания и крещения дочери в православие обещает отречься от нее. Свадьба становится невозможной. Но это всего лишь фон, на котором разворачивается психологическая драма взаимоотношений писателя с самыми близкими ему людьми. «Это моя семья. Моя радость и мое проклятие» [4], – говорит Антон Чехов, и в этих определениях, взаимоисключающих друг друга, сильнейшие переживания за родных, ответственность, которую он ощущал всю жизнь – ведь от его литературных заработков зависело материальное благосостояние семьи, от мудрых советов – стремления и практические желания братьев, талантливых, но не готовых на деле проявить свои способности.

Текстуальная трансляция небольшого отрезка семейной истории Чеховых становится возможна, благодаря функционированию в тексте разного рода интертекстом (цитат, реминисценций, аллюзий). «В пьесе использованы письма Антона и Александра Чеховых, воспоминания Александра и Михаила Чеховых, дневник П.Е. Чехова» [4]. Елена Гремина стремилась создать образы исторически верные, но вместе с тем живые и близкие миру читателя/зрителя. Работая с архивными материалами,

она, разумеется, подвергала их литературной обработке. Прямое цитирование писем и дневников семьи Чехова встречается редко. Чаще всего это небольшие текстуальные отрезки, включенные в собственную речь персонажей: «Отец. То есть виноват... То есть... А погода-то! Утром роса. Навоз возят. Дождей нет, ветер... (оттаскивает в сторону Антона) Антоша. Послушай отцовское сердце что говорит [4]: И: «Утром роса. Навоз возят. Дождей нет, ветер» [5: 44].. Подавляющее большинство публицистических интертекстов, встречающихся в тексте – это разного рода реминисценции. Сватовство Антона к Дуне, его тщетные попытки обратить братьев к труду и тем самым спасти их, даже маленькие истории-воспоминания о спитом чае, мыши, попавшей в масло, домашнем мальчишечьем хоре – все это нетрудно найти в чеховской переписке. Исторически верны даже внесценические персонажи – Левитан, Маша, Киселевы, дядя Митрофан, Шехтель, Анна Гольден, прозвище которой «кувалда» также было перенесено автором в текст пьесы.

А вот о романе Антона Павловича Чехова с Евдокией Исааковной Эфрос известно мало – основным информационным источником для пьесы стала книга Елены Толстой «Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов» [6], в которой можно найти ряд гипотез об их предполагаемой женитьбе. В письме приятелю Билибину Чехов писал: «Вчера провозжая домой одну барышню, сделал ей предложение. Хочу из огня да в полымя... Благословите жениться», и потом: «Мы уже поссорились... Завтра помиримся, но через неделю опять поссоримся... С досады, что ей мешает религия, она ломает у меня на столе карандаши и фотографии – это характерно... Злючка страшная... Что я с ней разведусь через 1 – 2 года после свадьбы, это несомненно...» [7: 134].

Эту «характерную» черту Евдокии Эфрос драматург переносит в текст пьесы: «Антон смотрит на Дуню. Она ломает карандаши у него на столе» [4]. Не было забыто и шутовское прозвище невесты «Эфрос с носом»: «Наташа собой закрывает картину –вернее пустой холст. Как же она будет целовать вас? Эфрос с носом? Вы же не можете без этого» [4], «Антон. Злючка. Мне надо жениться не на еврейки с длинным носом и не на синих чулках, а на купчихе. С большим приданным...» [4].

Герои «детально оживают» именно благодаря подобным качественнo-образным цитатам (этим термином мы называем перенесение привычек, черт характера, особенностей поведения героя из текста-донора в новый текст). «Главным образом, было желание, чтобы все происходило «здесь и сейчас», – говорит Елена Гремина, – не хотелось какого-то дальнего плана, где проходят черный монах, дама с собачкой и так далее» [3].

Наличие качественнo-образных цитат позволило драматургу при формировании системы образов не только создать впечатление действия, происходящего «здесь и сейчас», но и провести еще один

ряд текстуальных параллелей. Так некоторые особенности внешности и черты характера Дуни Эфрос исторически существовавшей невесты А.П.Чехова и героини пьесы Елены Греминой оказываются характерными и для Сусанны из рассказа «Тина»: «Из-за вязаного шерстяного платка виден был только бледный длинный нос с острым кончиком и маленькой горбинкой да один большой черный глаз» [8: 362].

Или: «НИКОЛАЙ. У вас кончик носа и уши точно восковые, но это мне нравится» [4]. И: «Вообще к нерусским лицам он питал предубеждение, а тут к тому же нашел, что к черным кудряшкам густым бровям хозяйки очень не шло белое лицо, своею белизной напоминавшее ему почему-то приторный жасминный запах, что уши и нос были поразительно бледны, как мертвые или вылитые из прозрачного воска» [8: 366].

Таким образом, публицистика, став основным источником информационного поля пьесы, породила, в свою очередь, новый прием «текстуального узнавания». Внимательные читатели «Братьев Ч» не могут не обратить внимание на множество интертекстов к литературному наследию Чехова. Работая с перепиской и воспоминаниями чеховских современников, драматург заметила сходство биографических фактов, с образами, сюжетами и мотивами его будущих произведений...интегрировав литературно обработанные архивные материалы с интертекстами к рассказам, повестям и пьесам Чехова, Елена Гремина транслировала процесс создания литературного произведения, рождение которого является следствием событий жизни писателя, процесса ее познания.

История сватовства Антона Чехова к Дуне Эфрос нашла свое продолжение в пьесе «Иванов», реминисценции к которой легко можно обнаружить в тексте «Братьев Ч»: «ОТЕЦ. Антоша, ты рассчитываешь, что отец и мать за нею золотые горы дадут? А если как она переменит веру, отец и мать ее знать не захотят? Ни копейки не получишь» [4]. И: «Зинаида Савишна. Еще бы, душечка, быть ему счастливым! (вздыхает.) Как он, бедный, ошибся! Женился на своей жидовке и так, бедный, рассчитывал, что отец и мать за нею золотые горы дадут, а вышло совсем напротив... С того времени, как она переменяла веру, отец и мать знать ее не хотят, проклинали... Так ни копейки и не получил. Теперь кается, да уж поздно...» [11: 36].

Отношения Антона с Дуней нашли отражение и в других произведениях Чехова. Так небольшая сцена на качелях, в которой спрятавшийся жених шутит над невестой, чуть слышно, с дуновением ветра, произнося слова любви, стала сюжетной реминисценцией к рассказу «Шуточка»: «Дуня близоруко щурится. Озирается, зовет: «Антон». Садится на качели.

«АНТОН. (шепотом, сзади) Я люблю вас, Дуня.

Дуня морщится болезненно – послышалось. Оглядывается. Почудилось? Вскрывает.

АНТОН (так же). Мы будем счастливы» [4].

А так в «Шуточке»: : «И опять при самом сильном и самом шумном разлете санок я говорю в полголоса:

–Я люблю вас, Наденька!

Когда санки останавливаются, Наденька окидывает гору, по которой мы только что катили. (...) И на лице у нее написано: «В чем же дело? Кто произнес те слова? Он, или мне только послышалось?» [8: 23].

В тексте пьесы встречаются и дословные чеховские цитаты. После слов Антона о красоте пейзажа Александр, как и Лаевский, герой повести «Дуэль», говорит: «АЛЕКСАНДР. Ничего я, Антоша, не вижу в этом хорошего. Восторгаться постоянно природой – значит показывать скудость своего воображения. В сравнении с тем, что мне может дать мое воображение, все эти ручейки и холмы – дрянь и больше ничего» [4]. И в «Дуэли»: «Ничего я, Саша, не вижу в этом хорошего, – ответил Лаевский, – восторгаться постоянно природой – это значит показывать скудость своего воображения. В сравнении с тем, что мне может дать мое воображение все эти ручейки, скалы – дрянь и больше ничего». [9: 384- 385].

В пылком монологе Антона об «именитом роде» Чеховых можно найти множество абсолютных цитат из тематически аналогичного разговора братьев Лаптевых (повесть «Три года»): «АНТОН (...) Как смеешь ты... Какой именитый род! Чеховы мужики, их помещики драли... Нашего деда, который жену поедом ел и драл за косу, самый и каждый последний чиновничка бил в морду ... Я из-за тебя робею перед ничтожествами, стоящими неизмеримо ниже меня умственно и нравственно...» [4]

А вот как в повести: «Какой там именитый род? – проговорил Лаптев, сдерживая раздражение. – именитый род! Деда нашего помещики драли и каждый последний чиновничка бил его в морду. (...) Посмотри на меня... Ни гибкости, ни смелости, ни сильной воли; Я боюсь за каждый свой шаг, точно меня выпорют, я робею перед ничтожествами, идиотами, скотами, стоящими неизмеримо ниже меня умственно и нравственно...» [10: 80].

Кроме того, в тексте встречаются и паратекстуальные цитаты, то есть упоминания названий чеховских произведений, которые герои пьесы сопоставляют с обстоятельствами собственной жизни: «АЛЕКСАНДР. Жалеть? У меня же Анна на шее. И двое маленьких цуциков» [4]. «У тебя ведь есть рассказ, где доктор и княжна уезжают в Италию. «Цветы запоздалые»? хороший рассказ» [4].

Подобно цитатам и реминисценциям к литературным произведениям А.П. Чехова, аллюзии появляются и являются следствием основного интертекстуального фона пьесы. В основу ее информационного поля легли архивные материалы, связанные с историей семьи Чеховых. Интертексты к ним помогают автору создать художественный мир, одинаково реальный для двух, разделенных столетием, поколений читателей. «Галибин предлагал, приемы которые были яркими, но в них был постмодернизм, –

говорит Елена Гремина, – а мне хотелось сделать реалистическое произведение» [3].

Использование чеховского интертекста в русской драматургии XXI века, прежде всего, обусловлено стремлением современных авторов вступить в диалог с классическим наследием отечественной литературы. К мнению А.П. Чехова прислушиваются, или напротив, оспаривают его, подкрепляют свою точку зрения «авторитетными» чеховскими цитатами и реминисценциями или, желая «сбросить» его «с корабля современности», составляют из них пародийные ремиксы и ремейки.

Работая над пьесой «Братья Ч», Елена Гремина не преследовала подобные цели. Для нее важен сам образ Антона Чехова, образ, реально существовавшего человека, который был не только писателем (таким мы и привыкли его воспринимать), а, прежде всего, сыном, братом, женихом. Кроме того, благодаря использованию интертекстом, связанных с чеховскими рассказами, повестями и пьесами, драматургу удастся проследить и текстуально транслировать удивительный процесс творчества, процесс создания художественного произведения, который, согласно мнению автора, является следствием биографических фактов жизни писателя.

Литература

1. Давыдова М. Чехова поставили на место. – [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.izvestia.ru/news/362336/>. Последняя дата обращения: 30.01.2012.
2. Домиль В. Дуня Эфрос и другие. Женщины Чехова. – [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.berkovich-zametki.com/2005/zametki/nomer12/domil.htm>. Последняя дата обращения: 30.01.2012.
3. Дмитриевская Е. Не было бы заказа, не было бы и пьесы. – [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.johfreedman.chekhovfest.ru/press/2010/det/667/>. Последняя дата обращения: 30.01.2012.
4. Гремина Е. Братья Ч. (текст пьесы не опубликован). – [электронный ресурс]. – <http://www.teatre.com.ua/hib/elena-gremyna-bratja-ch>. Последняя дата обращения: 30.01.2012.
5. Мелиховский летописец: дневник Павла Егоровича Чехова/ Сост. А.П. Кузичева, Е.М. Сахарова. – М.: Наука, 1995.
6. Толстая Е. Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. – М.: РГГУ, 2002.
7. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма в 12 томах. Т. 1. Письма (1875– 1886). – М.: Наука, 1974.
8. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах. Т. 5. Рассказы, юморески (1886). – М.: Наука, 1977.
9. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах. Т. 7. Рассказы, повести (1888 – 1891). – М.: Наука, 1977.
10. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах. Т. 9. Повести, рассказы (1894 – 1897). – М.: Наука, 1977.
11. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Сочинения в 18 томах. Т. 12. Пьесы (1789– 1891). – М.: Наука, 1986.

*О.О. Столяров (кандидат филологических наук,
доцент Московского государственного открытого университета
им. В.С. Черномырдина)*

**ТЕМА ПРАЦИВИЛИЗАЦИИ В РАССКАЗЕ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
«СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА»**

Дошедшие до нашего времени многочисленные устные и документальные свидетельства о працивилизациях издавна ассоциируются с мифами о золотом веке истории человечества. Так традиционно сложилось, поскольку они с момента своего зарождения в социальном обиходе сродни фольклорной культуре. Працивилизации – оазисы райской жизни, где все устроено согласно законам высшей справедливости. Працивилизации – идеал общественного устройства.

После платоновских диалогов «Тимей», «Критий», где впервые в контексте литературного произведения построена модель идеального государства Атлантиды; после «Утопии» Томаса Мора, «Города солнца» Томмазо Кампанеллы, «Новой Атлантиды» Френсиса Бэкона – «Сон смешного человека» Ф.М. Достоевского, на первый взгляд, не представляется чем-то неожиданным и удивительным. Но это только на первый взгляд. Если внимательно читать в этот достаточно небольшой (по сравнению с другими – О.С.) рассказ, то можно открыть удивительные вещи.

Как известно, в русской литературе, чем и обусловлено ее отличие от западно-европейской – и в итоге мировой – до поры до времени специально не разрабатывалось жанра фантастики. Безусловно, он то и дело проявлялся в контексте развития отечественной литературы, но нельзя сказать, чтобы намерено, нарочито и обдуманно. Как правило, фантастическая канва повествования возникала в виде дополнительной художественной линии, помогающей основной идее повествования, посвященного обыкновенно прославлению православной твердости и конфессиональной убежденности того или иного персонажа. Такова «Повесть о путешествии новгородского архиепископа Иоанна на бесе в Иерусалим». Четыре века спустя к жанру фантастики в своем творчестве уже осознано и намерено обращается А.С. Пушкин. Пример тому – «Пиковая дама». Это произведение можно определить (опять-таки весьма условно – О.С.), как произведение, созданное в жанре мистической фантастики. Эстафету Пушкина, насколько известно, подхватил в своем творчестве Н.В. Гоголь. И «Вечера на хуторе близ Диканьки», и «Миргород», и «Мертвые души» являются, как раз, теми произведениями, которые можно отнести именно к жанру фантастики.

Обращение Ф.М. Достоевского к жанру фантастики так же не случайно. Возьмем, хотя бы, одно из ранних его произведений – петербургскую повесть «Кроткая» – которую сам писатель вполне

сознательно причислял к произведениям, созданным в жанре фантастики.

В отличие от «Кроткой» рассказ «Сон смешного человека» написан совершенно иным писателем. Это уже зрелый Достоевский – писатель со сформировавшимися духовными, нравственными, социальными, философскими и эстетическими приоритетами. Это уже мыслитель, который имеет полное моральное право рассуждать о прошлом, настоящем и будущем России. Говоря про «Сон смешного человека», хотелось бы, прежде всего, обратить внимание на следующую весьма прелюбопытную деталь. «Сон смешного человека», с одной стороны, является законным духовным наследником и правопреемником множества произведений древнерусской литературы, созданных в агиографическом жанре. Но, с другой стороны, он – смелое, новаторское размышление о человеческой душе, хитросплетениях психологии и исторических закономерностях развития общества.

В связи с этим, можно предположить, что «Сон смешного человека» – попытка писателя проникнуть вглубь всеобщей истории, еще неподдающейся детальному изучению и комментированию при помощи своей творческой фантазии. В этом плане он продолжает не только лучшие традиции отечественной агиографической литературы, но и развивает, преобразуя в ходе своего творческого поиска, традиции утопической литературы. Свидетельство тому – описание путешествия персонажа, данное писателем: «И вот вдруг разверзлась могила моя. То есть я не знаю, была ли она раскрыта и раскопана, но я был взят каким-то темным и неизвестным мне существом, и мы очутились в пространстве. Я вдруг прозрел: была глубокая ночь, и никогда, никогда еще не было такой темноты! Мы неслись в пространстве уже далеко от земли». Однако Достоевский тут же изменяет самому жанру утопии, переводя его в жанр антиутопии в тот момент, когда он – автор произведения и его персонаж, от лица которого ведется повествование, осознают, что постоянное безмятежное счастье, как реальный эмпирический факт, невозможно. Нельзя сказать, что персонаж Достоевского изменяет своим взглядам и убеждениям. Он остается им верен до конца. Просто восторженной оценки действительности, раскрывшейся перед его взором, заступает критическая оценка реальности. Она обрушивается на автора персонажа и читателя, как холодный душ. После упоения всеобщей гармонией, открывающейся персонажу при встрече с представителями параллельной земли (надо обратить внимание на то, что Достоевский показал в своем рассказе параллельный мир задолго до того как разработал теорию о параллельных мирах американский ученый Хью Эверетт, впоследствии оформившуюся в научное направление, известное, как эвереттика или наука о множественности миров, что произошло в 1957 г.), наступает миг прозрения. И автор, и персонаж понимают – первоначальная идиллия, которой нельзя не любоваться – не вечна.

Достоевский так показывает эволюцию сознания своего персонажа: «Да, да, кончилось тем, что я развратил их всех! Как это могло совершиться – не знаю, не помню ясно. Сон пролетел через тысячелетия и оставил во мне лишь ощущение целого. Знаю только, что причиною грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю. Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи. О, это, может быть, началось невинно, с шутки, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с атома, но этот атом лжи проник в их сердца и понравился им. Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность – жестокость... О, не знаю, не помню, но скоро, очень скоро брызнула первая кровь: они удивились и ужаснулись, и стали расходиться, разъединяться. Явились союзы, но уже друг против друга. Начались укоры, упреки. Они узнали стыд и стыд возвели в добродетель. Родилось понятие о чести, и в каждом союзе поднялось свое знамя. Они стали мучить животных, и животные удалились от них в леса и стали им врагами. Началась борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое. Они стали говорить на разных языках. Они познали скорбь и полюбили скорбь, они жаждали мучения и говорили, что Истина достигается лишь мучением. Тогда у них явилась наука. Когда они стали злы, то начали говорить о братстве и гуманности и поняли эти идеи. Когда они стали преступны, то изобрели справедливость и предписали себе целые кодексы, чтоб сохранить ее, а для обеспечения кодексов поставили гильотину. Они чуть-чуть лишь помнили о том, что потеряли, даже не хотели верить тому, что были когда-то невинны и счастливы. Они смеялись даже над возможностью этого прежнего их счастья и называли его мечтой. Они не могли даже представить его себе в формах и образах, но, странное и чудесное дело: утратив всякую веру в бывшее счастье, назвав его сказкой, они до того захотели быть невинными и счастливыми вновь, опять, что пали перед желанием сердца своего, как дети, обоготворили это желание, настроили храмов и стали молиться своей же идее, своему же «желанию», в то же время вполне веруя в неисполнимость и неосуществимость его, но со слезами обожая его и поклоняясь ему. И однако, если б только могло так случиться, чтоб они возвратились в то невинное и счастливое состояние, которое они утратили, и если б кто вдруг им показал его вновь и спросил их хотят ли они возвратиться к нему? – то они наверно бы отказались. Они отвечали мне: «Пусть мы живы, злы и несправедливы, мы знаем это и плачем об этом, и мучим себя за это сами, и истязаем себя и наказываем больше, чем даже, может быть, тот милосердный Судья, который будет судить нас и имени которого мы не знаем. Но у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь истину, но примем ее уже сознательно. Знание выше чувства, сознание жизни – выше жизни. Наука даст нам премудрость, премудрость откроет законы, а знание законов счастья

– выше счастья». Вот что говорили они, и после слов таких каждый возлюбил себя больше всех, да и не могли они иначе сделать. Каждый стал столь ревнив к своей личности, что изо всех сил старался лишь унижить и умалить ее в других, и в том жизнь свою полагал. Явилось рабство, явилось даже добровольное рабство: слабые подчинялись охотно сильнейшим, с тем только, чтобы те помогали им давать еще слабейших, чем они сами. Явились праведники, которые приходили к этим людям со слезами и говорили им об их гордости, о потере меры и гармонии, об утрате ими стыда. Над ними смеялись или побивали их камнями. Святая кровь лилась на порогах храмов. Зато стали появляться люди, которые начали придумывать: как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе. Целые войны поднялись из-за этой идеи. Все воюющие твердо верили в то же время, что наука, премудрость и чувство самосохранения заставят наконец человека соединиться в согласное и разумное общество, а потому пока, для ускорения дела, «премудрые» старались поскорее истребить всех «непремудрых» и не понимающих их идею, чтоб они не мешали торжеству ее. Но чувство самосохранения стало быстро ослабевать, явились гордецы и сладострастники, которые прямо потребовали всего иль ничего. Для приобретения всего прибегалось к злодейству, а если оно не удавалось – к самоубийству. Явились религии с культом небытия и саморазрушения ради вечного успокоения в ничтожестве. Наконец эти люди устали в бессмысленном труде, и на их лицах появилось страдание, и эти люди провозгласили, что страдание есть красота, ибо в страдании лишь мысль. Они воспели страдание в песнях своих. Я ходил между ними, ломая руки, и плакал над ними, но любил их, может быть, еще больше, чем прежде, когда на лицах их еще не было страдания и когда они были невинны и столь прекрасны. Я полюбил их оскверненную ими землю еще больше, чем когда она была раем, за то лишь, что на ней явилось горе. Увы, я всегда любил горе и скорбь, но лишь для себя, для себя, а об них я плакал, жалея их. Я простирал к ним руки, в отчаянии обвиняя, проклиная и презирая себя. Я говорил им, что все это сделал я, я один, что это я им принес разврат, заразу и ложь! Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест. Я не мог, не в силах был убить себя сам, но я хотел принять от них муки, я жаждал мук, жаждал, чтоб в этих муках пролита была моя кровь до капли. Но они лишь смеялись надо мной и стали меня считать под конец за юродивого. Они оправдывали меня, они говорили, что получили лишь то, чего сами желали, и что все то, что есть теперь, не могло не быть. Наконец, они объявили мне, что я становлюсь им опасен и что они посадят меня в сумасшедший дом, если я не замолчу. Тогда скорбь вошла в мою душу с такою силой, что сердце мое стеснилось, и я почувствовал, что умру, и тут... ну, вот тут я и проснулся».

Именно это состояние и разоблачительное настроение, присущее в равной степени и автору, и герою, способствует возникновению и развитию антиутопической интонации, ставшей впоследствии основой для появления в 20-е годы XX века романа-антиутопии Е.И. Замятина «Мы». По стопам Е.И. Замятина впоследствии пойдет Дж. Оруэлл, автор всемирного известной антиутопии «1984».

Оставив за рамками социальные аспекты, превалирующие в данных произведениях, не преминем еще указать и на то, что рассказ «Сон смешного человека» оказал сильное влияние на дальнейшее развитие в русской литературе жанра научной фантастики, не существовавшей ранее в контексте отечественной литературы в качестве самостоятельного литературного жанра, в отличие от западноевропейской литературы.

Формированию этого жанра, как ни парадоксально будет подобное утверждение, способствовал именно «Сон смешного человека». Но, тем не менее, именно после того, как Достоевский создал «Сон смешного человека» в начале XX века появились труды К.Э. Циолковского, научно-фантастические произведения А.А. Богданова (Малиновского) («Красная звезда»), А.Н. Толстого («Гиперболоид инженера Гарина», «Аэлита»); классиков отечественной фантастики XX века А.Р. Белыева, А.С. Грина, И.А. Ефремова, В.А. Обручева и многих других.

У многих современных литературоведов, историков литературы способно вызвать одновременно восхищение и недоумение само прозрение Ф.М. Достоевского о существовании параллельных миров, произнесенное от лица персонажа рассказа: «И вдруг какое-то знакомое и в высшей степени зовущее чувство сотрясло меня: я увидел вдруг наше солнце! Я знал, что это не могло быть наше солнце, породившее нашу землю, и что мы от нашего солнца на бесконечном расстоянии, но я узнал почему-то, всем существом моим, что это совершенно такое же солнце, как и наше, повторение его и двойник его».

Этим прозрения писателя и его персонажа не ограничиваются. Ф.М. Достоевский развивает заявленную тему, вкладывая в уста своих персонажей (в данном случае – героя рассказа, от имени которого ведется повествование и его мифического спутника, некоей мистической сущности – О. С.) следующие многозначительные реплики: « – Но если это – солнце, если это совершенно такое же солнце, как наше, – вскричал я, – то где же земля? – И мой спутник указал мне на звездочку, сверкавшую в темноте изумрудным блеском. Мы неслись прямо к ней.

– И неужели возможны такие повторения во вселенной, неужели таков природный закон?.. И если это там земля, то неужели она такая же земля, как и наша... совершенно такая же, несчастная, бедная, но дорогая и вечно любимая и такую же мучительную любовь рождающая к себе в самых неблагоприятных даже детях

своих, как и наша?.. – вскрикивал я, сотрясаясь от неудержимой, восторженной любви к той родной прежней земле, которую я покинул. Образ бедной девочки, которую я обидел, промелькнул передо мною.

– Увидишь все, – ответил мой спутник, и какая-то печаль послышалась в его слове».

Приведенный здесь крохотный диалог – наглядная иллюстрация тех гениальных догадок и прозрений Ф.М. Достоевского, обнародованных им в своем рассказе еще в конце XIX столетия; догадок и прозрений, до осознания и серьезного, комплексного, фундаментального исследования которых современная наука дозрела только в наши дни; убедительное подтверждение того, что он, как художник и мыслитель, значительно опередил свое время. Убедительным подтверждением настоящей точки зрения, как раз, и может послужить этот отрывок. Ничего не напоминает процесс перемещения персонажа в пространстве? Разве не возникает – хотя бы ассоциативная связь! – с процессом телепортации, уже столько раз детально описанным многими писателями-фантастами через множество лет после появления рассказа Ф.М. Достоевского? Получается, в каком-то смысле Ф.М. Достоевский – русский Жюль Верн или Герберт Уэллс...

Невозможно не отметить и еще один существенный факт, заключенный в том, что морально-нравственная составляющая фантастики, как литературного жанра, присущая произведениям Р. Брэдбери, С. Лема, братьев Стругацких, впервые появилась в художественной ткани повествования «Сон смешного человека».

ПОЭЗИЯ «ПЕРЕВАЛА». ОБЩИЙ ОЧЕРК.

О поэзии тех лет написано уже немало, от не потерявшей своего значения книги А.Н. Меньшутина и А.Д. Сияявского до книг В.И. Фатюшенко, М.А. Левченко и коллективного тома ИМЛИ «Портреты поэтов». [1] С текстами же ситуация гораздо хуже: активнее издавалась пролетарская поэзия – последний по времени сборник «Комсомольские поэты 1920-х годов» вышел в «Библиотеке поэта» в 1988 г., издается «новокрестьянская поэзия», «забытые» поэты – К. Вагинов и обэриуты, в первую очередь. Последнее же, далеко не полное, издание стихов одного из ведущих поэтов «Перевала» Н.Н. Зарудина датируется 1970 г. В 1989 г. в «Библиотеке поэта» вышла антология еще одного перевальца «Д.Н. Семеновский и поэты его круга», а в 2006 г. в «Истории русской литературы XX века. 20-50-е годы» впервые появились несколько строк о поэзии «Перевала» как об отдельном явлении. [2] Традиционно участие Э. Багрицкого, М. Светлова, М. Голодного, Д. Кедрина, Н. Деметьева, Дж. Алгаузена и др. в «Перевале» упоминается как факт личной, «политической эволюции» (А. Селивановский), а не творческой биографии. Поэзия «Перевала» как отдельное явление, как совокупность творческих судеб, как факт литературного процесса 1920-1930-х гг. по-прежнему остается вне поля зрения исследователей, тексты менее известных перевальских поэтов Н. Тарусского, Е. Эркина, Н. Смирнова, А. Ясного, Н. Кауричева, Б. Ковынева и др. не собраны и не изданы.

Причины этого вполне очевидны, – смена исторических приоритетов и критериев оценки: если на протяжении почти 80 лет основой творческого развития послереволюционной русской поэзии провозглашалась поэзия пролетарская, то сейчас акцент переносится на «новокрестьянскую» поэзию. Именно «новокрестьянская» поэзия объявляется хранительницей русского национального менталитета. Безусловно, Н. Клюевым, С. Есениным, С. Клычковым, П. Дружининым, П. Орешкиным, П. Карповым и др. созданы значительные, философские, действительно отражающие глубинные народные идеалы, произведения, однако не очередная ли это попытка «сбросить с корабля современности» поэзию, не укладывающуюся в новые схемы?

О составе поэтического «крыла» «Перевала» мы не можем судить с полной уверенностью, как и о том, как долго тот или иной поэт состоял в «Перевале», – не сохранилось почти никаких документов Содружества (по крайней мере, они пока не обнаружены в архивах). Основными, хотя и формальными, критериями становятся подпись одного и того же поэта под перевальскими декларациями 1925, 1927 и 1930 гг. и частотность

появления в составе поэтических разделов перевальских сборников, а также включение в единственную антологию «Перевальцы», призванную «выразить художественную сущность перевальского движения». Косвенную информацию можно получить из вступительных статей к сборникам стихов перевальцев, критических статей о творчестве поэтов (А. Селивановского, в первую очередь), из воспоминаний современников (опубликованных, например, в альманахе «Эдуард Багрицкий»), статей и рецензий критиков-перевальцев – В. Дынник, А. Лежнева, Д. Горбова и А. Воронского и др. Опираясь на эти критерии, мы можем говорить о том, что тот или иной поэт находился в составе Содружества в течение всего периода активной деятельности «Перевала». Соответственно, отдельные стихотворения и поэтические книги, вышедшие в этот период, также можно считать «перевальскими».

У истоков «Перевала» стояли комсомольские поэты из «Молодой гвардии», которые, после конфликта с руководством «Октября», решили присоединиться к «Перевалу», привлекавшему их не только отсутствием диктата, но и возможностью печататься на страницах «Красной нови» вместе с попутчиками. Все они обладали общим жизненным опытом – революция и гражданская война, активное участие в политической и литературной жизни. Подчеркнем – кроме общих программных документов и творческих установок, общим был и эмоциональный настрой, общественно-литературная позиция перевальцев – не случайно они назвались «Содружеством». Этот эмоциональный настрой проявлялся, в первую очередь, в отказе от бравурной революционной поэзии, космизма Пролеткульта и «Кузницы»: их заменяла традиционная медитативная и пейзажная лирика. Это нашло свое отражение в заглавиях книг поэтов «Перевала» – «Соломенный шум», «Теплый ветер», «Подем-юностью», «Благовещение», «Земля в цветах», «Ночные встречи», «Дороги», «Земное», «Корни», «Золотой ковш», «Серебряный ветер» и др. В заглавии демонстрировалась гармоническая связь с миром природы, внимание к первоосновам жизни; их заглавия обладали значительным «запасом смыслов» (Л. Гинзбург), гораздо большими ассоциативными возможностями, чем книги их противников.

Перевальский критик В. Дынник называла такую лирику «личной» и писала о «повороте от декларативной поэзии первых лет революции к более органическому, более эмоциональному творчеству». Этот «отказ от демонстративно современных тем и от ультра-революционной формы» у перевальцев она объясняла тем, что «поэзия подлинно-современного лирика не нуждается в обязательном пропуске своем сквозь фильтры отменно-современных тем». [3]

Тем не менее, перевальцы, по их собственным словам, всегда опирались на свою органическую принадлежность к революции, в которой большинство из них получило свое «общественное

воспитание». Годы гражданской войны и последующее десятилетие оставили, по их мнению, «сильные и нужные следы в памяти, пробудили творческую энергию, послужили основой для произведений». [4]

Можно определить общие черты перевальской поэзии. Характерным для той эпохи было разделение по социальному признаку: крестьянские (деревенские) / городские поэты. Однако с позиций сегодняшнего дня можно говорить о городском и деревенском тексте «Перевала». Городской (московский) текст в поэзии перевальцев – Н. Дементьева и М. Голодного – комплекс образов, мотивов, сюжетов, концептов и т.п., который воплощает авторскую модель городского бытия (активно развивавшуюся в поэзии русского модернизма от В. Брюсова до В. Маяковского). В деревенском тексте поэтов «Перевала» В. Наседкина, П. Дружинина, Н. Тарусского, Д. Семеновского и др. заметно сильное влияние крестьянских и «новокрестьянских» поэтов от А. Кольцова, И. Никитина, И. Сурикова до С. Есенина.

Можно выделить и поэтов Юго-западной школы, включая одесскую, о которой писал В. Шкловский в статье 1933 г. «Юго-Запад» – М. Светлова, Э. Багрицкого, М. Голодного, А. Ясного.

Ранее нами была предложена схема анализа перевальской прозы [5], которая применима и к общей характеристике поэзии. Следуя этой схеме, выделим общие темы перевальской поэзии. Это романтика гражданской войны, тема поэта и поэзии (развитие на новом этапе идей А. Пушкина и М. Лермонтова) как преобразующей мир силе, борьба с социальным заказом и «красной халтурой», разочарование и «линяние революционных чувств» (А. Воронский) времен нэпа.

Романтика революции и «романтика боев и походов» [6] наиболее полно представлены в поэзии М. Голодного, М. Светлова и Э. Багрицкого, в отдельных стихотворениях Н. Зарудина, прежде всего из последней прижизненной книги стихов «Поле-юностью» (1928). Основными мотивами стихов о революции и гражданской войне у перевальцев были не жертвенность, подвиги, кровь и сражения, а мотивы романтические. Особенно показателен поэтический спор Э. Багрицкого и Н. Дементьева, не знавшего войны, в стихотворениях «Разговор с комсомольцем Николаем Дементьевым» (1927) и «Ответ Эдуарду» (1927). Молодое поколение (Н. Дементьев) отвергает романтику войны и гибели:

«Любимых целуя –
Мы глаз не слепим
Патетикой
Кавалерийской степи

Изведав
и жертву отдав не одну,
Мы знаем
и проклинаям войну» [7].

Показательны и стихи прошедшего войну Н. Зарудина. Воспоминания о боевой молодости (типичной для «ровесников революции») поэт начинает не с описания боев, походов, жертв и оружия (как Э. Багрицкий или М. Голодный), а с образа подснежника. Среди стереотипных атрибутов гражданской войны (как у Светлова «Гренаде», написанной годом ранее, в 1926 г.) – степь, польнь, кости в могилах, порох, алая кровь, – расцветает подснежник, как символ боевой молодости, преобладания лирики на эпосом:

«Шли мы степью, в страшном мире.
Силой талою раскрыт.
Он – подснежник, синий лирик
Нам мерцал из-под копыт» [8].

Тема поэта и поэзии раскрывалась в творчестве перевальцев также своеобразно. Они не искали за каждой мелочью «мировую революцию» как А. Безыменский, не писали все «сплошную красной краской» как Д. Бедный, не говорили о «месте поэта в рабочем строю» и не «приравнивали к штыку перо» как В. Маяковский. Поэт перевальцев – не «пролетарий и пророк», не «певец труда и машин», они не соединяли «меч борьбы священной» с «легковейными музами» как В. Кириллов и другие пролетарские поэты. Однако облик их музы не был «суров и дик». Их «мудрый в глупости поэт» (Н. Зарудин) слышит «музыку мира» (Д. Семеновский), несет в себе «как чашу/И этот купол голубой,/И звезд нетронутую чашу» (В. Наседкин).

Не случайно, что поэзия для перевальцев – не «добыча радия» (В. Маяковский), а плотницкое дело:

«Ворваться острою пилою мысли,
Пилить, строгать, в усталости
стихать,
Чтоб закрепить все имена и числа
Железным обручем сурового стиха»
[9].

Перевальскому поэту, как и пушкинскому Пророку, «внятно все»:

«И одинаково понятны
Мне смех и горькая слеза...
Я все душой приемлю тонко,
Все прославляя, все ценя –
И рев зверей, и крик ребенка,
И дрязги будничного дня» [10].

Вместе с тем перевальцы осознавали, как труден путь поэта, «кремнистый путь», который «неприметен», в «ухабах и сугробах», продуваем «шершавым ветром», сопровождаемый «волчьими взглядами» (В. Наседкин), как одинок он, «увядший, осемянный, втоптаный в пыль» (Д. Семеновский) на своем пути Тревожные нотки особенно слышны в стихах 1927 г., после смерти С. Есенина и разгрома «Красной нови»:

«Пусть грозит помеха,
Пусть зовет награда:
Все равно нам ехать
Так ли, сяк ли – надо» [11].

«По дороге в полутьме
Там ухабы, там сугробы.
Знай, что страшно будет мне,
Не поехал ни за что бы» [12].

Как проза и критические статьи, так и гражданская лирика перевальцев были злободневны. Это выражалось, в первую очередь, в борьбе с социальным заказом, с этим, по словам М. Светлова, «неприлично расстегнутым социальным заданием». Эти «кудреватые митрейки, мудреватые кудрейки» (В. Маяковский) «поют, смотря на кассу//О заводах, о машинах...»[13].

Пессимизм нэпа, эпохи «линияния революционных чувств» (А. Воронский), нашел свое отражение и в поэзии, прежде всего – в творчестве пролетарских поэтов В. Кириллова, М. Герасимова и В. Александровского. Однако, и более молодые комсомольские поэты-перевальцы П. Дружинин, В. Наседкин, М. Голодный, М. Светлов, Е. Эркин не могли не отразить в своих стихах общие впечатления «ровесников века» о нэпе как об отказе от идеалов революции, их забвении и прямом предательстве. Будни «вяло развернули знамена», и здесь, среди «громких слов и малых дел» (М. Голодный) в «комнатах каменных трудно дышать//Привыкшим к боям и просторам» поэт задается вопросом «К кому постучаться? К кому бы пристать?» (Е. Эркин).

Эстетические проблемы, философия творчества, свобода художника, поиски новых творческих методов, – все это должно было, по мнению «Перевала», служить революции, перестройке общества, созданию нового человека. Если для подавляющего большинства молодых писателей революция знаменовала начало совершенно нового мира, характеризующегося отказом от прошлого, то перевальцы говорили о том, что они идут «по семенам и по праху». Для них прошлое было не мертво: провозглашая культурную и эстетическую преемственность поколений, перевальцы говорили о «груде неразобранных зерен» – и хотя прах явно ассоциировался с пожаром революции, то зерна – это семена, посеянные прошлым, и надо, очистив их от плевел, дать прорасти этим семенам.

В основу творчества перевальцев были положены эстетические принципы, а не политические лозунги, они призывали видеть, познавать, а не изменять мир. Эстетическая и общественно-литературная позиция «Перевала» в среде писателей, безоговорочно принявших революцию, напрямую связавших с ней свою литературную судьбу, действительно представляла возможную альтернативу не только зарождавшемуся творческому методу,

который претендовал на роль единого и единственно верного, но и тоталитарной культуре в целом.

Литература

1. Левченко М.А. Индустриальная свирель: Поэзия Пролеткульта 1917-1921 гг. – СПб.: СПГУТД, 2007. – 141 с.; Меньшутин А.Н., Синявский А.Д. Поэзия первых лет революции. 1917-1920. – М.: Наука. – 1964. – 442 с.; Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов. М.:ИМЛИ РАН, 2008. – Т.1. – 896 с.; Фатюшенко В.И. Русская лирика революционной эпохи (1917-1922). – М.: Гнозис, 2008. – 416 с.
2. История русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный процесс. – М.: МГУ, 2006. – С. 419-420.
3. Дынник В. Право на песню (О лириках) // Красная новь. – 1926. – №12. – С. 245, 246.
4. Наша заявка//ЛГ. – 1931.– 20 мая.
5. Содружество писателей революции «Перевал» в литературном процессе 1920-1930-х годов. Дисс...кандидата филологических наук. – М, 2007.
6. Якобсон А.А. О романтической идеологии // Новый мир. –1989. –№ 4. – С. 231-243.
7. Дементьев Н. Шоссе энтузиастов. Стихи 1924-1929. – М.-Л.: ГИЗ, 1930. – С.32.
8. Зарудин Н. Полем-юностью. Избранная лирика. – М.: Круг, 1928. – С. 9.
9. Зарудин Н. Там же. – С.59.
10. Дружинин П. Соломенный шум. Стихи. – М.: Госиздат, 1924. – С. 63.
11. Дружинин П. Черный хлеб. – М.: Федерация, 1928. – С.87.
12. Наседкин В. Ветер с поля. М.: Советская Россия. – 1968. – С.81.
13. Светлов М. Ночные встречи. – М.: Молодая гвардия, 1927. – С.4.

*О.О. Столяров (кандидат филологических наук,
доцент Московского государственного открытого университета
им. В.С. Черномырдина)*

ПРЕДСКАЗАНИЕ НАУЧНЫХ ОТКРЫТИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Самыми известными писателями-фантастами, чьи научные предсказания стали впоследствии реальностью, по полному праву считаются Жюль Верн и Герберт Уэллс. Были ли этим классикам мировой фантастики, пусть даже не в подробностях и деталях, известны поиски титана Эпохи Ренессанса Леонардо да Винчи? Во всяком случае, именно ему принадлежат чертежи подводной лодки, водолазного снаряжения, самолета, вертолета и еще многих других хитрых механизмов. Эти-то научные искания великого флорентийца и могли вдохновить неукротимого фантазера Жюля Верна на подробное описание «Наутилуса» капитана Немо или похожего на вертолет летательного аппарата из романа «Робур-завоеватель»... Проблемы, поднятые Гербертом Уэллсом, были не менее актуальны, как, впрочем, и сделанные им предсказания научных открытий. Но от классиков мировой фантастики не отставали и наши соотечественники. В их числе К.К. Случевский, А.Н. Апухтин, В.Я. Брюсов, А.Н. Толстой, М.А. Булгаков, А.Р. Беляев, В.А. Обручев, И.А. Ефремов... К.К. Случевский в повести «Профессор бессмертия», опираясь на достижения естественных наук, пытается доказать религиозную идею бессмертия души. Но для нас интересно, что само описание болезни, смерти человека и последующих странствий его души в иных мирах во многом предвещает описания и выводы доктора Р. Моуди. Повесть А.Н. Апухтина «Между смертью и жизнью» посвящена той же проблеме. Главная ее идея – «смерти нет, есть одна жизнь бесконечная», а душа человеческая, многократно возвращаясь на землю, по божественному волеизъявлению вселяется в новое тело. Говоря современным языком, творческие поиски К.К. Случевского и А.Н. Апухтина, объединяет общий интерес к феномену реинкарнации. А вот произведения В.Я. Брюсова, М.А. Булгакова и А.Р. Беляева сближает то, что авторы, наряду с морально-нравственными аспектами, всесторонне исследуют вопросы новейших и даже невозможных еще в те годы технологий, предвидя их грядущее появление в нашей обыденной жизни. Неоконченный рассказ В. Брюсова «Мятеж машин» (1914) повествует о мире будущего, в котором технологическая революция привела к удивительным изобретениям. Свойства пара и электричества позволили человеку победить пространство. Открытие радиоактивности полностью изменило мир. Возникли машины, основанные на ее свойствах. Последним шагом стало изобретение метода, получившего название «мутационного», то есть превращения одной энергии в другую без посредства сложных

приборов. И вот когда население Земли уже исчислялось пятью миллиардами людей, основная часть которых скопилась в огромных ме-ханизированных городах, произошло нечто, что навсегда изменило лицо мира... Но что именно произошло, так и осталось в замыслах автора. Этот рассказ был, задуман, видимо, как продолжение более раннего произведения Брюсова – «Восстание машин» (1908). Творчество А.Н. Толстого многогранно и своеобразно. «Красный граф» писал в различных литературных жанрах. Попробовал он свои силы и на ниве фантастики. Причем надо признать – не-безуспешно!.. Романы «Аэлита» (1923) и «Гиперболоид инженера Гарина» (1927) стали классикой жанра. Трудно себе представить, по какому пути развития пошла бы отечественная фантастика без А.Н. Толстого. Лазеры, космические полеты – все это мы находим в его книгах.

Повести молодого Булгакова «Роковые яйца» (1924) и «Собачье сердце» (1925) – о профессорах старой научной школы, гениальных ученых, сделавших в новую, не совсем им понятную эпоху великие открытия. Они самонадеянно вносили революционные изменения в великую гармонию Природы. Пожалуй, булгаковскую сатирическую дилогию о науке можно назвать остроумной и в то же время глубокой вариацией на вечную тему «Фауста» Гете. Опыт и знания врача помогли писателю создать эти повести, но стоит помнить и о скептическом отношении Булгакова к медицине. Ведь говорил же он, что пройдет время – и над нашими терапевтами будут смеяться как над мольеровскими докторами. И сам над ними от души посмеялся в и ныне, увы, не устаревшем фельетоне «Летучий голландец». А в последней записной книжке Булгакова есть заметка: «Медицина? История ее? Заблуждения ее? История ее ошибок?» Да, повести «Роковые яйца» и «Собачье сердце» посвящены именно заблуждениям науки, в том числе и медицинской. В отличие от гиперболоида инженера Гарина, описанного А.Н. Толстым, «луч жизни» у Булгакова создавался для выполнения совершенно иной задачи. Он призван был способствовать быстрейшему росту и развитию всего живого. Читая и перечитывая М.А. Булгакова, мы так или иначе, обращаемся к истории науки, и на основании этого можем вспомнить то, что сейчас практически ни для кого не является секретом, а именно – какой вклад в развитие науки внесли многие философы и писатели еще на заре цивилизации, во времена глубокой античности. Уместно, на мой взгляд, вспомнить многочисленные исторические свидетельства, предания и легенды об Архимеде Сиракузском, благодаря гению которого, по легенде, был уничтожен флот римлян, осадивших родной город ученого. Сделано было это, как рассказывают, с помощью неких зажигательных зеркал. Справедливости ради стоит отметить, что ни Полибий, ни Ливий, ни Плутарх в описании осады Сиракуз римлянами ничего не сообщают об использовании теплового оружия, но еще одно упоминание содержится в сочинении «О темпераменте»

знаменитого римского ученого-медика Галена. Описывая пожар, Гален рассказывает, что стена здания загорелась от жара пламени, и добавляет: «Таким же образом, говорят, и Архимед поджег триремы врага зажигательными зеркалами». Вот и в бестрепетных руках героев Булгакова «луч жизни» стал источником смерти, из него родились несметные полчища гадов, пошедшие на Москву и послужившие причиной гибели многих людей. Ученые, эти «дети народа», в безнравственном союзе с равнодушной к ним и несчастному народу тоталитарной властью породили народную трагедию, которая легко приобретает у писателя планетарные, даже космические масштабы. Вечная тема преступления и наказания, унаследованная автором «Роковых яиц» у Ф.М. Достоевского и решенная средствами трагической сатиры... Сюжетной основой беляевского романа «Голова профессора Доуэля» (1926) послужили, как привыкли утверждать современные беляеведы, научные исследования, проводившиеся профессором С.С. Брюхоненко. Об этом постоянно упоминают практически все исследователи творчества А.Р. Беляева. Однако если обратиться к словам самого автора, можно без особого труда усмотреть несостоятельность данной точки зрения. Вот как рассказывал о зарождении творческого замысла сам писатель: «Рассказ и роман «Голова профессора Доуэля» был написан мною 15 лет назад, когда еще не существовало опытов не только С.С. Брюхоненко, но и его предшественников... «Голова профессора Доуэля» была уже напечатана в 1926 году в журнале «Всемирный Следопыт», а первые экспериментальные исследования по оживлению животных были произведены профессором И. Петровым в Ленинградском институте охраны труда в 1928 году. Работы же Брюхоненко относятся к еще более позднему периоду...». А если задуматься, то становится ясно, что по существу в своем романе Александр Беляев предсказал появление такого направления в медицине, как трансплантология. Мне как атлантологу вдвойне приятен тот факт, что одно из первых литературных произведений Александра Беляева – повесть «Последний человек из Атлантиды». Впервые повесть увидела свет на страницах пятого–восьмого номеров журнала «Всемирный следопыт» за 1926 год. На мысль о поисках погибшей цивилизации Атлантиды Беляева натолкнула опубликованная во французской газете «Фигаро» заметка: «В Париже организовано общество по изучению и эксплуатации Атлантиды». В первой четверти XX в. подобные общества возникли и лопались достаточно часто – предприимчивые дельцы-авантюристы умело спекулировали на распространившемся в это время повышенном интересе к истории Атлантиды. Так газетная заметка превратилась под рукой писателя-фантаста в пролог к «Последнему человеку из Атлантиды» (история мистера Солли). Материал же для описания собственно Атлантиды Беляев почерпнул из книги Роже Дэвья «Исчезнувший материк. Атлантида, шестая часть света» (на русском языке под названием

«Атлантида, исчезнувший материк» вышла в 1926 г.), которую писатель и упоминает непосредственно в тексте повести. В значительной степени повесть является художественной версией книги Дэвина – подобно тому как «Остров Погибших Кораблей» был литературной версией американского кинобоевика. В своих научно-фантастических произведениях Александр Беляев предвосхитил появление огромного количества изобретений и научных идей: в «Звезде КЭЦ» изображен прообраз современных орбитальных станций, в «Человеке-амфибии» и «Голове профессора Доуэля» показаны чудеса трансплантологии, в «Вечном хлебе» – достижения современной биохимии и генетики. И сделано это было тогда, когда данные научные направления находились под запретом, а ученые, занимавшиеся их развитием, автоматически становились врагами народа! Своеобразным продолжением размышлений А.Р. Беляева стали романы-гипотезы, помещающие человека в разные среды существования: океан («Человек-амфибия»), воздух («Ариэль»). Его последний роман, «Ариэль», переключается с известным романом А. Грина «Блестающий мир». Герои обоих романов наделены способностью летать без дополнительных приспособлений. Образ Ариэля – достижение писателя, в котором предметно реализовалась вера автора в человека, преодолевающего «земное притяжение». Ариэль, по сути дела – мифический атлант, чудо-человек, постигший законы левитации... Роман В.А. Обручева «Земля Санникова» (1924) в некотором смысле продолжает тему Атлантиды в отечественной литературе. Описывая землю Санникова, автор пытается создать действующую, функциональную модель загадочного острова. Прежде всего, его интересует, по какой причине погибла Атлантида. Как ученый, он пытается ее найти, а как писатель – помогает себе в напряженном поиске, красочно и детально художественно отображая происходящее. Земля Санникова – не что иное, как своеобразный творческий полигон, на котором отрабатываются различные гипотезы и версии гибели Атлантиды. Придадим Земле Санникова статуса не научного, а культурного мифа мы обязаны еще и тому обстоятельству, что В.А. Обручеву в начале XX в. довелось работать в геолого-географической экспедиции на севере Якутии. От местных жителей ученый услышал о загадочной теплой земле, лежащей далеко в Ледовитом океане. Говорили, что именно туда каждый год отправляются стаи перелетных птиц; что именно там нашло себе приют исчезнувшее племя онкилонов. Чем эта загадочная земля не Атлантида, а онкилоны – не атланты? В 1922 г. Обручев взялся за научно-фантастический роман о таинственной суше и закончил его в 1924 году. Произведение было опубликовано в 1926 г. под названием «Земля Санникова, или Последние онкилоны». Непосредственным толчком к написанию романа послужила прочитанная Обручевым книга чешского фантаста Карла Глоуха «Заколдованная земля». Обручев был откровенно возмущен обилием научных «ляпов» в

романе Глоуха, в частности, тем, что теплый «оазис» с мамонтами и первобытными людьми был «размещен» чешским литератором в Гренландии, где это невозможно в принципе, так как гренландские ледники постоянно «ползут». В предисловии Обручев писал: «Роман назван научно-фантастическим потому, что в нем рассказывается об этой земле [Земле Санникова] так, как автор представлял себе ее природу и население при известных теоретических предположениях». Оставшись верным легендарной традиции, он сделал Землю Санникова теплой и благодатной, покрытой лесами и лугами в кольце огромных гор; но будучи, прежде всего ученым, писатель постарался обосновать такой феномен. Обручев построил сюжет на допущении: теплый остров во льдах мог образоваться в результате вулканической деятельности. Вулкан на острове уже потух, но еще не остыл. Заканчивается роман прямым обращением к читателям книги: «Может быть, она возбудит интерес к таинственной Земле Санникова в ком-нибудь из нового поколения и побудит отправиться на поиски ее среди ледяных просторов Северного моря». Эти слова можно тоже понимать как своеобразное предсказание. Другой его роман, «Плутония»(1915) – размышление на геологическую тему. Однако теория, выдвинутая В.А. Обручевым в романе, увидевшем свет в двадцатые годы прошлого века, стала объектом пристального научного внимания геологов начала XXI столетия!.. О ярком мыслителе и крупном ученом И.А. Ефремове написано и сказано много, а можно написать и сказать еще больше. Ефремовские романы с их мудростью, тонким юмором, своеобразной иронией и точным видением научных задач, поставленных перед человечеством тем временем, в которое оно существует, – свидетельство глубокого, органичного проникновения мысли ученого в загадки мироздания и тайны грядущего. Действие романа «Туманность Андромеды» (1957) происходит в далеком будущем, когда на Земле наступил коммунизм. Это время характеризуется необычайным развитием науки, искусства, педагогики, покорением космоса, искусственным улучшением земного ландшафта и климата, изменением психологии человека. Роман состоит из нескольких сюжетных линий, призванных показать человека будущего во всем разнообразии его интересов. Сюжет романа «Лезвие бритвы» (1963) составляют несколько композиционно пересекающихся линий: история врача Гирина, изучающего скрытые возможности человеческого мозга; история итальянцев, которые отправились в Африку за алмазами; история индийского художника... Всех этих персонажей объединяет тайна короны, сыгравшей важную роль в жизни Александра Македонского. Роман «Час быка» (1968) повествует о возможном взаимодействии землян и представителей иных планет. Космический корабль «Темное пламя», построенный с использованием новой технологии Прямого Луча, позволяющей почти мгновенно перемещаться на гигантские расстояния посредством нуль-пространства, отправляется к

удаленной звездной системе, одна из планет которой, как предполагается, колонизирована землянами еще в период рассвета космической эры. Предсказаниям Ефремова в большинстве своем еще суждено сбываться. Но хочется, чтобы впереди нас ждал не мир планеты Торманс из «Часа Быка». Это тот случай, когда надеешься, что предсказание не сбудется. Безусловно, необходимо назвать имя классика отечественной литературы Д.А. Гранина. Его творчество охватывает более широкий тематический пласт, чем только предсказания научных открытий – оно посвящено теме науки как таковой. Основное направление и проблематика произведений Д.А. Гранина – реализм и поэзия научно-технического творчества, борьба между ищущими, принципиальными учеными и людьми недаровитыми, карьеристами, бюрократами... Но и у него можно отыскать интересные предвидения, основанные на глубоком проникновении в суть рассматриваемых вопросов. Безграничным юмором, весельем, озорством, до некоторой степени даже хулиганством пронизана жизнеутверждающая повесть братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» (1965). Впоследствии по мотивам этой повести теми же братьями Стругацкими был создан сценарий всенародно любимого фильма «Чародеи». В этой повести также описываются те технологии, достижение которых отчасти становится возможным только сейчас. Первая часть повести композиционно работает как вводная, вторая носит сатирический и полемический характер, третья пытается исследовать природу научного творчества и роль, которую играет в нем воображение и способность к нестандартному мышлению. Мне хочется обратить внимание еще на такую любопытную тенденцию, устойчиво наблюдающуюся в развитии жанра отечественной фантастики. Большинство отечественных фантастов не столько фантасты, сочинители небывлиц, сколько мыслители, философы, которые серьезно размышляют о будущем нашей планеты. Такого технократического крена, который подчас встречается в зарубежной фантастике, в произведениях отечественных фантастов мы, за редчайшим исключением, попросту не найдем. Отечественным фантастам человеческий фактор важен не менее, а возможно, даже более технократического. В этом и кроется основное отличие отечественной фантастики. И едва ли для кого-то окажется секретом, что предсказание будущих научных открытий в произведениях отечественных фантастов было бы невозможно без учета этого самого человеческого фактора, поскольку изобретатель, прежде всего человек, индивидуальность, личность. Только принимая все это во внимание, можно прогнозировать рождение последующих изобретений. Без знания сущности личности изобретателя любые предсказания его изобретений мертвы. Именно на нем основывается подход отечественных фантастов к процессу предсказания, предугадывания, предузнавания научных открытий. В заключение важно подчеркнуть, что шли они этим путем порозному. Если одни из них догадывались о чем-то по нантию,

используя свою чуткую интуицию, как это было в случае с М.А. Булгаковым, который интересовался различными эзотерическими учениями и школами и, надо думать, владел некими «тайными знаниями», как пытаются показать в течение многих лет авторитетные булгаковеды, то другие, как А.Р. Беляев или Д.А. Гранин, являлись блистательными аналитиками и логиками. Третьи, как В.А. Обручев и И.А. Ефремов, сами были профессиональными учеными и излагали в художественной форме свои научные гипотезы и предположения. Впрочем, плох тот ученый, который на пути познания мира держит свою фантазию в ежовых рукавицах и не прислушивается к интуиции...

*В.Д. Серафимова (кандидат филологических наук,
доцент Московского педагогического государственного
университета)*

**СМЫСЛОВАЯ НАСЫЩЕННОСТЬ СИСТЕМЫ
МОТИВОВ В СЮЖЕТЕ РОМАНА В.МАКАНИНА
«ДВЕ СЕСТРЫ И КАНДИНСКИЙ»,
ГЕНЕЗИС МОТИВОВ. ПОЭТИКА РОМАНА.
РОМАН В ОЦЕНКЕ КРИТИКИ**

Цель данной статьи – выявить специфику сюжетной организации и рассмотреть основные мотивы последнего романа В. Маканина «Две сестры и Кандинский», рассмотреть мотив, как способ нести знаковую информацию, конденсировать смыслы, выраженные целым текстом, как способ объединять основное ключевое содержание. Для этого предстоит выявить и систему персонажей, их взаимосвязь на сюжетном и функциональном уровне.

Термин мотив (от лат. *moveo* – толкаю, двигаю) рассматривается как компонент произведений, обладающий повышенной значимостью, семантической насыщенностью». Мотивы активно причастны теме, идее произведения. Являя собой «устойчивые семантические единицы, мотивы характеризуются повышенной, можно сказать, исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений» [1, 305]. Авторское отношение к изображаемому редко находит отражение в прямых оценках, но проявляется на разных уровнях системы текста. На содержательном уровне оно прежде всего выражается через семантические доминанты и особенности мотивной структуры [2, 167].

Роман «Две сестры и Кандинский» был опубликован в журнале «Эксмо» в 2011 г. и представлен писателем на Московской международной книжной ярмарке «non fiction». Основными сюжетобразующими мотивами в романе являются мотивы памяти, искусства, образования, денег, любви, «игры на флейте», мотив о «тридцати сребрениках», мотивы воспитания, пьянства и др. Они вступают в различные смысловые взаимоотношения с другими мотивами, взаимодействуют друг с другом, образуя сложную конфигурацию, и подчиняются рассматриваемой теме; при динамическом развитии сюжета их взаимодействие в значительной мере обеспечивает философскую глубину произведения, его художественную целостность и интертекстуальные связи как в контексте творчества писателя, так и в историко-литературном контексте.

Во внешне похожем на пьесу повествовании осмысливается большая для русской литературы тема – феномен доношительства, стукачества, – пришедшая от времен Ивана Грозного в русскую литературу, рассматриваемая в русской литературе XX – начала XXI вв. Роман «Две сестры и Кандинский» – открытая рифма к «Трем сестрам»(1900) А.П.Чехова, действие в романе вставлено в чеховскую

раму – в пьесе «Три сестры». Только действие происходит не в Перми, как в чеховской пьесе, а в Москве, и сестры Ольга и Инна не дочери генерала, а дочери диссидента-шестидесятника, умершего после освобождения из лагеря. И младшая из сестер Инна в отличие от чеховских сестер часто восклицает «Хочу в Питер» [3, 32]. И у Чехова темы доноительства нет в пьесе. В отсылке к Чехову усматривается возникающая в романе чеховская рама, по-чеховски организованное пространство. Явно прослеживаются в маканинском романе отсылки и к «Братьям Карамазовым» (1879 – 1880), к проблемам милосердия, жертвы и прощения. Вечные библейские вопросы, поставленные автором «Братьев Карамазовых», и чеховская тональность помогают оценить авторскую позицию. В своих суждениях о замысле и генезисе романа В.С.Маканин ссылается на Ф.М. Достоевского: «Ведь сюжет стукачества не хитер. Убийцу ребенка как простить?... Но стукачество не убийство. <...> Это не Иван Карамазов, когда он рассказывает брату Алеше, как помещик затравил мальчика собаками и в упор спрашивает – ну что обнимется палач с жертвой?» [4].

События романа разворачиваются в основном в андеграудном полуподвале дома, в художественной студии «КАНДИНСКИЙ» сорокалетней красавицы Ольги Тульцевой, критика, искусствоведа, владелицы студии, где вполне легально пропагандируется живопись знаменитого авангардиста, также и в соседнем со студией помещении, кафе, из которого в галерею проникают постоянно какие-то шумы. Действие происходит на грани 90-х в галерее, носящей имя еще вчера полузапретного Кандинского. В галерее происходит и прием гостей, чаепития, беседы о художниках, разговоры сестер Ольги и Инны вокруг выбора мужа, темы «выйти замуж». Время действия – с утренних часов до позднего вечера и до ночной суеты, связанной с приходом мужчин к сестрам, заканчивающейся вечером за чаем или кофе или постельными сценами. Так, первое знакомство читателя с героем Артемом происходит тогда, когда он просыпается в постели любовницы. Через авторское описание, внутренний монолог Ольги выявляется и отношение героини к мужчине, тревога в связи с сделанным выбором. Психологизм в передаче внутреннего состояния Артема выявляет удачно выбранный троп – «*тревожный сон*». «Ольга возле постели, смотрит на спящего со сдержанным восхищением. Он умен, образован... Она сделала выбор. Но, конечно, волнение! <...> Артем в постели – он, кажется, еще в другом, но тоже в *тревожном сне*. Он уже не пересчитывает голосовавших. Вдруг бормочет: – Пейзажик. Пейзажик...» [3, 16,31] (курсив – В.С.).

Мотивы искусства, любви, стремления к совершенству, к идеалу, и, в противовес этому, отступление от этих норм, вопросы распада личности, компромисса для приобретения каких-то благ, мотивы памяти, связи живых и умерших, мотивы доноительства, пьянства, «киллера» определяют, на наш взгляд, особенности всей мотивной структуры романа Маканина и отношение автора к изображаемому. Уже в заглавии романа сфокусированы мотивы искусства, любви, понимания, стремления к духовному, которые раскрываются по ходу

развития сюжета. Заглавие романа находится в своеобразных тематических отношениях с текстом. По мере чтения заглавная конструкция вбирает в себя содержание всего художественного произведения. Заглавие связано с доминантой произведения – «... заглавие занимает сильную позицию и рассматривается как "аббревиатура смысла"», как отражение авторской позиции [2, 167]. Мотив художника, выраженный уже в заглавии и разворачивающийся в сюжете произведения, выступает как «аббревиатура смысла», выявляет особенности авторского отношения к персонажам и систему их взаимных связей. Повторяющийся монолог Оли: «Кандинский – это моя жизнь. Кандинский – вот где философия линии, вот где буйство красок, неистовство, интеллект. <...> Я счастлива здесь» [3, 16]. Заглавие романа «привязывает» произведение в целом к русским и мировым культурным ценностям – Чехов и Кандинский.

Имя Кандинского в заглавии не случайно выбрано автором; его присутствие в тексте и в заглавии расширяет смысловые рамки романа, поэтому остановимся подробнее на творческой личности художника. Василий Васильевич Кандинский (1866-1944) – художник, основатель абстрактной живописи, прозаик, поэт, мемуарист («Оглядываясь назад», 1913 г., в русском переводе – «Ступени»; сборник стихов «Звуки», 1913) – был центром притяжения всего интеллектуального, ищущего, что было в мире искусства серебряного века, художником, требовательным к личности интеллигента. Кредом «Нового объединения художников», основанного Кандинским в 1909 г. в Мюнхене, стало изречение: «Каждый из участников не только знает, как сказать, но знает и что сказать». В книге «О духовном в искусстве» (1912 г.) художник провозгласил творческий процесс «самовыражением и саморазвитием духа». С 1900 года его имя было хорошо знакомо представителям ренессанса русской культуры. Мотив художника в романе Маканина ни в коей мере не является своего рода «фигурой фикции» (фраза А. Белого из исследования «Мастерство Гоголя», 1934), «знаком», этот мотив участвует в развитии сюжета, в приемах создания образов романа, в трепетном отношении к картинам Кандинского подростка Коли Угрюмцева и в варварском отношении к ним Максима Квинта, готового изорвать их, лишь бы добиться от Ольги денег для выпивающих музыкантов из своей группы. Репродукции картин Кандинского, развешенные в студии, само имя художника, его эстетика и максимализм становятся своеобразным интертекстуальным узлом, благодаря которому рамки романа значительно расширяются.

Мотив любви, стремления к идеалу также возникает уже в заглавии романа «Две сестры и Кандинский» из-за явной отсылки к драме А.П. Чехова «Три сестры» (1901). В этом убеждает содержание романа, диалоги персонажей, беседы, которые ведут сестры: «– Я, Оля, женщина. Я люблю Москву, а мечтаю о Питере. – А как же этот знаменитый трех сестринский зов? – Зов, если честно, меня не слишком трогал... Согласись. Оля. Слышится надрыв. <...> А в ласковом «Пи-и-

и-итер» никакого завыванья, заметь, нет. Музыка есть» [3, 316]. В том, что действие в романе вставлено в чеховскую раму – в пьесу «Три сестры» – признается сам писатель. Подчеркнем, что действие происходит не в Перми, как в чеховской пьесе, а в Москве, и сестры Тульцевы – Ольга (старшая) и Инна(младшая) – не дочери генерала, а дочери диссидента-шестидесятника, умершего после освобождения из лагеря, но отсидевшего свой срок по доносу – постоянные действующие лица, проходящие через все повествование.

О том внимании, которое придавал Чехов индивидуализации своих героинь, свидетельствует его эпистолярное наследие. В письме А.М. Горькому от 16 октября 1900 года он сообщал: «Ужасно трудно было писать «Трех сестер». Ведь три героини, каждая должна быть на свой образец, и все три – генеральские дочки» [6, 430]. Можно утверждать, что Маканин, по примеру Чехова, ярко индивидуализирует сестер в романе, придавая запоминающиеся детали в их суждениях, в их адекватной, быстрой реакции на поведение других персонажей, одну из героинь он назовет по имени чеховской Ольги. Образ Инны раскрывается и через речевую характеристику, и через восприятие старшей сестры, через поступки, манеру поведения. В восприятии Оли, она «слегка томящаяся натура», «слегка художник», с «взлом за плечами», «востребованный компьютерщик», без «устойчивого места <...> поработает – и оттуда бегом-бегом». «Все слегка. Слегка влюбляется в моих поклонников» [3, 32]. Как и чеховские героини Ольга, Ирина, Маша, сестры маканинского романа ведут разговоры о счастье, о замужестве, об искусстве, об искусственном. В создании образов героинь Маканин много внимания отводит монологам, общению сестер по телефону, авторскому описанию интерьера К-студии. «Репродукции <...> бедноватые... Аляповато-кричащие. Но ведь Кандинский... Чудо! Ольга и теперь не поменяет их на бартерные мешки с сахаром. Картину Кандинского можно подсветить и долго, страстно, ненасытно разглядывать...» [3, 143]. Внутренние монологи Ольги, живущей картинами Кандинского, любимым мужчиной, оберегающей его сон, дополняют характеристику героини, ее стремление к идеалу: «Счастье – это как редкое блюдо! <...> Я и впрямь влюблена без меры... Я могла бы слушать его хрипотцу до бесконечности». Вызывают явную симпатию беседы сестер, касающиеся множества проблем – как быта, денег, так и бытия, общественно-политических вопросов, от которых оберегал их отец, создания семьи. Вот один из таких диалогов, характеризующий как стиль общения, так и внутренний мир героинь: «– Расслабься, Оля. Он хороший мужик. С хорошим именем...(...) Это же классика для стойкой семьи! – Ты так убедительна. – Добавь – и так одинока. – Ну-ну!!-- Тебе только двадцать шесть. – А тебе только тридцать. Чего ты боишься?!. Вспомни. Подсказка поколения. Романы романами, но не забудь побыть замужем» [3, 19,14] (выделение курсивом – В.С.).

Фраза «Подсказка поколения» в диалоге сестер Тульцевых вызывает явные ассоциации с пьесой Чехова, переключается с диалогами сестер Прозоровых. Одна из сестер – Ольга, учительница

женской гимназии дает уроки до вечера, рада общению с сестрами, не забывает сказать им, какие они красивые, мечтает о замужестве по любви. «Вот сегодня я свободна, я дома, и у меня не болит голова, я чувствую себя моложе, чем вчера. Мне двадцать восемь лет, только... Все хорошо, все от бога, на мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше... Я бы любила мужа» [7, 241]. В отличие от чеховской Оли, Инна из романа Маканина не обладает цельным устойчивым характером, «браврирует», как верно определит ее характер старшая сестра у нее все «слегка», троп, как нельзя лучше определяющий душевную смятенность героини.

Философскую глубину всему тексту Маканина, целостность, включение в контекст мировой литературы обеспечивает и мотив «*игры на флейте*», пришедший в роман от В. Шекспира (1564-1616), от пьесы «Гамлет»(1601). У Шекспира Гамлет говорит Гильденстерну: «Не сыграете ли Вы на этой дудке? Гильденстерн. Мой принц, я не умею <...> Гамлет. На мне вы готовы играть; вам кажется, что мои лады вы знаете... Или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке. Назовите меня каким угодно инструментом, – вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне не можете... » [8]. У Маканина, как и в пьесе Шекспира, мотив «*игры на флейте*» несет аналогичную функцию в сюжете, вступает в различные смысловые взаимоотношения с другими мотивами, взаимодействуют с ними, образуя сложную конфигурацию и подчиняется теме нравственного состояния личности. Этот мотив развертывается в сюжете взаимоотношений молодых героев и героинь романа, прежде всего Максима, Оли и Инны. Внутренний монолог Оли: «Я шестидесятица, вышколенная отцом-диссидентом. И даже малый оттенок стукачества был мне омерзителен» [3, 118]. Отвергнутый Олей, рок-музыкант Максим, «*жиголо*», «*красавчик-неудачник*» в определении Инны, утешает себя тем, что «*интеллектуалкам*» оставит на память «*гамлетовскую фишку*». Смысловая насыщенность шекспировского мотива «*флейточки*» раскрывается в диалоге при прощании героев, когда Максим вынимает из рюкзака небольшую дудочку, протягивает ее Инне, и Инна в конце разговора возвратит ее Максиму: «– Попробуй. – Я не умею. – Это так просто ... Дуть. И зажимать пальцами дырочки... – Я не умею, Максим. – Тут нечему учиться, Инесс. Самый простой инструмент в мире. Неужели не попробуешь сыграть? – Нет. <...> – А пробуешь играть на мне. Зачем?» [3, 203-206]. Как видно из сопоставления фрагментов текстов, в обоих произведениях использована однотипная лексика: «*дудочка*», «*инструмент*», «*играть*» и т.д. Гамлет уверяет Гильденстерна: «Управляйте этими отверстиями при помощи пальцев, дышите в нее ртом, и она заговорит красноречивой музыкой». Маканинский герой уверяет Инну: «Самый простой инструмент в мире. Неужели не попробуешь сыграть?». В комментариях к пьесе Шекспира Д.Урнов даст верную оценку типу героя, находящемуся в состоянии смятенности, душевного разлада, прояснит свою мысль словами, что причина этой душевной смятенности в разные годы понималась и понимается по-своему» [9, 724].

При чтении романа Маканина возникает ощущение кризиса, смятения и духовного надлома, охватившего мир молодых героев-мужчин: и Максима Квинты, и Артема Константы, в характеристике которого автор прибегает к иронии, к психологическим эпитетам - «начинающий осведомитель», «чуть не попавший в Думу». Артем бегает в ГБ с доносами о выставке художников и испытывает при этом муки «стукаческого творчества». Максим Квинта «через постель» добывается денег от женщины, любящей его, ворует у нее «подвальные святыни», картины Кандинского, его друзья-музыканты из рок-группы - всегда голодные, «озленные и непохмелившиеся». Им противостоят образы мужчин из прошлого, братья Орловы, «кавалергарды» из «Песенки кавалергарда» Булата Окуджавы, о которых помнят сестры - «Какие были мужчины!» [3, 211].

Мотив памяти, как и в пьесе Чехова, мотив связи живых и умерших реализуется через воспоминания, через прочитанное в русской классике, в современной поэзии, услышанное, пережитое сестрами Олей и Инной. В сюжете романа мотив памяти прослеживается через образ отца героинь, через экскурсы в историю. Эталонном нравственной чистоты, бескомпромиссности для Оли является отец. Память об отце поможет ей сделать выбор. Она не поедет с Артемом после развенчания его за доносительство на художников в «провинцию», в «воронежские черноземы», куда Артема зовет мать учительствовать: «Я не декабристка. Я шестидесятница, вышколенная отцом-диссидентом. И даже малый оттенок стукачества был мне омерзителен» [3, 118]. Показателен в этом отношении и мотив «воспоминаний» младшей из сестер о поездках в Питер, и мотив желаемой «смерти» в сюжете «сухонькой бабуси», мечтающей умереть в экскурсионной поездке, «...и тогда ее в Питере же и похоронят», и мотив «памятника», реализующего память об историческом прошлом, память об умерших братьях Орловых. «Забытый памятник. Обелиск... Остроконечный и высокий. Тоже тронутый временем, но какой мощный! НАМ, БРАТЬЯМ ОРЛОВЫМ... Это прочиталось внезапно и радостно» [3, 210-211] (Выделено – Маканиным).

В романе сложная система персонажей, связанных легко прочитываемыми взаимоотношениями на сюжетном и функциональном уровне. Как выявляется из диалогов, телефонных разговоров судьбы всех героев романа, в том числе и подростка Коли, связаны с доносительством. Батя – отец влюбленного в старшую сестру Максима, – старый кагэбешный волк, профессиональный осведомитель, уже в преклонном возрасте, под конец жизни покаявшийся и получивший прощение от своих жертв, и юнец Коля Угрюмцев, который вечно возится с перепутанными проводками (емкая художественная деталь), и бывший любовник Ольги Максим Квинт, деградирующий, нищенствующий рок-музыкант, и Инна, принеся в «ментовку» штраф, чтобы вызволить его, и молодой политик Артем Константинович, с кличкой КОНСТАНТА, претендующий на депутатское место в Московскую Думу, «набирающий силу и уже сколько-то известный общественный деятель с яркой харизматической

кличкой Артем Константа» [3]. Способы создания образов персонажей – имя, портрет, речевая характеристика, внутренний монолог, восприятие другими персонажами и др. В создании образа Артема Константы писатель использует и мотив оплаты за донос Иуды из библейского сюжета о «тридцати сребренниках» (От Матфея, 25/14). В порыве самобичевания Артем вспомнит про «копеечные деньги», присланные на его адрес «гэбистским капитаном»: «Отправитель денег означен был некий... туманный... безадресный, но мне-то было ясно, откуда деньги... ясно, что они означали оплату. Хотели пометить меня деньгами. Гладко выбритый гэбист. Помог бедному интеллектуалу» [3].

Роман поднимает множество проблем: и вопросы нравственного компромисса, и финансовые вопросы, и мотив прощения, и духовной любви и секса, и проблемы интеллигенции, и образования, и расплывшихся частных школ, и молодого поколения, приспособляющегося к падению нравственных устоев и ищущего свою «нишу». В этом плане представляет интерес авторское видение проблемы и образ подростка Коли Угрюмцева, бесприютного, всегда голодного, «как блоха прыгающего из школы в школу», устраивающегося в нее своими ловкими путями, показывая приспособленный на случай раздобытый «пейзажик».

«Робинзоида» Коли передается через монолог Артема, обращенный к Оле, повествующий, почему он дал мальчику Олин адрес: «Малый одинок и голоден. День целый ходит и ищет школу. Любую. Лишь бы там кормили. <...> В каждой школе он начинал с того, что выдавал за свой... пейзажик, который он подобрал где-то на помойке. Когда ее разгребал бульдозер. И мальчика принимали в школу. Как входной билет в оплаченную столовую». Одна из школ, где учился Коля, и сыграет роковую роль в судьбе будущего политика, претендующего на депутатское место. Это школа КГБ с майором Семибратовым во главе. Именно Коля, которого почеховски пожалел Артем (отметим, что жалость, сострадание – характерные черты героев пьес Чехова, характеризуют и некоторых героев романа Маканина), донесет на Артема, расскажет о доносе – «объяснении», который сам Артем Константа принес в КГБ: «– Я Артем К-к-константинович, и в-ваше донесение помню...».

Мотив воспитания, образования раскрывается и в сюжете покидающего Москву, «едва не попавшего в Думу» Константы. Он уезжает в воронежские черноземы, как скажет Оле при прощании, в родные места, там ждет его седенькая мама. «Она устроит его, взрослого мужика, учительствовать – уже нашла в школе место. Старшие классы, конечно <...> В школьные учителя мужчины не рвутся». В диалогах, монологах возникает мотив школьного учителя, отсутствие в школах учителей-мужчин, и поставленный Маканиным вопрос, чему и как будет учить подростков в «старших классах» такой учитель как Артем Константа, испытавший на взлете своей биографии «муки стукаческого творчества».

Подчеркнем неоднозначную оценку романа самим писателем в том же интервью Майе Кучерской. Маканин истолковывает произведение как роман не о стукачестве, о прощении, отсылая читателя к роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» [4].

Своеобразен и язык писателя с психологически убедительными тропами, меткими сравнениями, создающими зримую, художественно достоверную картину, как, например, описание выставки подпольных художников, которых пожарники поливают из шлангов. Как и в ранней прозе писателя, характерными чертами его стиля, стилиевой доминантой являются ярко выраженная описательность, психологизм.

Мотивы стукачества, доносительства, как вопросы нравственного здоровья общества, каждого человека, развертываемые в сюжете романа, традиционны для русской литературы. Пристальное внимание Л.Андреева к религиозным сюжетам, проецируемых на современную ему действительность, личные впечатления о Свеаборгском восстании, о предреволюционных событиях в России стали источниками при написании им в Финляндии повести «Иуда Искариот»(1906, 1907). Мотив предательства был характерен для современников Андреева, о чем свидетельствует М. Горький в воспоминаниях об Андрееве [10, 306].

Сюжетная коллизия, связанная с мотивом доносительства, глубоко и всесторонне осмысливается в повести классика русской литературы А.П. Платонова «Котлован»1929-1930 (опубликована в России в 1987): «Я был поп, а теперь отмежевался от своей души», – признается в диалоге с Чиклиным поп, записывающий крестящихся прихожан в «поминальный листок» и передающий эти доносы автвиесту («А те листки (...) я каждую полночь лично сопровождаю к товарищу активисту» [11, 241].

Подобная сюжетная коллизия с мотивом «доносительства» лежит в сюжетной основе повести Г. Владимова(1931- 2003) «Верный Руслан»(1963-1965, 1974), повести В. Белова «Привычное дело» (1967). В повести «Верный Руслан» через диалоги Стюры с бывшим заключенным «Потертым», подслушанные и осмысленные собакой, передаются переживания и чувства людей, самоосуждение и боль за несостоявшуюся жизнь, страх перед будущим. «Таких гнид из нас понаделали», – скажет Стюра, – прочно поселившаяся после освобождения в поселке, ставшая соглядатаем, доносителем у постоянно дежуривших на станции операх. Мотив доносительства станет одним из главных и в повести В. Белова «Привычное дело» Чувство достоинства труженика на своей земле не позволяет Дрынову *«отмежеваться от своей души»* (фраза Платонова из «Котлована»), стать доносчиком. «Кто у вас еще по ночам сено в лесу косит?» – выпрашивает уполномоченный, «утождающий колхозному разворачиванию», Ивана Африкановича, предлагая ему «переписать всех на бумажку к завтраму», а «бумажку занести в контору для принятия мер». За доносительство уполномоченный

сулит Дрынову привилегии: «А ваши стога мы не будем обобществлять, я скажу председателю» [13, 87]. Маканин, развивая традиции русской литературы, ставит безошибочный диагноз обществу, в котором личность нивелируется, «снижается». К роману применимо предостережение писателей-гуманистов: «Когда донос объявляется делом чести, это означает, что общество занемогло» [13, 116]. «Мы оцениваем роман как книгу – предостережение, не в назойливой манере предостерегающего читателя от «забвения нравственных устоев».

Последний роман Маканина вызвал неоднозначную оценку критиков. С изрядной долей скепсиса воспринял роман Лев Пирогов, книгой которого «ХОЧУ БЫТЬ БЕДНЫМ» зачитывается интеллигенция. «Мы действительно живем в непростое время. Как при Советском Союзе было засилье «воспитательной роли» (а всяким там любимым по башке, по башке), так и сейчас засилье эстетской пустоты и бессмыслицы...» [14].

С оценкой Льва Пирогова романа, на наш взгляд, нельзя согласиться, так как проблемы поиска идеала, духовности, доносительства злободневны всегда, как экзистенциальные вопросы бытия. Критик Наталья Иванова в рецензии на роман Маканина, на наш взгляд, верно отмечает актуальность поднятых в нем проблем: «Маканин создал свою сцену, где он, как демиург, передвигает горящие фигурки, то сбрасывая их, то опять возвращая. <...> Самые главные ("итоговые") слова своего романа-пьесы Маканин проговаривает устами Артема Константы, констатирующего константу: "Самодонос" – болезнь нашей интеллигенции. Самодонос не прекращается. Ни днем, ни ночью... Когда устраиваются на работу. Когда пишут письма. Когда рассказывают анекдоты... Это сильнее тебя и меня» [15].

Ценность романа, на наш взгляд определяется художественным совершенством формы, поиском пути к духовному, к совершенствованию личности, выхода из духовного тупика. В этом убеждает вся система персонажей, их взаимосвязь на сюжетном и функциональном уровне, смысловая наполненность мотивов, развертываемых в сюжете, их генезис. Итак, мотивы любви, сострадания, прощения, выбора пути, поиска духовного, доносительства, как способ нести знаковую информацию, конденсировать смыслы, выраженные целым текстом, как способ объединять основное ключевое содержание, уподобляются одной смысловой капле, в которой отражается весь спектр мыслей-лучей, что особенно символично и актуально для понимания маканинского романа. Этим романом Маканин развивает основную проблематику своей прозы – « Меняет человек жизнь и себя?» («Лаз»). Сквозная мотивная оппозиция в последнем романе В.С. Маканина «любовь» – «компромисс» – «доносительство» – подчеркивает, что речь идет о том, что основной конфликт нужно искать не в столкновении политических позиций, а в вечной борьбе человека за свое «самостоянье».

Литература

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский; вступ. ст. И.К. Горского; сост., коммент. В.В. Мочаловой. – М.: Высшая школа, 1989.
2. Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М.: Академия, 2003.
3. Маканин В. Две сестры и Кандинский. М.: Эксмо, 2011.
4. Интервью В.Маканина Майе Кучерской. «О том, как все Монте-Кристо прощают своих стукачей и почему интеллигенция перестала быть цветом нации» // Ведомости. Пятница. – №36. – 16 сентября 2011г.
5. Лакост Мишель Кониль. В.Кандинский / Пер. Л.И. Тарушвили. М.: Слово, 1995.
6. Еремин П. Примечания // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. – М.: Издательство «Правда», 1985.
7. Чехов А.П. Три сестры. Драма в четырех действиях // А.П. Чехов. Собр. соч.: В 12 т. Т. 10. – М.: Издательство «Правда», 1985.
8. Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии, сонеты. В 2 т. Т.2. Перевод с англ. М. Лозинского. – М., 1998.
9. Урнов Д. Комментарии // Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии, сонеты. В 2 т. Т.2 Перевод с англ. М. Лозинского. – М., 1998.
10. М. Горький и Л. Андреев. Неизданная переписка // Литературное наследство.– М.: Наука, 1965. – Т. 22.
11. Платонов А. Взыскание погибших. Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи. – М.: Школа-Пресс, 1995.
12. Белов В.И. Привычное дело. Рассказы – М.: АСТ: Астрель, 2007.
13. Гумилев Л. Чтобы свеча не погасла: Диалог Л. Гумилев, А. Панченко. – Л.: Сов. писатель, 1990.
14. Пирогов Лев. Литературная газета. – 29 июня 2011 г.
15. Наталья Иванова. «Самодонос интеллигенции» и время кавычек/ / «Знамя». – 2011 –№7.

*Т.Н. Феды (кандидат филологических наук,
доцент Нового болгарского университета)*

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX-XXI ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ ПРОГРАММ НОВОГО БОЛГАРСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Из всех европейских литератур именно русская литература массивнее всего проникает в Болгарию. Это происходит с момента Освобождения Болгарии (1878 год) от османского владычества. Таким образом, присутствие русской литературы в Болгарии насчитывает около полутора столетий.

Вторая половина XX века – кульминационная точка этого присутствия. Мы могли бы говорить о «настоящей инвазии советской культуры» (1), поддержанной всеобщим преподаванием во всех средних и высших учебных заведениях. До 1989 г. в границах системной и последовательной государственной политики появляется огромное количество переводов как крупных шедевров русской классики, так и немало конъюнктурных текстов XX века. Резкий отлив интереса к русской литературе в последние двадцать лет в значительной степени можно объяснить как коллективную реакцию на предыдущий политически дирижированный натиск. Он имеет характер запоздалого нравственного сопротивления против попытки «советизировать» болгарскую культуру. Этим объясняется и факт, что в конце 80-х годов появился альтернативный интерес к тем русским произведениям, которые до недавнего времени были запрещены. Все перечисленные факты общественной жизни не могли не повлиять на преподавание русской литературы в болгарской среде.

Русская культура, литература и язык существуют в Новом болгарском университете с 1995 года, когда была создана бакалаврская программа «Прикладная лингвистика – славянский и западный языки».

Новый болгарский университет (www.nbu.bg) в 2011 году отметил свой двадцатилетний юбилей. Это крупнейшее негосударственное учебное заведение Болгарии, которое на сегодняшний день насчитывает около 20 000 студентов.

Структура Нового болгарского университета существенно отличается от структуры других университетов Болгарии. Университет управляется Академическим Советом во главе с Ректором и Попечительским Советом во главе с Председателем. С 2002 по 2010 годы ректором университета был проф. д.и.н. Сергей Игнатов, выпускник Санкт-Петербургского Государственного Университета, специалист по египтологии. Ныне он министр образования Республики Болгарии.

Звено, развивающее научно-исследовательскую деятельность в определенной области, называется департамент. Русистика в НБУ развивается в двух департаментах – «Иностранные языки и

литературы» и «Обучение иностранным языкам». Первое звено готовит специалистов с русским языком в бакалаврской программе (специальность в НБУ называется программа) «Иностранные языки и культуры – славистика (русский и западный языки)/» с профессиональной квалификацией «переводчик с двумя иностранными языками» или «преподаватель», а второе – неспециалистов со знанием двух иностранных языков (один из которых – русский наряду с другими иностранными языками).

Предлагаемая бакалаврская программа «Руссистика» (последняя редакция специальности с первым языком русским как иностранным) привлекательна для студентов, так как в ней используются современные методы преподавания; существует благоприятный климат сотрудничества между преподавателями и студентами; в свободных формах обучения (клуб «Журналист» и др.) студенты могут работать в условиях, близких к реальным, и еще во время обучения получают возможность для реализации своих проектов. В контексте глобализации и развития Болгарии в направлении к интегрированию в ЕС, профессия переводчика очень востребована и становится актуальной во многих областях – коммуникации, европейская документация, администрация, наука.

Программа «Руссистика» увеличила предметы практико-прикладной ориентации. Наряду с традиционными для филологии языковыми и литературными дисциплинами студентам были предложены «Бизнес перевод на русский язык», «Деловая корреспонденция», «Бизнес русский» и другие, чтобы подготовить выпускников и сориентировать их на будущую профессиональную реализацию.

Русская литература XX-XXI веков входит в лекционные курсы, которые читаются доц. к.ф.н. Т.Н.Федь студентам двух программ (специальностей) НБУ – «Русистика» (преподаватели и переводчики с первым языком русским) и «Язык и литература» (болгарская филология):

- «Серебряный век русской литературы» – 30 часов
- «Русская литература XX века» – 30 часов
- «Современная русская литература – I часть» – 30 часов
- «Современная русская литература – II часть» – 30 часов
- «Персоналии эмигрантской литературы» – 30 часов
- «Русская литература XIX – XX веков» – 30 часов

Наиболее значимые явления русской литературы XX века включены в лекционный курс «Культурологические основы коммуникации» магистерской программы «Бизнес коммуникации».

Три потока русской литературы – советского периода, потаенная литература и литература русской эмиграции – вошли в содержание лекционных курсов.

- Тематические планы двух наиболее популярных курсов:
- «Современная русская литература – I часть» – 30 часов

1. Новая русская литература XX века в контексте мирового культурного развития.

2. Основные черты социально-политической и культурной эпохи на рубеже XIX и XX веков. Ведущие направления в развитии философской мысли и художественной литературы.

3. «Вечные проблемы» в произведениях И.А. Бунина.

4. «Социальная мистика» Леонида Андреева.

5. Творчество М. Горького – «энциклопедия» художественных исканий.

6. Русский символизм как литературное направление и стиль: теория и художественная практика.

7. Поэтическое творчество Александра Блока.

8. Русский футуризм: Велимир Хлебников и Владимир Маяковский.

9. Женская поэзия: Марина Цветаева и Анна Ахматова.

10. В поисках новой эстетики в теории и практике литературного движения в 1917 – 1920-е годы.

11. Поэзия Сергея Есенина.

12. Литературный процесс в 30-е – 50-е гг. XX века.

13. Творчество М.А. Булгакова.

14. М.А. Шолохов – создатель эпической картины русской национальной жизни в XX веке.

«Современная русская литература – II часть» – 30 часов

1. Литературно-эстетические искания в прозе 60-х – 90-х гг.

2. Художественные открытия исторической прозы.

3. Деревенская проза и ее нравственные ориентиры.

4. Типологические признаки лирической военной прозы.

5. Интеллектуальная проза Л. Леонова.

6. Сатира В. Шукшина.

7. Развитие поэзии в 60-е – 90-е гг.

8. Многообразие жанрово-стилевых исканий в драме в 60-е – 90-е гг.

9. Театр А. Вампилова.

10. Короткий рассказ в русской литературе 60-х – 90-х гг. XX века.

11. Феномен В. Набокова.

12. «Лагерная проза» А. Солженицына.

13. «Новые волны» в русской литературе конца XX – начала XXI в.в.

14. Постмодернизм в русской литературе конца XX века.

Каждая монографическая лекция строится по схеме: биография писателя – характеристика его художественного мира в целом – анализ наиболее значительных произведений. Облегчают студентам работу хорошо разработанные литературные интернет-сайты, где учащиеся могут самостоятельно ознакомиться с творчеством того или иного писателя, прочитать его произведения.

В лекционных курсах использованы и исследования, вышедшие в Болгарии по литературе XX-XXI веков: Божанкова Р. Руският постмодернистичен текст. – С., 2001; Евтимова Р., Божанкова Р. и др. Руска литература от XIX и XX век. – Пловдив, 2005; Захаријева И. Художественний синтез в русской прозе XX века. – С., 1994; Захаријева И. Аспекти формования канона в русской литературе XX века. – С., 2008; Казак В. Енциклопедия на руската литература през XX век. – С., 2002; Костова-Панайотова М. Руският поетически авангард през XX век: теория и практика. – Благоевград, 2010; Руска литературна класика. Съст.П.Троев. Т. 3,4. – С., 1996, 1998; Руска модерна поезия. – Велико Търново, 1994; Руска модерна поезия. Съст. Стоян Илиев, Маргарита Каназирска, Здравко Желев, Ивайло Петров, Мариана Шопова. – С., 2005; Троев П. Руският модернизъм. Енциклопедичен речник. – С., 2004; Федь Т.Н. Малые жанровые формы в современной русской прозе. – Шумен, 1995.

Если до перестройки в Болгарии (1989 год) русская литература была моделью для подражания, то после этого она превращается в одну из остальных иностранных литератур. В 90-е годы XX века растет интерес к документалистике и книгам на политические темы, к так называемой «новой прозе», но уже этот интерес постепенно исчерпывается.

В конце XX века наступает массовая литература: русские бестселлеры проникают к болгарскому читателю очень быстро, сосуществуя с другим иноязычным чтивом.

Современная русская поэзия не находит интереса у читателя, как и болгарская поэзия больше пишущих, чем читающих. Вероятнее всего, это свидетельствует об изменениях в культурных интересах новой эпохи.

Таким образом, преподавание русской литературы XX-XXI веков в Новом болгарском университете ориентируется как на общий интерес болгар к русской литературе, так и на историко-литературную традицию. Ибо русская литература занимает достойное место наравне с другими западно-европейскими литературами в культурном пространстве современной Болгарии.

Литература

1. Милена Кирова. Руската литература в България след 1989 <http://www.kultura.bg/bg/article/view/16285>
2. www.nbu.bg

С.В. Пушкарева
(аспирантка Московского института лингвистики)

**СИМВОЛИКА СБОРНИКА Н.С. ГУМИЛЕВА
«ОГНЕННЫЙ СТОЛП» В ПАРАДИГМЕ ДУХОВНЫХ
ИДЕЙ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА» И КУЛЬТУРОСОФИИ
РУССКОГО СИМВОЛИЗМА**

Русская идея – есть идея Царства Божия.
Н.А.Бердяев [5:119]

Сердце будет пламенем палимо,
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях родной моей страны
Н.С.Гумилев [1: 94]

В контексте духовной и творческой эволюции Н.С. Гумилева сборник «Огненный столп» представляет собой философско-эстетическое кредо и поэтическое завещание «странника духа», барда, поэта-воина. Последний и вершинный сборник поэта не вполне изучен литературоведением. Проблемы, связанные с символикой, мотивной структурой сборника, особенностями мифопоэтики Гумилева, исследуются в работах Богомолова Н.А., Зобнина Ю., Йовановича М., Греем Ш., Кихней Л.Г., Клингга О.А., Мстиславской Е.П., Раскиной Е.Ю. и других ученых-гумилеведов. Специфика символических образов, динамика композиционной и мотивной структур сборника указывает на отмеченную критикой «близость к символизму». Исследователи упоминают о «возврате к символизму» [17:104-122], «символизме не школы, но мирозерцания», «синтезе символизма идеалистического и реалистического» [6:77], эзотеризме мировосприятия Н. Гумилева, родстве его духовного поиска исканиям Андрея Белого [19:170-177].

В смысловой ткани книги сложным образом переплетаются элементы ветхо- и новозаветных, масонских, теософских, антропософских, ницшеанских и других религиозных и философских учений, образы и мотивы различных мифологий – слагаемые особой лирико-философской концепции бытия.

Рассматривая «Огненный столп» как явление в «Большом Контексте» русской культуры Серебряного века мы задались целью обозначить глубокий религиозно-философский подтекст сборника. По словам самого Гумилева, он «как и многие русские поэты, пишет стихи психологического содержания, соприкасающиеся с нынешними культурно-философскими направлениями мысли, как русскими, так и иностранными» [3:305]. На особенность русского литературного мышления как мышления философского указывали Вл. Соловьев, В. Розанов, Н. Бердяев, А. Глинка (Волжский),

Н. Страхов, А. Лосев. «Стихийное растворение философии в литературе» является чуть ли не «определяющей чертой» литературного процесса данной эпохи [16:100]. Тем более не представляется случайным, что сквозные темы «Огненного столпа» – любовь, преодоление смерти, творчество – осмыслены Гумилевым в кругу идей русского религиозно-философского Ренессанса и символизма, породивших информационно-энергетичное поле напряженного духовного поиска «положительных ответов на все диссонансы национального и всемирно-исторического духа и бытия» [16:101-102].

Сквозные темы сборника соединены в программном символическом образе Града Божия, «Нового Иерусалима на полях родной моей страны»[1:94].

«Странствие духа» лирического героя «Огненного столпа» в поиске сакральной родины, одухотворенного, животворного пространства любви взором сердца обращено к России. «Особый образ жизни и мышления» отличает Россию, страну величайшего напряжения духовной жизни, ибо «к самому естеству русской народной души принадлежит это взыскание Града Божия» [16:151], провидением в человеке – образа Его. «Мой единственный идеал – это Град Божий... – писал М. Волошин.- Я могу желать моему народу только пути праведного и прямого, точно соответствующего его исторической вселовеческой миссии...» [16: 153-154].

На рубеже веков «русская национальная мысль чувствует» необходимость «понять идею России», дабы воплотить «замысел Божий о России» [16: 158]. В культурософских размышлениях деятелей русского Религиозно-философского Ренессанса национальная идея о духовной миссии христианства и России осмыслена в контексте православной традиции и онтологической базы европейской классической философии.

Как аспект христианской духовной идеи, русская идея в онтологическом истоке своем транснациональна, вселовечна. Предполагая «соборное единение различных народов «единством свободным и органическим, живое начало которого Божественная благодать свободной любви» (А.С. Хомяков), призывая нацию на «служение вселенское» (Вяч. Иванов), русская идея в корне причастна таинству Богочеловечества. Русская идея – это ни много ни мало онтологически реальное и бифуркативно возможное Преображение мира путем конкретно-личностного общения человека с Богом, раскрытия подлинных теургических, креативных потенций человека-творца.

По лаконичному определению Н.А. Бердяева «русская идея есть ... идея Царства Божия» [5:119-121]. В сборнике Н.С. Гумилева «Огненный столп» эта идея находит закономерное воплощение в символическом образе Нового Иерусалима, стены которого должны взойти на полях России. Ибо в русской культуре Серебряного века символ Града Божия знаменует собою миф, «от века творимый и творящийся», миф о Богоизбранничестве России, явивший

уникальность национального духовного опыта. При этом миф понимается как воплощение живой реальности [20:172-183], миф – это realia действительности в настоящем, прошедшем и будущем. Эта концепция мифа в основе и мифотворческих устремлений автора «Огненного столпа».

«Подобно солнечному лучу символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания...» – утверждает Вячеслав Иванов. [14:143] Символ Светлого Града, новой обители мира пронизывает многоуровневую парадигму русской культуры Серебряного века, указывая на синергичную суть духовного поиска русских мыслителей.

Жиздательной онтологической основой такого поиска стала переосмысленная антропологическая истина Православия (Григорий Богослов, Дионисий Ареопагит, Максим Исповедник, Григорий Палама, Серафим Саровский). По православной антропологии «в назначение человека с необходимостью входит космическая и теургическая миссия «собираения твари»: живя и действуя в мире человек должен собрать и преобразовать мир в живое стройное целое. Такое преобразование-Преобразование мира достигается только «органическим и любовным единением со всем сущим в мире», содействующем раскрытию всех его бытийных потенций» [31: 71]. Преобразование мира, «достижение такого состояния святости, когда земному всеосвященству соответствует небесное» [16:150] – необходимое условие обретения Града Божия. Ибо Град Божий, Новый Иерусалим являет собой абсолютную полноту бытия, «состояние святости при котором Бог сможет вступить в наш мир» [16:150], т.е. свободно осуществится акт Богообщения – цель православного внутреннего подвига. О том же свидетельствует русская легенда о зримом лишь чистому взору граде Китеже, отчасти явленная в материальном обличии Новгорода, Переяславля, Ростова, Валаама, Ниловой пустыни. Особая аура, окружавшая град у озера, всегда волновала сердце глубиной сокровенной тайны России, «северной Фиваиды», где каждая волость хранит память о подвижнике, спасшемся в лесном и озерном безмолвии [16: 151-152]. Духовный подвиг исихастов утверждает факт открытого Богообщения. Как показал опыт подвижников, возможно энергичное соединение человека с Богом «в действительной жизни» (Григорий Палама), и это соединение несет спасение миру [12: 221-228] .

Центр такого соединения – сретенья, встречи – сердце человека. «Сердце человека способно вместить Царство Божие» (Серафим Саровский). В исихастской молитве «ума в сердце» в сердце энергия мысли и чувственных вибраций концентрируются и единым импульсом устремляются к чаемому миром теозису, обожению, целостному раскрытию комплекса энергий человека в энергию Божественную с помощью «особого соработничества, согласного действия свободной воли человека и Божественной благодати» [31:124-125], синергии. «Сего рвение к Богу тако бывает, яко огонь

дыхает « (Григорий Палама) [12:220-221]. У Гумилева сердце лирического героя «Огненного столпа» будет пламенем палимо, вплоть до того дня, пока вся Россия не претворится во Град Божий. Здесь «пламень сердца есть «залог от небес», залог абсолютного оправдания алканий человеческой воли, ее тоски по вселенскому соединению в Боге» [14:89]. Святоотеческое учение о сердце – средоточии духовной жизни человека, Богопознания и Богообщения глубоко созвучно русской духовности, мирозерцанию, философии, национальной идее.

Поскольку, по мысли И. Ильина, в существе своем, «русская идея – есть идея сердца, созерцающего свободно и предметно и передающего свое видение воле для действия и мысли для осознания и слова. Вот главный источник русской веры и русской культуры. Вот путь нашего возрождения и обновления. Вот главная сила России и русской самобытности» [15:87-90]. Того же мнения придерживается Вл. Эрн: «...Загадка России – вопрос не только программы, политики или внешнего поведения. Он стоит перед сердцем как проблема внутреннего самосознания и интимного самочувствия» [16: 96-97]. Лирический герой Гумилева разрешает этот «вопрос сердца» не только для себя, но и для всей России, осознавая вселенскую духовную миссию России во внутреннем подвиге (В. Соловьев, Г. Флоровский), «строении на земле Церкви невидимой из невидимого камня» (Вяч. Иванов) [16:138]. Преосуществление невидимого в видимое (преображение и воплощение), в русской святости – высшая цель опыта, когда блаженное ощущение вселенской связи бытия вьвяв раскрывается в богатом Богочеловеческом единстве.

Очевидно, исихастская «лествица» реально ведет ко «вратам Града Божия», ибо «Царство Божие внутри нас есть» (апостол Павел). «В каждом человеке под гордостью и высокомерием скрыт образ Бога», «грех же состоит не в обремененности материей, но в невзыскательности духа» (Августин Блаженный). Оттого и «рай цветет на земле вокруг нас, но мы его не видим единственно потому, что видеть не хотим» (Вяч. Иванов). «Стяжание благодати Духа Святого Божия – цель жизни нашей христианской» (Серафим Саровский). Энергичные или энергично-синергичные начала, о которых говорят исихазм и паламизм, пронизывают и определяют собой православную онтологию и антропологию. Недаром Откровение о тайне Богочеловечества, подлинном синергичном, сотворческом призвании человека Н.А. Бердяев вынес из стен Киево-Печерской лавры [5: 3-7].

Особенность русской идеи в том, что она «неприемлет идею вечного ада, – пишет Бердяев. – Своей онтологией ада человек затемняет свет Откровения тьмой собственных мыслей. Этика ада руководит теми, кто во имя человечности проявляет бесчеловечность. В русской философской мысли явление Христа понималось не как исправление греха, а как продолжение миротворения, явление нового Адама. С этим связана сама идея

Богочеловечества. Благодатью пробуждая в человеке божественное, Отец наш ждет от человека не покорности и страха, а свободных творческих актов. Грех в рабстве, утере свободы, в подчинении низшему миру, в разрыве Богочеловеческой связи. Богоуподобление – в достижении максимальной человечности. Религиозный смысл творчества, которого ждет Бог от сына-человека, – в обогащении самой Божественной жизни. Идея эта эзотерическая, в том смысле, что она не откровение, но сокровение (сокровенное желание) Бога» [5:119-121].

Таким образом, русская идея (как и все ее эманации: неорелигиозное сознание, всеединство, житнетворчество, идея Славянского Возрождения), актуализирует особую концепцию человека, в основе которой лежит принцип синергии (стержневой принцип восточного патристического дискурса) [31:47]. «Человек – творец по образу и подобию Божию, а потому хочет творить. Творчество – Богочеловеческий процесс. Истинное творчество всегда благодатно, оно-Логос, облекающийся в плоть» [7:20-52]. Жизнь есть творчество подлинных ценностей [4:175]. О соприродности творческого и религиозного опыта – глубочайшие культурософские интуиции русских символистов. Отсюда – колоссальная значимость интерпретации мифологемы судьбы художника.

Для того чтобы «владеть воплощениями религиозной идеи», «необходимо перестать творить вне связи с божественным всеединством, воспитать себя до возможности творческой реализации этой связи» [14: 89]. Для того чтобы встать на путь мифотворчества, художник должен пройти стезей душевного подвига. У Н. Гумилева тема духовного пути – подвига лирического героя тесно связана с символикой и композиционной структурой поэтического сборника «Огненного столп» – квинтэссенция творческого и духовного поиска поэта. Духовный путь-подвиг лирического героя определяет лейтмотив сборника: духовное очищение. Так по меткой характеристике А. Белого «религиозные догматы превратились в творческие лейтмотивы» [4:123].

Духовный поиск лирического героя «Огненного столпа» близок религиозным исканиям символизма. «Истинный символизм ставит себе целью освобождение души, катарсис, как событие внутреннего опыта» [14:160]. К той же цели стремится лирический герой «Огненного столпа» – творческого завещания поэта.

Очищение духа означает здесь внутреннее высветление себя через свое божественное и единосущное Логосу «я», «мистическую энергию, направленную к выявлению того мира, в котором Бог будет «всяческая во всех»» [14:89], восхождение к Богу и обретение себя в Богочеловечестве. Потому «Огненный столп» в контексте творчества Гумилева символизирует богоизбранность, направленность Богом, единство твари и творца и одновременно – следование гласу Бога, слияние творчества с божественным промыслом» [11:70] ..

С горящим любовью сердцем, с помощью жизнеутверждающей силы истинного творчества «странник духа» пытается противопоставить «силам всемирного распада», терзающим Россию, образ-символ единой державы духа – Град Божий. «Если цель поэзии найти лик музы, выразив в этом лике единство мировой истины», то по мнению Андрея Белого «вопрос, поднятый русской поэзией, решается только преобразованием Земли и Неба в град Новый Иерусалим» [4:417]. Бытие определяется творчеством. Без субъекта творчества нет объекта. Способное одухотворить и пресуществить действительность, истинное творчество благодатно, чрез красоту духовную оно приобщает человека ко Граду Небесному. Такое творчество-теургия – предел внутренних устремлений художника, его действия в мире. И путь к нему – полнота духовного опыта. Здесь, по словам Гумилева, «поэзия и религия две стороны одной монеты» [2:201].

По мысли Н. Федорова, воскресительная идея и уклад бытия движимы пафосом синтезирования всех сил и способностей человека ,всех энергий и скрытых возможностей природы и мироздания, пафосом преодоления «небратского состояния мира, расколов (знания и дела, чувства и мысли, веры и науки) , вражды , трагедий -духом литургического, синтезом религии, науки и искусства в едином богочеловеческом деле [8: 479-488].

«Странник духа» Н. Гумилева томим поиском универсальных связей с миром, связующих человечество в разумное и вечное целое. Преодолеть «раздробленность современного сознания», «ощущение ненавистной разделенности мира» возможно посредством осмысленного волевого акта. Вячеслав Иванов видит выход из «кризиса современного сознания» в «я» микрокосма, из которого должно вырасти новое религиозное сознание будущего века.

Лирический герой Гумилева из тех водящих, кто не боится действовать. Его действия – плод осмысленного проявления воли. И своих читателей Гумилев учит внутренней целостности, собранности духа «как не бояться и делать, что надо», в любых жизненных ситуациях, чтобы затем спокойно предстать перед ликом Бога. Гумилевский «странник» предстает деятельным воином духа, устремившим все свои силы к созиданию Храма в душе своей, душе народной и вселенской. Его подвижничество сродни усилиям византийских и русских «политических исихастов»[12:228]. «Странник духа» ведет борьбу с силами всемирного распада, поле «битвы духа» – его родная Россия, «над ней он простирает свой меч духовный»[24: 37-41].

«Огненный столп» наряду с не вошедшими в него стихами свидетельствует о высоте поэтического искусства Н. Гумилева, своеобразном миропонимании поэта, сложившейся внутри него поэтической системы и особой лирико-философской концепции бытия. Ведущий мотив сборника: духовное очищение лирического героя – связан с образом-символом Нового Иерусалима.

Созидаемый и чаемый Град Божий, в интуициях русских художников и мыслителей, являет собой интерпретацию духовного пути России-пути очищения, жертвы, покаяния и возрождения. Основные темы сборника – любовь, преодоление смерти, творчество – осмыслены автором в кругу культурософии символизма и русской религиозной философии начала XX века. Лирический герой Гумилева – это воин духа, встающий на борьбу с силами всемирного распада. Актуализация такой концепции человека позволяет, сквозь мистический драматизм реального бытия, услышать звон колоколов Китежа из глубин духовного озера, возвещающих: прозрели сердца человеческие, воздвиглись стены Иерусалимские.

Литература

1. Гумилев Н.С. Полн. собр. соч. в 10т – М.: Воскресенье, 2001. Т.4.
2. Гумилев Н.С. Pro et contra. – СПб: РХГИ, 1995.
3. Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. – Спб.,1994.
4. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994.
5. Бердяев Н.А. Истина и Откровение. Прологомены к критике Откровения. – Спб.: РХГИ, 1996.
6. Богомолов Н. А Читатель книг // Литература первой трети 20в: Портреты, проблемы разыскания. – Томск: Водолей,1999, С. 77.
7. Вышеславцев Б.П. Этика Преображенного Эроса.- М.: Республика, 1994. – С 50-52,57.
8. Гачева А.Г. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров. Встречи в русской культуре. – Москва: ИМЛИ РАН, 2008. – С.479-488
9. Григорьева Т.П. Синергетика и Восток // Вопросы философии, 1997. – №3
10. Дзуцева Н.В. Русская поэзия 1910гг в аспекте постсимволизма (проблемы эстетики и поэтики) /Автореферат дисс. ... докт. фил.н. – Иваново, 1999.
11. Донцова О.В . Поэт как мифотворец в лирике Н.С. Гумилева// Мат-лы VI науч. конференции «Язык и культура». – Киев, 1998. – Т. VI.
12. Егоров А. В. Митрополит Киприан и его время. К вопросу о русском политическом исихазме. // Отечественная философская мысль XI-XVII и греческая культура: сб. науч. трудов АН Украины. Ин-т философии. – Киев: Наукова думка,1991. – С.220-221.
13. Иванов Вячеслав Всеволодович. Звездная вспышка (Поэтический мир Гумилева) // Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. – М., 1990.
14. Иванов Вячеслав Иванович. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994.
15. Ильин И.А. О русской идее /Наши задачи. – Волгоград.: Комитет по печати, 1997. – С. 87-90.

16. Искржицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма (Научная монография). – М.: Рос.университетское изд-во, 1997.
17. Клинг О.А. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопросы литературы, 1995. – № 5. – С. 104 – 122.
18. Кнабе Г. С. Русская античность. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1999.
19. Комольцев А.В. Русское нищестановление и особенности композиции сборника Н.С. Гумилева «Путь конквистадоров» // Гумилевские чтения. – СПб., 1996. – С. 170-177.
20. Лосев А.Ф. Диалектика мифа /Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991.
21. Мстиславская Е.П. Последний сборник Н.С. Гумилева «Огненный столп» (К проблеме содержательной целостности) // Гумилевские чтения. – СПб., 1996. – С. 178–186.
22. Панкратова О.В. Эволюция образов – символов в поэтическом наследии Н.С. Гумилева. Автореферат дисс. ... канд. фил.н. – М., 1997.
23. Раскина Е.Ю. Мифопоэтическое пространство поэзии Н. Гумилева./ Автореферат дисс. ... канд. фил.н. – РАН: Институт русской литературы (Пушкинский дом). – СПб., 2000.
24. Раскина Е.Ю. Пространство России в поэтической географии Н. Гумилева// Русская литература, 2001. – №2.
25. Смагина О.А. Поэтический мир Николая Гумилева: «Огненный столп»/ Автореферат дисс. ... канд. фил.н. – Смоленск, 2000.
26. Смелова М.В. Онтологические проблемы в творчестве Н.С. Гумилева, автореферат дисс. ... канд. фил.н. – Тверь, 1998.
27. Федотов Г.П. Защита России. – Paris, 1988.
28. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993.
29. Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах, – Париж, 1989.
30. Флоровский Г.В. Пути русского богословия. – Париж, 1937.
31. Хоружий С.С. О старомъ и новомъ. – Спб.: Алетейя, 2000.
32. Щеглов А.П. Древнерусская ноуменальная натурфилософия. – Москва, 1999.

С.В. Власов
(аспирант Московского педагогического государственного
университета)

**МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И ИДЕОЛОГИЕЙ:
ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА
В ПУБЛИЦИСТИКЕ В.Г. РАСПУТИНА
10-х ГОДОВ XXI ВЕКА**

Публицистика, как разновидность литературы, включает, как известно, ряд специфических жанров: статью, очерк, репортаж, фельетон, памфлет, обзор, рецензию, открытое письмо [9: 838], эссе [1: 313]. Со своей стороны добавим еще жанр *выступления*, а также *диалоги* (публичные разговоры, интервью).

Из этого ряда выделим жанры, находимые в публицистике В.Г. Распутина: выступления, очерки, статьи, диалоги, эссе, которые содержатся в сборниках публицистики писателя, изданных в XXI веке: «Боль души» (2007), «В поисках берега» (2007), «Эти двадцать убийственных лет» (2012).

Нам представляется очевидным разница между творчеством публициста-журналиста и публициста-писателя, создателя художественных произведений. Распутин принадлежит, безусловно, ко второй разновидности публицистов. Поэтому можно утверждать, что «*писательская*» публицистика – это некий синкретичный вид литературы, где должные общественно-значимые для публицистики темы приобретают художественную форму выражения – иначе и невозможно, так как писатель уже сложился, его перо уже «заточено» под образную картину мира.

Все названные выше жанры публицистики мы рассматривать не станем – ввиду регламента нашей статьи, остановимся на произведении В.Г. Распутина «Байкал предо мною» (2003).

Эссе – жанр «многопрофильный», его одновременно относят и к беллетристике, и к философскому, литературно-критическому, научно-популярному дискурсу, а также к публицистике (см.: [4: 1247]).

Все словарные статьи об эссе ([7], [3], [2], [10]) отмечают аморфность жанра, его формальную неопределенность, другими словами – свободу жанра. Наиболее глубоко в органику эссе проник литературовед, культуролог М. Эпштейн. Собственно, все современные исследователи, чьи поиски и интересы пересекаются на жанре эссе, так или иначе рассуждают в тех границах, которые определил Эпштейн. Так, Д.Н. Перевозов в научном исследовании «Эссеизация текстов как выражение персонального журнализма в современной российской публицистике» отмечает «усиление эссеизма как знакового признака современного публицистического повествования» [5].

М. Эпштейн предлагает модель анализа эссе – разложения текста на разные типы словесности на примере одного из «опытов»

М. Монтеня, классика эссеистического жанра. Мы воспользовались предложенным алгоритмом и проделали такую же операцию с текстом Распутина «Байкал предо мною», обозначенным издателями как эссе, – с целью выявления форм повествования в публицистическом дискурсе писателя.

Итак, на первой же странице текста Распутина сталкиваемся с упомянутой Эпштейном тягой эссе к *парадоксальности*: «Разгадать в конце концов можно физические свойства, материальность, все, что поддается в Байкале измерениям и исчислениям, но не духовные его силы и художественные тайны. Да и физические тоже...» [6: 515].

Еще парадокс: «...известно нам, что длина его береговой линии две тысячи километров. Но удивительное дело: разве не легче представить нам сотни тысяч километров в космической пустоте до Луны, чем эти две тысячи в величественной и живой красоте, поддающиеся даже и пешему ходу и неспешному обозрению?!» [Там же].

Далее повествование приобретает форму *научного изложения*: «...объемы байкальской чаши (23 тысячи кубических километров, пятая часть всех поверхностных пресных вод в мире), и глубины ископаемых донных отложений (до шести-восьми километров), и число аборигенов в оде и по берегам (сотни и сотни эндемиков, видов животного и растительного мира, нигде более не встречающихся)...» [6: 516] (с использованием соответствующей лексики: *чаши, кубические километры, поверхностные пресные воды, эндемики, животный и растительный мир*).

От параметрической характеристики повествователь переходит к *философской риторике*: «Не потому ли Байкал во всех своих ипостасях несоотносим с психическими и эстетическими возможностями человека, с его ограниченностью, человек и не смог оценить вполне этот великий дар небес...» [Там же], а потом к *бытовым наблюдениям*: «Сверхчистую воду стал разводить техническими отходами...», к *художественному образу*: «...природную сказку на побережье уродовать под свой неразборчивый вкус...» [Там же]. Пассаж завершается *религиозной риторикой*: «Господи. Вразуми нас, неразумных, убивающих то, в чем неистощимо можем мы черпать и силы, и вдохновение, и возвышение!» [Там же].

Новый абзац начинается как *нравоучение*: «Рядом с Байкалом нам есть куда расти, что воспитывать в себе и обласкывать» [Там же], трансформирующееся в *художественный образ*: «...от него, как от незакатного солнца, получать тепло и радость, ощущать приток окрыляющего духа и детского чувственного возбуждения» [Там же].

Далее следует *лирический текст*: «...как угадать и связать воедино шелест слов? В золотистой патине укрытого льдом зимнего Байкала, расщеченного заревыми облаками, которые ласково обгарены из-под горизонта запавшим солнцем, – как разобрать

разлившееся эхо благодати?» [Там же], превращающийся в *мифологическое повествование*: «...чувствуешь себя... вылупившимся из яйца, в котором был заключен естественный, родной нам мир, и мы его потеряли, вступив в мир иной...» [6: 517]. Обратим внимание, что здесь повествуется от первого лица множественного числа – *мы*. А прежде, до *мы*, сначала, повествование шло в определенно-личной, или обобщенно-личной, форме, тогда как к финалу первой части текста (всего три части, они выражены не только содержательно, но и формально – междустрочным интервалом) повествователь обретает форму *я*.

По словам Эпштейна, *я* в эссе «настолько отличается от себя самого, что вообще может выступать как “не-я”, как “все на свете”, его присутствие обнаруживается “за кадром”, в прихотливой смене точек зрения, во внезапных скачках от предмета к предмету. <...> ...“Я”, к которому возвращается эссеист, пройдя через круг вещей, уже не то, каким оно было в точке отправления...» [11: 338–339].

«Я ищу необитаемый остров, где можно было бы от него, от этого деланного и безобразного мира, спастись» [Там же], – в риторике *личного дневника* восклицает повествователь. Далее вступает *фольклорно-мифологический дискурс*: «Где-то на Байкале такой остров должен быть. Если его нет сегодня, не суждено ли ему подняться, раздвинув воды, со дна морского, подобно волшебному граду Китежу, вылепившись из огромной толщи миллионолетних отложений?» [Там же]. «И я готов поверить, что уже не однажды был близок к тому, чтобы на моих глазах чуду случиться» – *авторским откровением* завершается первая часть, закольцовывая финал с началом («...ищешь таинственных отгадок...»).

Вторая часть начинается в новом ключе, под которым задан новый ритм повествованию, с указанием времени: «Апрель, середина месяца, почти пол-летнему тепло...» [6: 517]. Третья часть повествует о событии, случившемся в октябре. А в первой части автор повествует зимой, на фоне «укрытого льдом зимнего Байкала», таким образом, хронотоп эссеистического повествования намеренно мифологизирован – перед нами цикл, круг существования Байкала.

Вернемся ко второй части, состоящей из таких дискурсов: *из опыта наблюдателя*: «...лежать ему в зимнем панцире еще недели две... <...> Через день-два переменится ветер, натолчет опять лед...» [6: 518], *воспоминания*: «Когда мы в Ливствянке... вышли из машины...» [Там же], *наблюдения*: «По льду гоняли мяч ребятишки. И глухой утробный гул доносился...» [Там же], *бытовой зарисовки*: «Процедура эта заняла у потерпевшего минут десять... отжать штанину и носок много времени не потребовало» [6: 519], и самый главный фрагмент второй части эссе – *метафоризированное повествование* об увиденном чуде – взорвавшемся льдом покрове Байкала, из чрева которого вдруг глазами очевидцев предстал нерукотворный дворец сложнейшей и прекрасной архитектуры. Вкраплениями вновь появляются *бытовые наблюдения*: «Из домой

на набережной выскакивали люди и как-то забавно и немо, как в танце, подпрыгивали и взмахивали руками...» [6: 520]. Здесь и *культурологический текст*: «Как всегда в нужную минуту, на месте самых интересных происшествий, где бы они ни случались, оказался японец с видеокамерой. Он крутился перед ползушей и пыхтящей громадой, как заводная демонстрационная игрушка...»¹ [6: 521]. И вновь *научно-популярное повествование*: «Научное объяснение неожиданному бунту Байкала я после нашел; явление это, называемое “подвижкой льда”, случается от большой разности температур подо льдом и надо льдом...» [6: 522].

Большой объем третьей части эссеистического текста – *воспоминания*: «В молодости, уже и тогда ища одиночества, завел я в порту Байкал домик...» [Там же], ведущие к *философской сентенции*: «Я всегда был и останусь на стороне защищающейся от человека природы, но мне верится, что эти рукотворные сооружения, вставленные, как украшения, в могучие сооружения природы, дают ей возможность из себя, из своего собственного понимания красоты и смысла принимать за одно целое их общую работу» [6: 523–524]. Кульминаций третьей части становится *мифопоэтический текст* – искомый и вожделенный в первой части остров явился: «...долго смотрел я круглыми глазами на это сияющее видение, на этот многокрылый мираж, на легендарный град Китеж, и он все не исчезал...» [6: 525]. Приближаясь к финалу эссе, повествователь вновь прибегает к *философскому дискурсу*: «...многими и многими чувствительными капиллярами связан он [Байкал] со всем огромным миром, видимым и невидимым, который нам до конца не дано постичь» [Там же] – собственно, с этого эссе и начиналось, чтобы вновь вернуться к раз произнесенному суждению. Финалом стало *нравственное наставление*, которого не может не быть у писателя, видящего в литературе культуру-, этносо- и нравственно-образующий центр. «Так не станем же посягать на то, что нам не принадлежит. Надобно раз и навсегда поверить, что никогда Мать-Земля такое святилище, как Байкал, никому, в том числе и нам, на поругание не отдаст» [Там же] – так, опять перейдя в регистр «мы», автор *мифологизирует* объект своего внимания.

Итак, в результате сделанного разбора эссе «Байкал предо мною» перед нами предстала картина интегральной словесности – а

¹ «...В кругу персонажей современной отечественной венецианы появился новый объект. Это *турист с фотоаппаратом (или видеокамерой)*. Его взгляд на город – крайнее проявление туристского начала (бессмысленно и даже бесстыдно фиксирующего пространство). Следует отметить вариативность формулировки, обозначающей один и тот же тип персонажа: *турист с фотоаппаратом / видеокамерой / камерой; японский турист с фотоаппаратом / видеокамерой* и просто *японский турист* (наличие у японского туриста специальной техники для фото- и видеосъемки настолько очевидно, что авторы чувствуют явную избыточность конструкции «японский турист с фотоаппаратом»)» [8: 219].

именно такова ткань эссе, скрепленная «энергией взаимных переходов, мгновенных переключений из образного ряда в понятийный, из отвлеченного – в бытовой» [11: 345]. Узор распутинского эссе выполнен, как и диктует энергия жанра, в «зигзагообразности мыслительного рисунка», в котором совмещены разные способы миропостижения (научный, философский, фольклорно-мифологический дискурс, бытовые наблюдения, художественные образы, религиозная риторика, нравоучение, лирический текст, личный дневник, авторское откровение, воспоминания, бытовая зарисовка, метафоризированное повествование, культурологический текст, нравственное наставление). Авторское присутствие ярко выражено заглавием – присутствующей в нем реминисценцией из Пушкина, это стихотворение «Кавказ», его первые строчки: «Кавказ подо мною. Один в вышине...». Один на один в своих сентенциях, посвященных Байкалу, – и повествователь распутинского эссе, аллюзивно напоминающий читателю ту типологическую культурно-литературную нишу, в которой он находится. Пушкин – в вышине, оттуда, откуда может смотреть на свою паству, на мироздание *Он* – пророк ли, создатель, зиждитель. Распутинский *Он* стоит не *над*, а на одном уровне – Байкал *перед* ним, но интенция образа, тем не менее (несмотря на *понижение* уровня, возможно, из-за ландшафтных особенностей), близка к пушкинскому.

Без этого анализа текста мы не пришли бы к тем выводам, которые делаем: повествователь эссе Распутина сродни праведнику, которому дано увидеть чудо (и не одно, как минимум – их случилось два), пророку, сумевшему заглянуть в глубины мироздания и сформулировать предостережение своим согражданам.

Термин *эссе* происходит первоначально от латинского слова *exaquim*, что значит *взвешивание*. Идя за самим В.Г. Распутиным, который любит в своем литературном творчестве заниматься этимологией слов (не столько научной, сколько филологической – буквально: от *любви к словам*), можно сказать, что повествователь *взвесил* на умозрительной чаше весов все возможные подходы – как *публицистического*, так и *художественного* характера – к любимому им Байкалу, прежде чем прийти к выводу, который звучит в финале эссе: «Лучше оставаться разумными сыновьями» [6: 525].

Литература

1. Дедков И.А. Публицистика // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина; ИНИОН. – М.: Интелвак, 2003.
2. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.

3. Муравьев В.С. Эссе // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина; ИНИОН. – М.: Интелвак, 2003.
4. Перевозов Д.Н. Эссеизация текстов как выражение персонального журнализма в современной российской публицистике: Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. – Воронеж, 2007.
5. Распутин В.Г. В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2007.
6. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974.
7. Соболева О.В. Сусанна и «новые старцы»: турист с фотоаппаратом в кругу персонажей венецианского текста современной литературы // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании: Сб. науч. статей: В 2 т. Вып. 11. – М.: МГПИ, 2012. – Т. 1.
8. Соболевская О.В. Публицистика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина; ИНИОН. – М.: Интелвак, 2003.
9. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007.
10. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. – М.: Сов. писатель, 1988.

**РАЗДЕЛ III.
ТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ, ПУБЛИЦИСТИКЕ,
ЖУРНАЛИСТИКЕ: ОСОБЕННОСТИ
СОЗДАНИЯ, ФУНКЦИИ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Т.М. Колядич
(доктор филологических наук, профессор
Московского педагогического государственного университета)

МОТИВНЫЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «БЕЛАЯ ГОЛУБКА КОРДОВЫ»

Исследование мотивов относится к прерогативным направлениям современного литературоведения. В настоящей статье особенности мотивной организации рассмотрены на примере второго романа трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» – «Белая голубка Кордовы».

Объединив свои романы («Почерк Леонардо», 2006; «Белая голубка Кордовы», 2008; «Синдром Петрушки», 2010) в трилогию, писательница обозначила их внутреннее единство. С нашей точки зрения сходство объясняется рядом факторов: общим идиостилем, отнесением главных героев к представителям творческой профессии, одинаковыми принципами сюжетной организации.

Именно сплетение и даже переплетение мотивов являются своеобразной визитной карточкой, определяющей особенности творческого почерка Рубиной. Некоторые из них свойственны всему творчеству писательницы: встречи, ожидания, одиночества, любви-ненависти, избранничества, скитальчества, чужой судьбы, тени, движения, путешествия, снега (метели), печали, музыки (танца).

Ключевым мотивом данного романа является мотив голубки. Он несет в полисемантическое начало. С древних времен голуби появлялись в различных религиозных учениях как образ чистоты и доброты. Такое значение обозначается в тексте через образную систему, становясь определением отношений действующих лиц. «Голубка «*Blanca paloma*», любовь моя, по-испански значит – «белая голубка», – говорит герой своей возлюбленной. Правда, значение тут же снижается, ибо герой до поры до времени не очень серьезно относится к своим женщинам и так обращается ко многим из них.

В то же время он невольно вкладывает в это словосочетание религиозный смысл. «В народе так называют образ Богородицы из городка Росио, недалеко от... ..недалеко от Севильи» [1, 42].

Религиозная семантика проходит в романе подспудно. Скрытый перифраз («Поистине, легка ты, десница Божья.//Легка, как милосердное крыло Белой Голубки») указывает на конкретное событие, процессию в праздник Троицы («Пентекостес») в Росио. О таких праздниках вспоминают многие герои, в том числе и значимая для главного героя его последняя женщина Пилар. Не случайно, рисуя ее портрет, он размещает ее фигуру на фоне «широкого, как Врата Милосердия, арочного окна» [1, 428].

Завязывается одна из интриг романа, которая прояснится только в самом конце. У героя возникают отношения с будущей

матерью его детей. Мотив белой голубки переходит в мотив встречи и разлуки. Снова используются религиозные константы, комната героини похожа на келью, «всю в каких-то пеленах, как колыбель для младенца-Иисуса, какую здесь выставляют в рождественских *беленах*, вертепах, по-нашему» [1, 157].

Вплетается новый мотив, рождения и смерти. «Пилар лежала на боку, впечатавшись спиной в его грудь и живот, вжалась, как в раковину моллюск, словно хотела в нем укрыться. *«Мы стим, как два переплетенных близнеца в материнской утробе...»*, – комментирует герой [1, 164]. Сюжетный повтор заменяет авторскую оценку отношений персонажей.

Мотив рождения связывается с процессом появления Захара Кордовина, отца и нерожденных пока новых близнецов (в его роду его предками являлись двойняшки). Герой входит «в комнату, неожиданно светлую, наполненную благостно евангельским, охристо-солнечным воздухом...» [1, 215]. «Воздух этой халупы был уже пропитан ее запахом, к которому примешивалось что-то еще, ужасно волнующее: запах молочного младенца, нежно-голубиный неостывший аромат материнского лона» [1, 216].

Использованное автором сравнение становится и указанием на продолжающиеся судьбы – у Пилар рождаются два совершенно одинаковых мальчика «весом по два килограмма сто граммов» [1, 216]. Детали «лоно» и «утроба» относятся к общему семантическому полю, но выражаются разнополярной, возвышенной и разговорной лексикой. Эпитет «голубиный» дополняет общий центральный мотив.

Сам же герой умирает, как бы отдав свою жизнь близким, не узнав о продолжении своего рода (следует зеркальное повторение судеб, он сам из рода близнецов). Повествование выстраивается как его жизнеописание, одиннадцатого в своем роду дону Саккариаса Кордовера, как он сам о себе говорит, «прохвоста», блестящего подделывателя картин, задолжавшего «совсем другому кредитору». Как обычно у автора, бытийное и бытовое тесно переплетаются.

Библейская аллюзия перерастает в конкретный план, наступает возмездие. Герой «восходит на эшафот за многочисленные свои прегрешения». Совершаемое им жертвоприношение обозначается опосредованно, в описаниях часто возникают пейзажные зарисовки Мертвого моря. Описываются «Иорданские горы, библейские горы Моава», пребывающие «в туманной розовой дымке» [1, 39].

В вину вменяется попытка стать Творцом: «каждый из них изобретал свою технологию, каждый становился богом самому себе, своим холстам и картонам. Становился богом в своей вселенной, подумал он, а если не богом, то и незачем искусством заниматься» [1, 321]. Проявляющееся в несобственно-прямой речи отношение автора выражается стилистическим повтором.

Несколько мотивов творчества и святости сходятся в одном образе и вырастают в конкретную ситуацию: «*Blanka paloma, белая*

голубка – не правда ли? – будет особенно уместна в картине, на которой изображен святой...» [1, 149]. И обнаженная Пилар появляется на фоне религиозной процессии.

Подспудно возникает мотив судьбы, на своих подделках герой рисует голубку, обращаясь к Всевышнему: «И вот тогда, ангел мой, хранитель, покровитель целой стаи белых голубок, выпущенных моею рукой, – тогда пошли удачи в торгах на том далеком аукционе эксперту какого-нибудь достойного музея». «Где в голубоватой тени на переднем плане – над свежесрезанной половинкой яблока – угадывались клюв и круглый глаз прилетевшей белой голубки» [1, 51]. «Голубка» становится атрибутивным клеймом, использующимся вместо подписи.

Очевидно, что среди названных нами мотивов мотив судьбы относится к доминантным, определяющим структуру, расстановку действующих лиц. Судьба выступает как режиссер, играющий судьбами героев, «судьба, что зорко приглядывает за всеми нами, заметила ее, Жуки, абсолютную, исчерпывающую любовь к себе, и разрешение на ребенка не выдала» [1, 286].

Метафоризация абстрактного понятия («судьбы») превращает его в образ, делая одним из действующих лиц. На своеобразных подмостках и разворачиваются судьбы героев: «Плавная паванна, его любимый период сотворения мифа, как микроскопический скол *сотворения мира*: созревание ситуации, наполнение картины плотью и кровью *судьбы*.

Да-да: «и вдохнул дыхание жизни в ноздри ея...» [1, 52].

Мотив рождения и творения сходятся в одном общем семантическом поле, связанном с концептом «жизнь», наслаиваемым на концепт «судьбы». Хотя и остается как фабульно организующий мотив игры с судьбой, с ней постоянно заигрывает главный герой, ведя «рискованную игру».

«Он всегда с удовольствием следовал предложенными судьбой тропинками, которые выводили к самым неожиданным совпадениям и сюрпризам. У него бывали целые периоды в жизни, когда день за днем узор одного обстоятельства так точно влетался в узор другого, что оставалось лишь простодушно следовать этой *высокой* игре, не противясь» [1, 137-138].

Многочисленные игры других персонажей вырастают в свои лейтмотивы, проходит и значимый для автора мотив артиста. Как и другие персонажи (например, герои в повести «Последний кабан из Понтаведра», Катя в романе «На солнечной стороне улицы») Рита, мать Захара, способна представлять увиденное в лицах.

Доминантными приемами описания являются определения, они не всегда авторские, но воспринимаются как таковые («неожиданные совпадения», построение происходит на основе антитезы) и наречия состояния («простодушно»).

Правда, мотив театра в данном тексте не является сюжетобразующим, как в следующем тексте ««Синдром Петрушки», он просто позволяет автору обозначить происходящее:

«За столом – как в театральной ложе – собирались женщины» [1, 192].

Место мотива театра занимают мотивы балета и танца, также смыкающиеся с мотивом судьбы. Определяя судьбу главных героев, мотив балета является ключевым в создании их образов – «Жука была бодря, по утрам совершала еще некоторые балетные *па у раскрытого окна* – например, с легкостью держала арабеск или, как в народе это называют – «ласточку» [1, 286]. В конце произведения появляется Мануэлла, исполнительница народных танцев – «Юная танцовщица до оторопи была похожа на его непутевую мать» [1, 482].

Сначала возникает новая интрига, в руки героя случайно попадает реклама концерта фламенко и на ней оказывается необычное изображение – «На переднем плане, среди фотографий певцов и танцоров, с веером в руке, в платье с оборками, в крупный горох, красовалась его мать» [1, 482]. Разговорный оборот – «красовалась его мать» вводит в авторскую речь реакцию героя, как обычно в текстах Рубиной, далее следует пояснение: «Он вновь испытал прилив жара к спине и груди: безумное, невероятное, убийственное сходство!» [1, 482].

Риторические конструкции указывают на состояние, переданное цепочкой эпитетов. Они же образуют портрет героини – «длинные брови, почти сросшиеся над тонкой переносицей, и бесшабашная улыбка головокружительной юности...» [1, 482]. Предопределенность знакомства подчеркивается рядом портретных деталей: «Он осторожно взял ее за щиколотку – совершенно мамина, узкая, но крепкая стопа, – легонько сжал и позвал по имени» (указывается на общность внешних признаков) [1, 531].

Неизбежность встречи и отношений подчеркивается и повторяющимися подробностями и сюжетными разворотами (зеркальным отражением судеб), таков прямой взгляд серый глаз матери Захара и его самого, любовь к тыквенным семечкам у его матери и последней женщины Захара Пилар. Атрибутивные признаки трансформируются в ключевые указатели определенного мотива. Они сознательно выделяются автором повтором: «ежик густых черных волос (фамильно устойчивый пигмент, небрежно отвечал он на комплименты)» [1, 20]. Сравним: «Смоляные кудри его внезапно обретенной тетки ничуть от возраста не потускнели. Это поразительно, но ни одного седого волоса в кудрях не завелось» [1, 288].

Отношения героев обозначает и мотив встречи (разлуки): «она *малодушно согласилась поучаствовать в судьбе «чудного мальчика»*. Вводится и следующий мотив – мотив удела через свою повторяющуюся деталь (фамильного серебряного кубка). Как оказывается, Захар Кордовина знакомится со своей дальней родственницей Мануэллы Кордовес, владелицей второго кубка. Именно ей Захар завещает заботиться о Пилар. Так своеобразно завершается кольцевая композиция и одновременно жизнеописание

героя. Сходятся и мотивы, встречи (разлуки) и родства: «И в кромешной тьме подвала они припадали друг к другу – родные, глупой судьбой разлученные люди – и краткие эти запретные минуты были лучшим, чем награждала их жизнь» [1, 199].

Очевидно, что в романе встречаемся с сюжетным многоголосием, образующимся переплетением мотивов. Рубина – превосходный рассказчик, всегда держащий своего читателя в напряжении. Как она замечает: ««Владение сюжетом – одно из необходимых качеств профессионального литератора. Сюжет – орудие, при помощи которого писатель овладевает вниманием читателя. И либо писатель владеет этим орудием, либо нет» [2].

Одни мотивы становятся фабульной основой повествования, другие дополняют их, помогая выстроить структуру. Серийный принцип устройства текста заставляет их то появиться, то вновь исчезнуть, проявляясь либо в описании, либо в портретной характеристике. Мотив обычно определяет конкретную сюжетную линию, но в текстах Рубиной редко указывает на одну тему. Такое устройство определяет повествовательную динамику, скрытое напряжение, оно разрешается в конце романа смертью героя.

Мотивный дискурс образуют доминантные слова, организующие в единое общее повествовательное пространство (отдельного разговора заслуживают частотные упоминания слов, входящих в семантическое поле «корабль»).

Литература

1. Рубина Д. Белая голубка Кордовы. – М., 2010.
2. Дина Рубина. Меня трясет, когда я слышу что-то о «женской литературе» // Российская газета. Федеральный выпуск. № 5344 (265), 24.11.2010, (<http://www.rg.ru/2010/11/24/rubina-poln.html>)

*Е.М. Болдырева (доктор филологических наук,
доцент Ярославского государственного педагогического
университета им. К.Д. Ушинского)*

КАРТОГРАФИРОВАНИЕ ПАМЯТИ В МОДЕРНИСТСКОЙ АВТОБИОГРАФИИ

Представление о памяти как особом «месте», пространстве, даже архитектурном сооружении с множеством комнат возникло в недрах античной риторики. Фрэнсис Йейтс в книге «Искусство памяти» [1, 13] ссылается на предание о чудесно уцелевшем поэте Симониде Кеосском, который после обвала потолка на пиру, погубившего всех его участников, запомнил место каждого за столом и смог правильно идентифицировать останки. Поэтому метафора «пространство памяти» оказывается не просто тропической формулой, но и определяет память как особое место реального / ментального пребывания героя. Особое значение приобретают в этой связи метафоры «картографирование памяти» и «искусство блуждания», предложенные в 1932 году немецким писателем и философом В.Беньямином в «Берлинской хронике»: «Этому искусству блуждания меня научил Париж» [2, 168]. Мнемонические блуждания по городу как устойчивая традиция русской эмигрантской автобиографии занимают значительное место и в романе И.Бунина «Жизнь Арсеньева», над которым автор работал с 1927 по 1939 год: «Потом я, по своему обыкновению, пошел бродить по улицам» [3, 495]. Блуждания героев «Жизни Арсеньева» и «Берлинской хроники» неизменно связаны с темой памяти, город становится важнейшим мемориальным топосом, виртуальной картой памяти, а передвижения, точнее, блуждания героя – траекториями воспоминания. Взаимоотношения автобиографического субъекта с городом как пространством памяти определяются двумя процессами: с одной стороны, память как невещественный феномен подвергается специализации, с другой – реальное пространство города «мемориализуется», воплощая в себе некую собирательную природу памяти. Атмосфера же этих блужданий всегда призрачна и погружена в «дымку памяти», «туман воспоминаний», который материализуется в тускло мерцающем свете газовых фонарей или «тонет в пыли и слепящем блеске солнца» [3, 322]. Не случайно именно в связи с этими «скитаниями» (реальными или виртуальными) всегда возникает интенсивная мемориальная интенция: «это, среди моих городских впечатлений, одно из самых памятных» [3, 323], «мне навсегда запомнилось» – рефрен в сознании блуждающего героя. Арсеньев и герой Беньямина перемещаются не столько в реальном пространстве, сколько в пространстве смысла и памяти, определяя в индифферентном мире собственные координаты, они «картографируют» собственное бытие, выстраивая различные мемориальные диаграммы, «карта памяти», ее пространственная

модель, образованная перемещением автобиографического субъекта в определенном замкнутом топосе и воспроизводящая авторскую концепцию памяти. В блужданиях Арсеньева, как постоянно утверждает повествователь, очень высок элемент случайности: «случайно зашел» повторяется в разных ситуациях, но поскольку случайность есть осознанная закономерность, в этих, на первый взгляд, бессмысленных блужданиях («мои тупые, бесцельные блуждания по этим улицам» – [3, 530]) есть определенный смысл. График этих блужданий являет собой мемориальную модель бунинского текста, воспроизводя важнейшие «силовые линии» памяти и принципы *ars memorativa*. О подобном картографировании говорит и В.Беньямин: «Уже давно, годами, я развлекаюсь тем, что пытаюсь разметить сферу моей жизни – Bios – графически, на карте» [2, 166]. Прежде всего, блуждания Арсеньева всегда начинаются с главной улицы города: «прямой, как стрела» Долгой улицы Ельца, голой и пустой орловской Болховской или главной улице Витебска с медленно двигающейся по тротуару густой толпой праздных гуляк. У Арсеньева нет четкого направления движения, нет маршрута как цели, он неосознанно-стихийно перемещается по линиям «карты». «Интегральный вектор» главной улицы практически сразу же отбрасывается героем, и он неизменно сворачивает в «боковые ветки», в переулки и периферийные улочки, ведущие к окраине города. Мемориальная модель Бунина и Беньямина не приемлет магистральных прямых путей и явных, бьющих в глаза закономерностей – она ориентирована на «боковые ходы», на мелочи и, на первый взгляд, незначимые нюансы. «Если бы нужно было одним словом выразить, чем настоящие наблюдения обязаны Парижу, я бы сказал «оглядкой» [2, 167]. Именно окольные ходы, боковые пути, порой значительно удлинняющие путь к желанному смыслу, оказываются наиболее продуктивными, поскольку более важный отпечаток в памяти оставляет не быстро обретенная истина, а сам долгий процесс ее бесконечного поиска. Места, в которых всякий раз «случайно» оказываются герои – важнейшие мемориальные топосы автобиографического текста: церковь (монастырь, костел) как материальный эквивалент «энергии прапамяти» и вокзал (ср. «я особенно доверялся вокзалам» [2, 171]) как генератор мемориальной диаграммы – сетки разбегающихся во все стороны России поездов, подобно «саду расходящихся тропок». В замкнутом пространстве города, как и в пространстве настоящего сознания, невозможно вырваться вовне телесно, но всегда наступает тот момент, когда герой достигает некоей границы, за которой различает бесконечную перспективу. Именно в этих крайних точках городского лабиринта реальное движение переходит в ментальное, происходит прорыв ограниченного настоящего, и воображение продолжает физическую траекторию движения тела: у мужского монастыря на окраине Ельца он вспоминает «то болезненно-восторженное время», когда постился и томится «мыслью о его старине» [3, 325]; за окраинным притоком он видит «очень

старинные места»: скалистые обрывы «тысячи лет текущей по ним» реки, «в которой погиб когда-то молодой татарский князь» [3, 325]. Город оказывается своего рода мемориальным палимпсестом, концентрирующим в себе как личные воспоминания героя, так и память о прошлом страны. Граница, помимо водных линий, всегда обязательно маркирована воротами – калиткой монастыря [3, 347] или «запыленными триумфальными воротами» [3, 443], за которыми начинается темнота и герой мысленно видит «какой-то уездный городишко, неведомый, несуществующий, только вообразившийся мне, но так, точно вся моя жизнь прошла в нем» [3, 484] или раскрывающимися, когда герой оказывается рядом. Для Беньямина таким «порогом» становятся Лихтенштейнские ворота: в этом топосе время как бы останавливается (у Бунина – прорывается в вечность) и закрытые ворота еще сильнее заставляют героя ощутить заброшенность и опустошенность мира: «Жизнь в них будто замирала в том месте, где они соприкасались» [2, 181].

Однако бунинское и беньяминовское картографирование при множестве точек схождения все же различны. Несмотря на то, что потенциальные мемориальные объекты Беньямина, как и Бунина, «подобно привидениям, возникают в окнах, чтобы снова исчезнуть» [2, 184], он пытается «расставить» людей и явления «по местам», закрепляя за каждым его «мнемоническую нишу», размещая, например, в «Римском кафе» предметы мебели и заполняя его клерками и биржевыми маклерами, или расчерчивая город как «театр покупок», связывая при помощи денег отца витрины, приказчиков, зеркала и взгляды матери. Даже себя беньяминовский повествователь размещает в пространстве города: «Однако в Берлине есть район, связанный с этим субъектом теснее, чем любой иной, им в себе сознательно прожитый... Район, о котором я здесь говорю, это Тиргартен» [2, 174]. Бунинский Арсеньев лишен подобного «топологического двойника», он не находит – да и не ищет – точки абсолютного совпадения, подобно «Paris vescu» Леона Доде или беньяминовского «прожитого Берлина», он устанавливает множество своих топологических проекций, его l'espace vécu – и Елец, и Орел, и Полтава, и Витебск, причем каждый из них оставляет в памяти героя несколько слепков в зависимости от его душевного состояния в данный момент: Елец утомленного школьными буднями гимназиста не совпадает с тем же Ельцом во время приезда родителей или после ареста Георгия, Полтава с Ликой и без нее – это два абсолютно разных мемориальных слепка в сознании Арсеньева. Эти блуждания в поисках смысла всегда представляют собой некие «срезы» реальности, мемориальные плоскости, проходящие через разные точки пространства и закрепляющие в памяти героя разнообразные конфигурации («И изнутри ее (среды – Е.Б.) он делает еще один срез сквозь череду жизненных опытов. Он обнаруживает их новое, странное сочленение» [2, 170]). Каждый раз во время своих городских

скитаний Арсеньев откладывает в своем сознании новый ландшафт памяти в зависимости от той интенции, которая в данный момент является для него определяющей. У Беньямина связь между героем и пространством намного теснее, чем у Бунина. Если Арсеньев в силу мемориальной интенсивности сознания может конституировать пространство, размыкая в определенных локусах его границы, то беньяминовский повествователь сам зависит от пространства и не переступает «порога того дома из-за страха перед встречей с этим самым лестничным интерьером, сохранившем в своем уединении способность меня снова узнать» [2, 183-184]. Арсеньев опознает и выстраивает место, беньяминовский повествователь сам оказывается выстраиваемым этим местом, которое порой лучше знает героя, чем он сам: «Это старинная церковь, и про нее можно сказать то же, что и про большинство старинных зданий: хоть они и не выросли вместе с нами..., они тем не менее много знают о нашем детстве, и за это мы их любим» [2, 183].

Таким образом, мемориальные диаграммы образуют особое пространство «картографированной» памяти, когда герой погружается не только в свою, но и чужую память, когда, двигаясь в лабиринте улиц, он «обменивается с пространством» опытом, знаниями и воспоминаниями, «читает», пусть даже бессознательно, следы прошлого, вписанные в «книгу города», и одновременно «телесно вычерченная» диаграмма материализует важнейшие для Бунина и Беньямина принципы «воли и законов Мнемозины».

Литература

1. Йейтс Ф. Искусство памяти. – СПб.: Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга», 1997.
2. Беньямин В. Берлинская хроника. // Павлов Е. Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. – М.: Новое литературное обозрение, 2005.
3. Бунин И.А.Собрание сочинений в четырех томах. Том 3. – М.: Издательство «Правда», 1988.

*Е.А. Казеева (кандидат филологических наук,
доцент Мордовского государственного университета имени
Н.П. Огарева)*

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РАССКАЗА
А.И. ТИНЯКОВА «ДНЕВНИК ГИМНАЗИСТА»
(НА МАТЕРИАЛЕ РУКОПИСНОГО ЖУРНАЛА
«ШКОЛЬНЫЕ ДОСУГИ»)**

С творчеством Александра Ивановича Тинякова (Одинокого) российский читатель знакомится в 1903–1904 годах, когда в газете «Орловский вестник» и в альманахе «Гриф» выходит ряд его произведений. Однако становление А.И. Тинякова-художника происходит намного раньше, о чем свидетельствует документ «Моя литературная деятельность», опубликованный Н.А. Богомоловым [1; 323]. К сожалению, большинство ранних текстов писателя, позволяющих заглянуть в его творческую лабораторию, утрачено для современного читателя. Счастливым исключением является рукописный журнал «Школьные досуги», выпускаемый учащимися Орловской губернской мужской гимназии с августа 1902 по март 1903 года, в который, наряду с сочинениями других авторов, вошли и произведения Одинокого.

В данной статье исследуется художественный мир рассказа А.И. Тинякова «Дневник гимназиста», включенный в третий номер журнала «Школьные досуги». Обращение к заявленной проблеме представляет интерес по следующим причинам. Во-первых, дает возможность проследить первые творческие шаги Одинокого-прозаика. Во-вторых, позволяет обратиться к одному из перспективных направлений литературоведения – анализу художественного мира произведения. В-третьих, помогает выявить связь художественного мира рассказа с интересом писателя к проблемам образования, вызванным подготовкой в конце XIX – начале XX столетия школьной реформы. Кроме того, данный текст до сих пор остается неисследованным. А.И. Еремин и Ю.В. Жукова – авторы единственной научной статьи, посвященной журналу «Школьные досуги», – анализируют вошедшие в издание критические и публицистические материалы, оставляя в стороне художественные произведения А.И. Тинякова [2].

Рассказ «Дневник гимназиста» (4-го сентября – 10-го октября 1902 г.) является первой частью «гимназической» дилогии Одинокого. К работе над второй частью – «Дневником бывшего гимназиста» (18 – 27-го октября 1902 г.) писатель приступает через восемь дней после окончания первой. Сюжет интересующего нас рассказа несложен: главный герой после неудачно сданных экзаменов по классическим языкам отправляется к родителям в деревню, где готовится к повторному испытанию. После вторичного провала исключенный гимназист принимает решение

застрелиться. Однако самоубийства не происходит, герой вновь оказывается в деревне, где вынужден, подчиняясь требованию отца, заниматься хозяйством. Образ гимназиста в произведении имеет автобиографические черты: в первую очередь – это сложные взаимоотношения А.И. Тинякова с отцом, даже «борьба» с ним [3; 14]. Тем не менее, при работе над своим рассказом писатель опирается и на опыт предшественников. Думается, что образцом для Одинокого стала повесть И.С. Никитина «Дневник семинариста». Наше наблюдение подтверждается некоторым сюжетным сходством данных текстов. Оба героя – Василий Иванович и безмянный гимназист получают образование в средних учебных заведениях – в семинарии и гимназии; приезжают домой после отпуска на каникулы; занимаются сельским трудом по настоянию отца; скучают в деревенской глуши. Еще одной общей особенностью этих произведений является обращение их создателей к форме дневниковых записей.

Общеизвестно, что важнейшей целью автора художественного дневника является изображение внутреннего мира персонажа. По справедливому замечанию О.Г. Егорова, «дневник раскрывает процесс становления личности героя или воспроизводит какие-то судьбоносные события его жизни» [4; 237]. Именно дневниковая форма, на наш взгляд, определяет пространственно-временную организацию рассказа А.И. Тинякова. Первые три записи сделаны в начале мая – 3-го, 8-го и 12-го числа, незадолго до окончания учебного года. Несмотря на свою лаконичность, они информационно насыщены: изображаемое время здесь интенсивно наполняется внешними событиями. Действие рассказа начинается в губернском городе, так как только в нем могли существовать гимназии. Герой, который уже оставался на второй год, получает возможность исправить плохую отметку по латинскому языку: «Сегодня меня вызывал Александр Никанорыч по латыни «поправляться», и я опять получил пару» [5; 4]. Ситуация усугубляется тем, что вскоре гимназист получает двойку и по греческому языку. Именно поэтому известие о роспуске на каникулы несколько его не радует. А.И. Тиняков, следуя канонам дневникового жанра, уделяет особое внимание раскрытию внутреннего мира своего героя. Он отличается повышенной эмоциональностью, что выражается в тексте обилием восклицательных знаков и междометий, использованием школьного жаргона: «Дай Бог, если не будет экзамена еще и по-гречески. Тогда я пропал! /.../ Черт возьми! Сегодня получил пару по-гречески /.../ Роспуск! Какое магическое действие производило на меня это слово в былое время!» [5; 4]. В душе гимназиста сменяются такие чувства, как надежда на минимальное количество переэкзаменовок, разочарование в летнем отдыхе, страх быть исключенным и, в конечном итоге, опасения за свое будущее. Заслуживает внимания отношение героя к родительскому дому как к символу отсталого, косного, бездуховного существования: «На третий год в том же

классе не оставляют, и я должен буду уехать на целую жизнь в деревню, где наступит для меня полнейшая нравственная смерть» [5; 4]. Интересно, что в записи от 12-го мая причудливо сочетаются настоящее (ропуск на каникулы), прошлое (воспоминание о времени, проведенном в одном и том же классе) и будущее время (намерение героя готовиться к переэкзаменовке, желая избежать грозящей ему участи).

Запись, сделанная 20-го мая, переносит читателя в деревню Блиново, где гимназист уже неделю штудировал античных авторов. Его жизненное пространство ограничивается одной комнатой, окна которой выходят в сад. Характеризуя душевное состояние героя, А.И. Тиняков использует оппозицию «дом – природа» («заключение – свобода»). Она наиболее ярко раскрывается с помощью пейзажной зарисовки: «Сидишь у окна: в окно видно небо голубое, ветки зеленые, цветы душистые, доносятся хвалебные голоса птичек, а на столе лежит раскрытый Ксенофонт и грамматика Черного, и я должен смотреть не в зеленую чашу и светлое небо, а в скучную книгу. И греческие буквы прыгают у меня в глазах, аорист мешается с Киром, а презенс с веткой каштана, протянувшего в окно свой узорчатый лист...» [5; 4–5]. Смешение прекрасных созданий природы и давно забытых текстов наиболее ярко показывают контраст живого и мертвого начал в жизни героя. Эту же функцию выполняет подробный перечень замеченных героем растений (каштан, серебристый тополь, жасмин, розы, вяз) и античных авторов (Ксенофонт, Овидий, Цезарь, Гомер), изучением которых он занимается.

Данный мотив можно проследить и в июньских записях – от 2-го, 15-го и 25-го числа. На первый взгляд, время здесь «пустое», редко «населенное» событиями [6; 75], среди которых упоминаются наступление лета, сенокос, ремонт в доме. Однако гимназист живет интенсивной внутренней жизнью. Он испытывает постепенное разочарование в своих силах и теряет последнюю охоту к занятиям: «Как ни стараюсь я зубрить, у меня ничего не выходит, а о репетиторе отец и слышать не хочет» [5; 5]. Важным моментом повествования становится осознание героем своего умственного труда как бесполезного, находящегося в стороне от реальной человеческой жизни: «И один я лишний в этой жизни, в этом веселом движении» [5; 5]. Записи, сделанные в июне, расширяют и «деревенское» пространство, освоенное гимназистом. Оно теперь не ограничивается лишь домом и видом из окна («Весну я видел только из окна своей комнаты, да с крыльца своего дома» [5; 5]), а расширяется – герой посещает окрестности усадьбы во время своих верховых прогулок («Каким широким, светлым, душистым показалось оно (поле – Е.К.) мне, после моей душной и тесной комнатки» [5; 6]). Созерцание природы успокаивает гимназиста («/.../ там тишина и покой: лишь мотыльки порхают с цветка на цветок, да птицы поют» [5; 5]), дарит ему надежду и радость («Я смотрел, слушал и отдыхал душой; и в сердце вливалась, вместе с

чистым воздухом полей, смутная надежда на переход и счастье...» [5; 6]). Говоря о пейзажных зарисовках А.И. Тинякова, нельзя не обратить внимание на часто присутствующие в них образы птиц – «птицы поют» [5; 5]; «ястреб вился над головой, пел жаворонок» [5; 6]; «сидит желтая иволга и пронзительно посовистывает, а у окна на тополе чирикает старый воробей» [5; 6]. Птицы в рассказе становятся символическим воплощением свободы, которой лишен герой. Поэтому его восхищение красотой пейзажа сменяется горечью при возвращении к обыденным занятиям: «Но что же я? Ведь предо мною лежит раскрытый «великий старец», а я и не чувствую его тени «смущенной душой»» [5; 6]. Отметим, что обращение к пушкинскому стихотворению «На перевод «Илиады»» носит иронический характер, вновь демонстрируя контраст живого и мертвого начал в жизни гимназиста. Начало единственной июльской записи, сделанной 11-го числа: ««Что ни день утомляются силы», голова болит, и сердце мучительно ноет» [5; 7] также отсылает читателя к литературному источнику – к стихотворению Н.А. Некрасова «Что ни год – уменьшаются силы...». Задача данной неточной цитаты – показать плохое душевное и физическое состояние героя, усугубляемое стоящей сильной жарой. Гимназист вновь теряет надежду на благополучный переход в следующий класс и испытывает сильный страх перед ожидающим его будущим: «И тогда, тогда дома, всегда в этой норе Блинцове, среди тупых людей под ужасным гнетом страшного, сурового отца, занятый нелюбимым делом... И так всю жизнь, может быть долгую, долгую... О, это ужасно!» [5; 7].

Подобный эмоциональный настрой доминирует и в трех августовских записях. Время вновь начинает стремительно идти вперед. Так, из записи от 1-го августа читатель узнает, что осталось всего девять дней до испытания, к которому герой плохо подготовлен. Для характеристики его душевного состояния А.И. Тиняков использует развернутую метафору: «А страшный день близится, надвигается на меня, принимает чудовищные образы, так насмешливо улыбается и так язвительно смеется...» [5; 7]. Запись от 8-го августа информирует об отъезде гимназиста на экзамен, а от 10-го августа – о провале и крушении всех его надежд. Герой мучительно переживает свое поражение, бурно выражает протест против уготовленной ему нерадостной судьбы, мысленно прощается со всеми, намереваясь покончить с собой. Эти чувства умело передаются с помощью особой синтаксической структуры данного фрагмента: автор использует неполные предложения, инверсии, недоговоренности, большое количество восклицательных знаков: «Свершилось! О, неумолимая, грозная Немезида! Мои трехмесячные, тяжелые труды пропали даром и я должен ехать туда, в эту черную пропасть, дна которой не видать... Но нет! Я не хочу!» [5; 7].

Дневниковая запись, завершающая рассказ, датируется 20-м октября, т.е. проходит больше двух месяцев с момента последнего

обращения героя к дневнику. Действие из губернского города переносится в Блинцово, а время вновь замедляется. Читатель узнает о том, что исключенный гимназист не застрелился, был вынужден уехать домой и заниматься нелюбимым делом. Герой обвиняет себя в отсутствии силы воли, помешавшей ему уйти из жизни, подробно описывает чувства, царящие в его душе. Тоскуя о лучшей судьбе, он сравнивает свою деревенскую жизнь с черной пропастью, иногда испытывая редкие моменты жалости к себе. В целом, его душевное состояние можно охарактеризовать как апатию. Наше наблюдение подтверждается авторской пейзажной зарисовкой: «Октябрьский тусклый день и жизнь моя – одно и то же. Но там, в этот день ведь может и солнце засиять и повеять теплым ветерком, а у меня, в моей жизни не засияет солнце и не подует ветерок» [5; 8]. Укажем на то обстоятельство, что описание природы и внутреннего состояния героя в данной записи впервые объединены общим настроением, до настоящего момента они были контрастны. Автор вновь выстраивает этот фрагмент на сочетании прошлого, настоящего и будущего: «Позади у меня такая тьма, такая ужасная тоска, вокруг черный мрак, а впереди тоже не видно огонька, к которому бы стремился я всею душой...» [5; 8]. Герой завершает ведение дневника горькими словами о своих несбывшихся надеждах, о несоответствии повседневных занятий тому поприщу, о котором он мечтал: «Ведь у меня когда-то <были> хорошие стремления, я читал умные книжки и горячо спорил с образованными людьми, но непосильная борьба с мешанскою, тупою средой, борьба, для которой мне не было дано средств, изломала меня и так слабого, и вот теперь я... иду ссыпать коноплю. И только ссыпать коноплю...» [5; 9].

Отметим, что обращение А.И. Тинякова к «гимназической» теме не ограничивалось его художественными текстами. В восьмой номер «Школьных досугов» вошла статья «О реформе средней школы» (17 – 25 октября 1902 г.), написанная Одиноким приблизительно в то же время, что и «Дневник гимназиста». В ней говорится о неосуществленных надеждах учащихся на изменения в школьной жизни, связанные с реформами Н.П. Боголепова и П.С. Ванновского. С начала 1902 – 1903 учебного года орловские гимназисты планировали заниматься по новым программам; желали отказаться от заучивания материала, далекого от реальной жизни и получить хорошую подготовку к университету; и, наконец, рассчитывали, что «.../ школа будет для них не печальной и скудной необходимостью, а опытной и сердечной руководительницей /.../» [7; 67]. Примечательно, что в рассказе А.И. Тинякова в художественной форме выражены многие мысли, которые впоследствии будут сформулированы в статье. Кратко охарактеризуем основные. Во-первых, в обоих текстах содержится негативное отношение к классическому образованию, весьма далекому от настоящей жизни: «И еще меньше становится охоты, когда подумаешь, что этот Ксенофонт и Овидий ничего тебе на

дадут, никогда не встретятся на жизненном пути...» [5; 5]; «/.../ они (учащиеся – Е.К.) думали, что школа будет, наконец, стараться учить своих питомцев не зубрению гексаметров и пентаметров, а будет готовить их к университету и жизни» [7; 67]. Во-вторых, автор протестует против бессмысленной зубрежки, убивающей желание учиться: «Как ни стараюсь я зубрить, у меня ничего не выходит /.../. Овидия я уже вызубрил и взялся за пресловутого Цезаря» [5; 5]; «этот вред выражается в том, что пока ребенок мал, он усердно зубрит формулы математики и синтаксические правила и тратит свои силы и способности на такие ненужные и для него непонятные вещи, а когда он подрастет, то его, нередко искреннее и сильное, стремление к наукам и правде охлаждается и совершенно испаряется под влиянием непонятных для него и ненужных ему «красот» классической поэзии и неотразимой по привлекательности и интересу русской литературы, в виде изучения «Моления Даниила Заточника» и «Стихов о Георгии Храбром»» [7; 69–70]. В-третьих, Одинокий говорит об общественном равнодушии к тому факту, что школа может привести к нравственной и даже физической гибели своих питомцев: «Жизнь, прощай! Прощайте, красивое небо и жестокая земля... Через пять минут я буду уже трупом и уже не буду страдать и любить, сожалеть и ненавидеть... Прощай, отец!» [5; 8]; «Сидит, там, какой-нибудь Иван Иванович с журналом в руках и с сигарой во рту и попадаетея ему на глаза «Статистические сведения о самоубийстве среди детей». Но что она ему? Сам он не ребенок, детей у него нет и какое ему дело до каких-то там реформ и самоубийств...» [7; 70–71].

Таким образом, дневниковая форма повествования организует художественный мир рассказа А.И. Тинякова. Данное произведение, воплощая юношеский опыт писателя и его гимназического окружения, тесно связано с интересом Одинокого к школьной реформе рубежа XIX – XX столетий.

Литература

1. Тиняков А.И. (Одинокий). Моя литературная деятельность // Стихотворения. 2-е изд. с испр. и доп. Томск – М.: Водолей, 2002. С. 322–331.
2. Еремин А.И., Жукова Ю.В. Рукописный журнал орловских гимназистов начала XX века «ШКОЛЬНЫЕ ДОСУГИ» (Источниковедческий обзор) // Образование и общество. 2005. – № 1 (30) январь – февраль. – С. 113–120; [Электронный ресурс]. URL: // http://www.jeducation.ru/1_2005/113.html (дата обращения 08.01.2012).
3. Тиняков А.И. (Одинокий). Отрывки из моей биографии // Стихотворения. 2-е изд. с испр. и доп. Томск – М.: Водолей, 2002. С. 12–18.
4. Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование. – М.: Флинта: Наука, 2003.

5. Одинокий. Дневник гимназиста // Школьные досуги. 1902. – № 3. – С. 4–9 // Орловский объединенный государственный литературный музей И.С. Тургенева (ОГЛИМТ). 10677/490 оф. РК. 1521.
6. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. – № 8. – С. 74–87.
7. Одинокий. О реформе средней школы // Школьные досуги. 1903. – № 8. – С. 67–73 // ОГЛИМТ. 10677/490 оф. РК. 1521.

*Е.В. Иванова (кандидат филологических наук,
доцент Московского педагогического
государственного университета)*

О КНИГЕ СТИХОТВОРЕНИЙ И ПРОЗЫ А. ВОЗНЕСЕНСКОГО «РОВ»

Книга А.Вознесенского «Ров» является ярчайшим образцом его публицистики и прозы, содержит интересные поэтические опыты.

Проза поэта имеет особую стиливую окраску. Рассказ «О» эссеистичен, отдельные его фрагменты стремятся к стихопрозе: «Бабочка краткой человеческой культуры осыпались крылышками в бездне немого мироздания» («Три бабочки и небесный муравей»), «Набоков – двуязыкая бабочка мировой культуры», «Северянин – форель культуры».

В зарисовке «Ах, шестидесятые...» А.Вознесенский дал аналитичную оценку эпохе поэтического бума. Здесь же он дает определение стихотворению: «Стихотворение – это духовный микрокосм, духовная форма». В этом фрагменте книги звучит критика цензуры и запретов на свободомыслие. Его интересует «общая аура» 60-х годов, пестрые реалии этой эпохи.

Особое внимание уделяет А.Вознесенский в своей книге древнерусской литературе. В очерке «Три встречи со "Словом..."», как и Д.С.Лихачев, А.Вознесенский дает высокую оценку выдающемуся памятнику древнерусской литературы «Слову о полку Игореве»: «В 60-е годы во взлете поэзии мне чудилось живое присутствие "Слова". Может быть, безотчетно мои сотоварищи повторяли в своей поэтике его черты».

Это прямое обращение к слушателю, славянизмы сквозь современность («светофоры» – «Святозары»), употребление числа (4 солнца, 10 соколов, не случайно в нашей древности число обозначалось буквой), поэзия символа и публицистичная злободневность, безоглядное называние имен врагов, новизна формы, языка, современность, тяга к жанру небольшой поэмы – все ведет к «Слову».

В поэтике индивидуального стиля выдающегося поэта современности много экфрасисов. «Красота очищает мир», – подчеркивает А.Вознесенский, повторяя Ф.М.Достоевского: «Красота спасает мир. Художник, создавая прекрасное, преображает мир, создавая очищающую красоту». Не менее интересна мысль о том, что «искусство составления выставок – особая страсть нашего столетия, духовная икебана XX века».

Наряду с самобытностью с пестротой А.Вознесенский хочет видеть поэзию единой.

В композиции сборника прозаические произведения перемежаются с поэтическими. По этому принципу книгу «Ров» (М., 1987) можно сопоставить со сборником Е.Евтушенко

«Политика – привилегия всех» (М., 1990), где также опубликованы и наиболее яркие поэтические строки, и фрагменты воспоминаний, и аналитичные суждения по поводу политических события.

Как каждый оригинально мыслящий человек, А. Вознесенский интересуется выдающимися мыслителями и политиками. От обсуждения исторической миссии Индиры Ганди поэт неожиданно переносится к воспоминаниям о жизни собственной матери: «Падают страшные комья весенние Новодевичьего монастыря. Спят Вознесенский и Вознесенская – жизнь пронизанная земля» («Мать»). Обращение к образу матери – своеобразный оберег и поиск жизненных опор.

Важную роль в книге играют географические названия: это и жемчужины российской архитектуры (а А. Вознесенский по специальности был архитектором), и крупнейшие города Европы: «Что тебе привезти из Парижу? Кроме тряпок, т.д. и т.п. Пожелтевшую нашу афишу и немного тоски по тебе».

Лирический герой А. Вознесенского – романтик. Он исповедален, интонационно ярк. У него правильные ценностные ориентации. Любовь, верность, дружба, искусство, мир творчества – вот те позиции, которые отстаивает лирический герой перед лицом мира.

Как и многих «шестидесятников», А. Вознесенского интересует тема города и деревни. Подобно Н. Рубцову он пытается примерить эти два мира, хотя не может не видеть и противоречий («Исчезает деленье – кто писал, кто косил. Город кормит деревню, как родителей сын»).

Интересно рассмотреть произведения А. Вознесенского с энергетической точки зрения. Он в определенной степени пантеистичен: «Энергиею переполненный, шагаю в тусклом свете дня. Душа, как шаровая молния, ударит в небо из меня». Луч света, молния, круглая красная луна – яркие энергетические образы мира природы. Они делают произведения поэта более выразительными в эмоциональном отношении.

Наряду с этим поэт тянется и к культурологическим, рукотворным энергетически заряженным образам: «рафаэлевская мадонна», «обратная перспектива новгородских вольных икон», «самых синих фресок монастырь», «лучевидная свеча». В этом видится попытка вписать свое творчество в культурологический контекст не только современной эпохи, но и вневременной, исторический.

Порой А. Вознесенский слишком фрагментарен, яркие мазки его поэтических полотнищ пестрят постмодернистской новизной. Как и у И. Бродского, в поэтике индивидуального стиля А. Вознесенского много образов, связанных с ощущением полета («Мать пролетела – жизнь пролетела» /«Вижу, как сон, – ты стоишь в полукруге...»/), «Облак на Консерваторий золотым пронзен лучом – как видение Егория не с копьём, но со смычком» («Деревянный

зал»). Таким образом, возвышенное отношение к миру является мировоззренческой позицией автора.

В книге «Ров» много афоризмов: «Слово – духовная жизнь народа, материализованная в звуке, затем в высвеченном начертании» (А. Вознесенский. Ров. – М., 1987, с.524).

Поэт допускает читателя в свою творческую лабораторию. Создание поэтического текста А.Вознесенский воспринимает на энергетический акт: «способ переключения одного вида энергии – скажем, лиственной энергии лип, омутов, муравьиных дорожек – в другую, в звуковой ряд, зрительного – в звуковой».

Таким образом, книга А. Вознесенского «Ров» – одно из произведений, наиболее ярко отражающих образ эпохи конца XX – начала XXI века.

Само название книги актуализирует военную тему: вспоминаются жертвы Великой Отечественной, расстрелянные фашистами. Кроме того, «Ров» – символ рубежности, этапности в жизненных исканиях.

Книга носит мемуарный характер. А. Вознесенского интересуют встречи со знаменитыми людьми, страницы русской истории и, несомненно, архитектурные шедевры, не только как культурного человека, но и как специалиста в этой области: «Как в большинстве строений XVII века, это бесстолпное пятиглавие на четверике. Архитектура лукавит, темнит, придуряется, скоморошничает. Сложена она из знаменитого подмосковного мягковского камня, по имени деревни возле Быкова, где была камеломке. Яркая, светская, бесшабашно дерзкая, это лучшая из всех московских церквей XVII века. Есть в ней гармония и одновременно какая-то душевная тяжесть, словно в ней таится тревога, предчувствие страдания за красоту».

МЕДИЙНОСТЬ В АКСИОСФЕРЕ САТИРЫ В.В. НАБОКОВА

Романы В.В. Набокова «Защита Лужина», «Камера обскура» и «Дар», относящиеся к «русскому» периоду в творчестве писателя, были созданы и увидели свет в 1930-е годы.

В своих произведениях Набоков не использует слов «медиа» и «медийность», поскольку они входят в общее употребление во второй половине XX в. с возникновением информационного общества. Слово «медиа» в переводе с латинского означает «посредники». Под «медиа» или «масс-медиа» подразумевают средства массовой информации [1, 436]. Отметим, что работы по теории коммуникации (например, исследования Г.М. Маклюэна [2]) расширяют коннотации слова «медиа», под которым понимаются любые сообщения, адресованные обществу. Сейчас медиа – «это «технологии», или «посредники», введение которых вносит существенные изменения в коммуникацию человека с окружающим миром (как природным, так и социальным) и реорганизует его способ мировосприятия и образ жизни» [3]. Слово «медийный» предполагает значения «относящийся к средствам массовой информации» [4, 368], известный, популярный, часто упоминаемый в СМИ, обсуждаемый.

Медиа (газеты, журналы, кинематограф, рекламные объявления, книги, телефон и т.д.) не только широко распространены в набоковских романах в качестве образов мира вещей, но зачастую образуют энергетические моменты в развитии сюжета. Даже заглавие одного из рассматриваемых романов – «Камера обскура» – представляет собой название оптического прибора, являющегося предшественником фотоаппарата и кинокамеры. Медийность же порой играет роль аксиологической доминанты, выявляя не только ценностную ориентацию персонажа, но и общую концепцию произведения.

При всей уникальности произведений писателя их связывают общие мотивы, в числе которых находится образ носителя сокровенного и сакрального знания, т.е. талантливого человека, способного постичь и представить другим Истину. В набоковском мире мы видим апологию художественного таланта. Художник, артист, писатель – это человек, обладающий бессмертным даром, создающий новую информацию, и посредством своей деятельности вносящий ее в мир. Художник создает иллюзию, виртуальную реальность, восхитительную грезу. Набоков предусматривает особые «отношения искусства и действительности», согласно которым жизнь только подражает художественному вымыслу. Поэтому мотив искусства связан с мотивами игры, фокуса, обмана,

а сам художник предстает как иллюзионист, игрок. Как отмечают исследователи, «в предисловии к английскому переводу романа [«Защита Лужина】... Набоков «рифмует» имя героя с «illusion» [5, 706]. Главный герой романа «Дар» Федор Годунов-Чердынцев тратит «все свои силы на преследование бесчисленных существ, мелькавших в нем, словно на заре в мифологической роше...» [6, т. 4, 267].

Вместе с тем, по своему воздействию иллюзия не уступает объектам окружающей действительности, а порой даже превосходит. Художники – это те же медиа, которые как посредники создают и представляют окружающим иллюзорный мир виртуальной реальности. В романах «Защита Лужина», «Камера обскура», «Дар» мир медиа представлен прессой и кинематографом. Завязка «Камеры обскура» – встреча Бруно Кречмара с Магдой (сыгравшей роковую роль в его судьбе), которая происходит в кинематографе «Аргус». Бывший «шахматный опекун» Лужина Валентинов работает в кино-концерне «Веритас» (лат. *veritas* – «истина»), и встреча с ним является последним ходом в «комбинации», приводящей шахматиста к самоубийству. Именно в газетах Лужин вновь видит «шахматный отдел», который становится его единственной отрадой и путем к гибели. После известия о смерти дочери Кречмар обращает внимание на журнал: «На левой странице была картинка: Грета Гарбо, гримирующаяся перед зеркалом. Кречмар мельком подумал: «как странно, – случается катастрофа, а человек замечает какую-то картинку [6, т. 3, 287]. Даже алгоритм своего самоубийства Лужин выбирает, ориентируясь на фото, увиденное в киностудии «Веритас» у Валентинова («бледный человек... повис с карниза небоскреба – вот-вот сорвется в пропасть» [6, т. 2, 459]), являющееся аллюзией на эпизод фильма.

Мир прессы в романе «Дар» становится особой художественной подсистемой. Чтобы заставить Федора Годунова-Чердынцева прийти в гости, его знакомый Александр Яковлевич Чернышевский заинтриговывает главного героя строчками якобы только что вышедшей рецензии на книгу стихов. Причем эта несуществующая рецензия становится импульсом для создания в воображении главного героя полного текста возможной критической заметки. Зина Мерц, возлюбленная и помощница Федора Чердынцева, собирает его напечатанные в газете стихи. Главный герой так и «не мог дожидаться вечерней почты, с которой номер приходил, а покупал его за полчасца на улице и, бесстыдно, едва отойдя от киоска, ловя красноватый свет около лотков, разворачивал газету...» [6, т. 4, 248]. В романе «Дар» многое сосредоточено вокруг газетной полемики. Помимо упомянутой воображаемой критической заметки в романе мы знакомимся с рецензиями на «Сообщение» поэта Кончеева, критическими отзывами на роман Годунова-Чердынцева, со статьями на политические темы; в романе, который пишет главный герой, в

центре сатирического изображения находится публицистическая деятельность Чернышевского.

Захват информационного поля прессы или кино в романах становится индикатором таланта. Медиа чутко реагируют на все новое и необычное, каким является любое талантливое произведение. Имя шахматиста Лужина (в сущности, асоциального аутиста) попадает в прессу: фабрикант из пансионата приводит о нем следующие сведения: «знаменитый шахматный игрок. Приехал из Франции на турнир. Турнир будет в Берлине через два месяца. Если выиграет, то вызовет чемпиона мира. Отец у него умер недавно. Вот тут в газете все это сказано» [6, т. 2, 353]. Мотив известности оформляет образ главного героя, про которого говорится: «очень, очень знаменитый»; «он действительно был знаменит». Знаменитым можно охарактеризовать и поэта Кончеева, по отношению к которому Годунов-Чердынцев «чувствовал себя лишь его современником» [6, т. 4, 250].

Отсутствие упоминаний в медиа может служить индикатором иссякшего таланта или бесталанности. О тесте Лужина-старшего, «сухом композиторе», «уж слишком молчали газеты – забвение было полное, тяжкое, безнадежное...». Знакомый Годунова-Чердынцева писатель Буш (автор «философской трагедии», «идиотская символика» которой вызывает у слушателей смех) «...достал бумажник, из бумажника конверт, из конверта вырезку – бедненькую рецензию, появившуюся в рижской газетке» [6, т. 4, 387]. Лужин-старший пишет «олеографические романы» «для отроков, юношей, учеников среднеучебных заведений», [6, т. 2, 315], и единственное произведение, созданное им не из конъюнктурных соображений, – это «забытый роман «Угар».

Как только деятельность героя утрачивает яркость и новизну, меньше становится медиа-упоминаний. В конце жизни Чернышевский окружен «тишиной», и его «безнадежные попытки перекричать тишину» оцениваются как более тщетные, чем «попытки Лира перекричать бурю» [6, т. 4, 444]. Так лидер общественного мнения превращается в «портрет давно забытого родственника». Особенность его медиа-жизни – это «благодарность миллионов интеллигентных провинциалов» [6, т. 4, 450], однако время этой медийности уместается в «оставшийся простор века», а именно всего в 11 лет.

Длительность жизненного цикла произведения словно находит отражение в медиа-поле, косвенно определяя меру одаренности автора: про Чипи, морскую свинку, нарисованную Горном, говорится: «приблизительно в 1925 году размножилось по всему миру милое, забавное существо, – существо теперь уже почти забытое, но в свое время, т.е. в течение трех-четырёх лет, бывшее вездесущим...» [6, т. 2, 253]. В кабинете редактора Васильева (роман «Дар») на столе стоит портрет его дочери, «фильмовой неудачницы», и только единственная газета (газета отца) упоминает ее имя: «...наша талантливая соотечественница Сильвина Ли...» –

хотя никто не знал соотечественницы» [6, т. 4, 248]. Фильм, в котором снимается Магда Петерс, в сущности, одноразовый, поскольку Магда совершенно бездарна, и ее бездарность, ловко скрытая в жизни женским обаянием, отчетливо выявляется в медиа-реальности: «угловатая, неказистая», «с ртом, черным, как пиявка», «неуклюжая», «она была ужасна», «она была похожа на ее мать-швейцариху на свадебной фотографии» [6, т. 3, 338].

Медийность длится вечно, если у созданного артефакта бесконечный жизненный цикл. Так, полностью ушедший из шахматной, а впоследствии и из реальной жизни Лужин будет жить в «тысяче партий, сыгранных им когда-то» [6, т. 2, 459]. Степень одаренности проверяется временем, интенсивностью непрекращающегося внимания. Частота упоминания в медиа и есть оценка произведения, даже если упоминания негативны. Например, в романе «Дар» в рецензиях критиков на современное произведение появляется имя Пушкина (а Пушкин – это идеал, ориентируясь на который, строится вся сатирическая подсистема романа), и даже «бранчливые критики» становятся символом витальности пушкинского творчества. Характерной является и реакция на роман «Жизнь Чернышевского»: «вокруг книги создалась хорошая, грозовая атмосфера скандала, повысившая на нее спрос, а вместе с тем, несмотря на нападки, имя Годунова-Чердынцева сразу, как говорится, выдвинулось и, поднявшись над пестрой бурей критических толков, утвердилось у всех на виду, ярко и прочно» [6, т. 4, 484].

В аксиосфере набоковской сатиры представлены герои, паразитирующие на чужой медийности. Именно благодаря сыну Лужин-старший наконец дает интервью «провинциальным журналистам», «об его скромной писательской славе» упоминается «в иностранных газетах». Свою будущую книгу Лужин-отец хочет написать о шахматном вундеркинде, и эта книга расценивается им как «сладостная награда за все неудачи, за все обманы славы» [6, т. 2, 351]. Ярким примером паразитирующего на медийности является образ «шахматного опекуна» Валентинова, которой занимается Лужиным, потому что это «феномен», «странный, уродливое явление», и который «показывал его, как забавного монстра, богатым людям, приобретал через него выгодные знакомства». Видя, что медийность Лужина редуцируется, «он находит новое развлечение в кинематографическом деле». В определенном смысле на медийности паразитирует и поддельвающий картины Горн.

Пошлость является сатирическим объектом во всех произведениях Набокова. В произведениях 1930-х годов была намечена тенденция намеренно резкого осмеяния пошлости, социальных штампов, банальности и унифицированных интеллектуальных запросов. В создании всего вышеперечисленного активно участвует мир медиа. Так, появление Чипи в мультфильме порождает «спрос на плюшевые, тряпичные, деревянные, глиняные

подобия Чипи». [6, т. 3, 254]. Отмечалось также, что в имени Чипи присутствует игра слов: Cheery – это пискля, а Cheapy – дешевка [7, 744].

Сатирические акценты усиливаются, если в медиа-поле находится дискуссия, стороны в которой претендуют на знание и толкование Истины, но так и не приближаются к ее постижению. Характерно состояние жены Лужина, которая добросовестно старается ознакомиться с материалами прессы: «...чем внимательнее она читала газеты, тем ей становилось скучнее, и туманом слов и метафор, предложений и выводов заслонялась ясная истина, которую она всегда чувствовала и не могла выразить» [6, т. 2, 445]. Объектом сатиры в романе «Дар» становятся социально-политические дискуссии: «это был мир вещей предсказаний, предчувствий, таинственных комбинаций, мир, который, в сущности, был во сто крат призрачной самой отвлеченной мечты» [6, т. 4, 223]. Соответственно нишу сатирического объекта занимают те герои, которые начисто лишены способности постичь Истину. В таком ракурсе, например, рассматривается вся публицистическая деятельность Чернышевского или, например, рассуждения о политике Щеголева: «Как многим бесплатным болтунам, ему казалось, что вычитанные им из газет сообщения болтунов платных складываются у него в стройную схему... мир, создаваемый им, получался каким-то собранием ограниченных, безъоморных, безликих, отвлеченных драчунов, и чем больше он наводил в их взаимных действиях ума, хитрости, предусмотрительности, тем становился этот мир глупее, пошлее и проще» [6, т. 4, 342].

Сатирическая аксиосфера писателя фиксирует дуалистическую природу медиа, которые способны, с одной стороны, явления реальности сделать призраками и породить пошлость, с другой – способны призраки превратить в реальностью и воплотить дар. Так медийность превращается из сатирического объекта в индикатор дара, в «продленный призрак бытия», соотносится с бесконечным жизненным циклом шедевра и бессмертной славы его создателя, который «все равно когда, через сто, через двести лет» будет «жить... в своих книгах или хотя бы в подстрочном примечании исследователя» [6, т. 4, 526].

Литература

1. Толковый словарь русского языка / РАН. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. Отв. ред. Н.Ю. Шведова. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007.
2. Маклюэн Г. Понимание Медиа: внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. – М.: Гипербория, Кучково поле, 2007.
3. Кузьмин А.М. Категория «медиасреда» и ее содержание на современном этапе развития общества / Медиаскоп: электронный научный журнал факультета журналистики МГУ им.

М.В. Ломоносова. [Электр.ресурс]. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/765>. Дата обращения: 12.04.2012.

4. Захаренко Е. Н., Комарова Л. Н., Нечаева И. В. Новый словарь иностранных слов. – М.: ООО Издательский центр «Азбуковник», 2006.

5. Скоротечная О. Примечания/ Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. – Т. 2. – СПб.: Симпозиум, 2004.

6. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина . – СПб.: Симпозиум, 2001-2009.

7. Яновский А. Примечания/ Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. – Т. 3. – СПб.: Симпозиум, 2009.

**РАЗДЕЛ IV.
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КРИТИКИ,
ПУБЛИЦИСТИКИ И ЖУРНАЛИСТИКИ**

*Л.И. Щелокова (кандидат филологических наук,
доцент Московского городского педагогического университета)*

СТАТЬИ А.Н. ТОЛСТОГО О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ

Публицистика писателя о Первой мировой войне не часто попадала и попадает в поле зрения исследователей. Статьи о ней, печатавшиеся в различных периодических изданиях в момент создания, затем были включены в состав пятнадцатитомного собрания сочинений в наиболее полном объеме.

Исторически сложилось, что публицистику о Первой мировой войне советское литературоведение трактовало как доказательство *непонимания* писателем истинных причин и последствий Первой мировой войны. Подробное рассмотрел этот пласт творчества прозаика М.Н. Гуренков [3], но и в его труде много места заняли *заблуждения* А.Н. Толстого. Писатель, по его мнению, «<...> оказался бессильным проникнуть в сущность событий, понять истинные причины разразившейся над миром катастрофы, ошибочно воспринял ее как «неминуемый рок», как войну за самобытность и территориальную целостность России» [3,91]. В.П. Скобелев в труде, посвященном изучению раннего творчества писателя периода 1907-1922 г. [7], большее внимание уделяет его военной публицистике, выделяя, ключевую в очерках идею об обновлении и очищении нации после войны. Тем не менее, исследователь стремиться развенчать надежды прозаика на обновление социально-психологической атмосферы в стране периода войны. «Итак, наблюдения и выводы А.Н. Толстого как публициста, как свидетеля-очевидца получают существенную корректировку, даже опровергаются в ряде документов того времени» [7,106]. В книге В.И. Баранова [1] говорится о «серьезности присущих ему <писателю> противоречий» [1,101]. По мнению автора монографии, «ограниченность <...> патриотизма <писателя> налицо» [1,101], особенно отчетливо, по его убеждению, она выражена в очерке А.Н. Толстого «Отчество». Монографии последних лет¹ уделяют этому вопросу мало внимания.

Многие современники, однако, заметили и оценили неординарность его статей. В частности, А.М. Крюкова, исследуя творческие связи А.Н. Толстого с русской классической

¹ Исторически сложилось так, что значительная часть монографий, освещающих творческий путь прозаика, была написана в 1950-80-е годы. В 1990-е годы появились работы *А.М. Крюковой* (Указ.соч.). Принципиально новый подход к изучению творчества писателя реализован в книге *Н.Н. Иванова* «Мифотворчество русских писателей (М.Горький, А.Н. Толстой): Учебное пособие. Ярославль: ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 1997. 145 с. *Варламов А.Н.* Алексей Толстой / Вступ. статья В.Я. Курбатова. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 591 с. *Петелин В.В.* Жизнь Алексея Толстого. «Красный Граф». – «Бессмертные имена». – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – 940 с.

литературой и современным ему литературным процессом XX века, упоминает оценку М. Горького, выделившего публицистику писателя «из массы других выступлений за серьезное и глубокое изображение событий» [5].

По собственному признанию А.Н. Толстого, начав о ней писать, он «<...> увидел подлинную жизнь, <...> принял в ней участие <...> увидел русский народ» [8,85]. Данное признание справедливо трактуют как поворотный момент в его судьбе. Закономерно возникает вопрос, что он обрел как художник, как человек? Только ли смену темы творчества и обозначение рубежа в судьбе прозаика, по замечанию А.Н. Варламова [2,190], обеспечила Первая мировая война. Думаем, что статьи можно ввести в круг проблем для перспективного научного осмысления публицистики А.Н. Толстого в контексте Первой мировой, Испанской и Великой Отечественной войн. Постараемся увидеть те художественные приемы, которые впоследствии (в 1930-40-е годы) реализуются в его публицистике.

Чувства А.Н. Толстого военной поры созвучны многим, он ощущает грандиозные изменения в ходе истории: «всколыхнулся человеческий мир. И всех нас разметало, как щепки по волнам. Молодые писатели, которые толком ничего не знали, кроме литературных салонов, вдруг очутились среди народных страданий и народного гнева» [9,412]. Подобно большинству современников, А.Н. Толстой видит в войне начало глобальных перемен. В письме к А.А. Бострому он пишет: «Конечно, ты знаешь, что это мировая война, в которой погибнет наша цивилизация и настанет, наконец, прекрасный век» [6,213]. Полагаем, можно говорить об активизации гражданского сознания, или, по И.А. Ильину, пробуждении «чувства родины» [4,239].

Писатель отправляется на фронт корреспондентом «Русских ведомостей». Статьи создавались как путевые заметки под общим названием «Письма с пути» (подзаголовок «От нашего корреспондента»), их принято называть циклами [10,480-481]. В названиях передан ход военных действий, т.е. обозначены географические места боев: «По Воляни», «По Галиции», «На Кавказе». Позже были присоединены очерки «В окопах», «Пленные», «Париж», «Макс Вук».

Открывает батальную тему очерк «Отечество» (3 августа 1914, первое название «Трагический дух и ненавистники»), где автор размышляет о родине, о национальном характере, привычках и обычаях русского народа. Для А.Н. Толстого это своеобразный дебют, экспозиция ко всем корреспонденциям, так как в нем разрабатывается условная, говоря современным языком, *модель национального характера*. По мнению М.Н. Гуренкова, писатель впервые обратился к проблеме, которая «станет основной, центральной в его послеоктябрьском творчестве», проблеме «<...> русского национального характера» [3,81]. Для нас крайне важно, что подзаголовок статьи обозначает центральную оппозицию:

трагический дух символизирует православную Русь, врагов писатель именует *ненавистники*. Данная антиномия станет ведущей и в публицистике Великой Отечественной войны, развитие подобного соотношения носителей *трагического духа* и *врагов-ненавистников* обнаруживается в статьях об Испанских военных событиях.

Страна и народ показываются в очерке «Отечество» в разных ракурсах. В собранных врагами о ней сведениях она предстает «грязной», «лезущей по швам», «доживающей последние дни» [10,7]. Народ в глазах противника выглядит одуревшим «от водки и накануне мятежа», «при этом самый характер русского человека указывает на его неспособность ни к сопротивлению, ни к преследованию трудных задач» [10,7]. Писатель формально соглашается с *выводом* неприятеля: «страна разваливается и мы накануне крупной катастрофы» [10,7], но видит русский народ по-другому: «Народ, еще не живший, но мудрый, темный, но глубокий, грузный и грубый, но с нежным, бесконечно ясным сердцем» [10, 8].

Если вчитаться в антонимичную характеристику, то определение «*не живший*» выглядит, по меньшей мере, странно. В то же время антонимом выступает слово «мудрый». В целом, негативные с позиции *чужого* черты: *темный, грузный, грубый* ассоциативно относятся к социальной стороне существования. А на полное жизненной духовной силы расположены свойства, выраженные эпитетами: *мудрый, глубокий, с нежным, бесконечно ясным сердцем*. Они, полагает автор, принадлежат генетическому коду, но еще не проявлены в историческом действии.

Именно благодаря генетической основе объявление о мобилизации мгновенно преобразило людей: «и весь народ, тот, кто был только что и темным, и сонным, и пьяным, за кого мы всегда опасались, кого с такими трудностями учили уму-разуму, поднялся на беспримерную эту войну, решительно, мужественно и серьезно» [10,8]. Общий портрет народа складывается из разнообразных черт, отнюдь не идеализирующих его. Его пробуждение и преобразование происходит почти чудесным образом и уподоблено вспышке молнии: он «внезапно, в один день <...> почувствовал все свои силы и то, что эти силы хороши и нужны и что возникла простая, понятная и героическая форма для них – война» [10,8]. Пожалуй, можно считать *героическую форму* как естественную, наследуемую от предков, потому что народ «пошел воевать не для славы <...>, а за общее дело, которому настал час; словно вся Россия стала одним хозяйством, приспело время жатвы, и все, взяв серпы, пошли жать» [10,8-9]. Соположение защиты Родины и времени жатвы обусловлено, полагаю, тем, что отражение вражеских набегов, сбор урожая – определенная *инициация* народа, где проходят проверку его мужество и стойкость, воссоздавая этап *зарождения* отечества. Именно под неприятельскими стрелами «собралась в единое земля, ополчился, окреп и сознал себя русский народ; он тот, под чьим

ударом пробудилось величайшее понятие, таинственное по страшному могуществу своему: слово – отечество» [10,9]. Понятие *Отечество* тоже восходит к сакральному уровню, так как только в период общенациональной трагедии люди *вдруг* осознают, что у них есть отечество: «мы внезапно узнали истинное его значение и власть, мы стали обогащенными новой любовью» [10,9]. Чувство высокой любви и «*трагический дух* – дух понимания, спокойствия и роковых, мирового смысла, задач» (курсив А.Н. Толстого), [10,9] привели к очищению народа: «<...> к вечеру мы стали крепким, решительным, чистым народом» [10,9]. В данном случае реализован библейский мотив – *очищение / обновление* через страдание. Освобождение от пороков, сиюминутных страстей, интересов, слабостей и др. пронизывает всю страну: «Все проходящее, наносное и растлевающее – неустройство наше, настроения и невращения, личная жизнь и борьба партий – все вдруг отошло, как море от берегов, и впервые обнажилось ядро новой культуры – сердце наше, воля наша, спокойствие наше, то, что выведет нас, а быть может, и остальные народы из железного тупика механической культуры на верный, ясный путь мира и радости» [10,9]. Для писателя роль русского народа – мессианская, только ему ниспослана возможность сохранить и возродить *ядро новой культуры*. Он уверен, что постоянное «стремление к очищению, к ясному спокойствию, к душевной чистоте и есть основное в нашем народе». Эта особенность отчетливо проявилась именно в период войны, «возвысило дух народа, повело его к победам» [10,13].

Публицистические высказывания свидетельствуют о сложном процессе *постижения* духовного начала народа как единого целого. Писатель заставляет раздумывать, почему народ сохранил себя, что дает ему силу? Авторские мысли обращены к *внутреннему человеку*: «нашу Феодосию вместе с Коктебелем туркам отдать?» [10,8]. Публицистическое слово прямо обращено к читателю, через вопросы: «любим ли мы нашу страну, или так – проживаем в ней только?» [10,8]. Думаем, что с этих вопросов начинается, по мнению И.А. Ильина, *духовный суд*, «перед которым война ставит человеческую душу» [4,245].

В изображении народа, узнавшего о начале войны, преобладает его *генетическая готовность* к защите родной земли, поэтому писатель видит проявление духовной основы *внутреннего человека* в поведении русских людей, отправляющихся на войну, как на *должное* занятие в их жизни. «Я видел художников, присяжных поверенных, чиновников и просто молодых людей – все они опоясывались саблями весело, радостно и спокойно. Никто не бахвалился и никто не трусил; все шли туда, как на большое и героическое» [10,11].

Большое и героическое выступает, однако, не в патетической форме, а в естественности героического поступка человека на войне, что иллюстрирует, к примеру, история авиатора Нестерова («По Волыни», август 1914), буквально протаранившего

своей машиной вражеский аэроплан. В службе артиллеристов отмечены такие черты, как: «...спокойствие и выдержка, причем это последнее качество заменяется у русского солдата несокрушимым хладнокровием, отношением к бою, как к работе» [10,19].

Наблюдения за поведением солдат приводят писателя к заключению о переходе «из плоскости повседневной жизни в иную, героическую <...>». Это состояние он называет *кочевание души*, по его мнению, оно особенно характерно для русских. Категория *кочевания души* выглядит немного загадочной, вероятно, предполагается передвижение народа по ценностной оси, его духовный рост. Благодаря *кочеванию*, считаем, происходит абсолютное совмещение героической и повседневной плоскостей, что и становится для А.Н. Толстого органичной чертой народа.

Цикл очерков «На Кавказе» (февраль-март 1915) завершает «Письма с пути» и посвящен военным событиям на Кавказе. Здесь наиболее очевидна традиция очерка «Кавказец» М.Ю. Лермонтова и «Севастопольских рассказов» Л.Н. Толстого, явленная в первую очередь в том, что цикл большей частью состоит из рассказов очевидцев-участников, находящихся внутри событий. Автор *открывает* читателю сферу длительного существования на войне. Кавказская война воспринимается частью давней традиции: «...и война ведется, не спеша, спокойно, как во времена Лермонтова и Льва Толстого» [10,130]. Писатель сравнивает и сопоставляет войны (западную – западную и восточную): «Здесь храбрость и ловкость одного человека – солдата или офицера – имеют существенное значение. На том фронте за боевую единицу считают группу людей – взвод, роту, эскадрон; здесь один человек может решить участь битвы» [10,130]. Внимание к Личности преумножает ценность индивидуальности, поэтому в центре – проблема духовного героизма, решимости, смекалки и мужества. Автор поведал историю сотника, у которого после проступка был выбор: суд или награда. Сотник совершает беспримерный подвиг, взяв высоту, получает крест и избегает суда. Подробности его действий для всех так и остались тайной: «<...> что произошло на горе, никто хорошо не знает: слышали недолгую стрельбу, крики; турки в составе двух рот поспешно очистили гору, оставив множество оружия, убитых и раненых» [10,130].

В категории *героического* рассмотрено и поведение денщика, под вражеским обстрелом охотившегося за курятиной для своего командира, чтобы поднять ему настроение [10,141]. Этот тип можно назвать, пожалуй, *обытовленным героизмом*. К нему примыкает история солдата: «<...> с черной ручищей на перевязи», недоумевающего «<...> чему, собственно, господа дивятся: не тому же, что он, раненый и окруженный турками, словил одного за шиворот и, отбиваясь, так его и не выпустил, представил командиру» [10,127]. Писатель определяет данный эпизод как *наивное мужество*, его можно приравнять к *наивному героизму*, проявляющемуся в *естественной* линии поведения человека.

А.Н. Толстой в публицистике эпохи Первой мировой войны стремился сформировать у читателя *чувство родины*, открыть ему высокий смысл человеческого существования. Патриотическая позиция писателя, утверждаемая в очерках и статьях, заключена в стремлении художественно запечатлеть как документальные факты, так и осмыслить их в аксиологическом аспекте. Она получила развитие в художественной публицистике 30-40-х годов XX века.

Литература

1. Баранов В.И. Революция и судьба художника. А. Толстой и его путь к социалистическому реализму: Монография. – М.: Сов. писатель, 1983.
2. Варламов А. Алексей Толстой. Биография / Алексей Варламов. – М.: Эксмо, 2009.
3. Гуренков М.Н. Без России жить нельзя. Путь А.Н. Толстого к революции. – Л.: Лениздат, 1981.
4. Ильин И.А. Духовный смысл войны // Ильин И.А. О сопротивлении злу силою / И.А. Ильин; сост., предисловие и комментарий Ю.Т. Лисицы. – М.: Айрис-пресс, 2005.
5. Крюкова А.М. А.Н. Толстой и русская литература; (Творческая индивидуальность в литературном процессе). – М.: Наука, 1990.
6. Письмо А.А. Бострому от 28 августа 1914, Москва // Переписка А.Н. Толстого. В 2-х т. Т.1. / Редкол.: В. Вацура, Н. Гей, Г. Елизаветина и др.; Вступ. статья, сост., подгот. текстов писем и коммент. А. Крюковой. – М.: Худож. лит., 1989.
7. Скобелев В.П. В поисках гармонии: Художественное развитие А.Н. Толстого. 1907-1922 гг. Куйбышев: книжное издательство, 1981.
8. Толстой А.Н. Полное собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 1. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1951.
9. Толстой А.Н. Полное собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 13. Статьи 1910-1941 гг. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949.
10. Толстой А.Н. Полное собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 3. На войне. Рассказы (1914-1916). – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949.

РОССИЙСКАЯ ИСТОРИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ЛУКАША

Президент Российской Федерации Дмитрий Анатольевич Медведев 9 января объявил 2012 год – Годом российской истории. Согласно тексту указа, Год истории будет проведен «в целях привлечения внимания общества к российской истории и роли России в мировом историческом процессе» [1].

В 2012 году Россия будет отмечает несколько важных исторических дат: 1150 лет со дня создания российского государства, 200 лет со дня победы русских войск в Отечественной войне; и 150 лет со дня рождения Петра Столыпина.

«Проблемного поля, образованного исторической действительностью XX века, не миновал ни один крупный мастер слова вне зависимости от того, занимался ли он собственно историческими изысканиями или обращался к истории, вырабатывая общую художественную концепцию мира и человека» [2, 3]. Обращение к малоизученным художественным и публицистическим произведениям Ивана Созонтовича Лукаша, в которых нашли отражение эти важные для судьбы России исторические события, помогает лучше понять суть происходящих сегодня явлений.

В романе «Пожар Москвы» (1930) И.С. Лукаш рассказывает об истории России начала XIX века. Константин Зайцев так отозвался об этом романе: «Необъятен замысел <...> последней работы Ив. Лукаша. Это не более не менее, как повторение в расширенном объеме замысла Толстого в его “Войне и мире” и “Декабристах”. Художественное истолкование исторических судеб России в свете нашего нового страшного исторического и душевного опыта! Убийство Павла, нашествие двенадцатого года, пожар Москвы в его символической двусмысленности акта и революционно-нигилистического, и патриотически-жертвенного, неудавшаяся антинациональная революционная “бонапартизация” России, неудавшаяся национально-освободительная оздоравливающая александровская революционизация России, декабрьский бунт – величественная цепь трагических событий, озаренная зловещим отсветом пережитого нами крушения Империи...». [3, 375-376]

Проживая в Париже, И.С. Лукаш пишет для ежедневной газеты «Возрождение», рассказ «Снег», который по своему содержанию тесно взаимосвязан с романом «Пожар Москвы», был опубликован в № 2434 от 31 января 1932 года. Завоевав Москву, Наполеон, наблюдая за кружением снега, предчувствует гибель своей великой героической армии. Для него Россия – это «страна вечного отчаяния, страна бессмысленного прозябания, отвратительного

рабства, покорной тупости, эта страна навсегда подавлена снегом, и стужа навсегда сковала мысль этому неуклюжему и некрасивому народу, и лед навсегда оцепенил ему душу, такую же безвольную и коварную, жестокую и безмолвную, как снег. Снег, снег, идея снега – идея смерти.

Идея этой страны – ничто, смерть» [4].

Возможно, что подобные пессимистические размышления охватывали и русских людей, вынужденно оказавшихся вдали от родины, утративших надежду на возвращение в Россию, в которой утвердилась власть большевиков.

Рецензия «Убийца Столыпина» была напечатана в газете «Возрождение» (№ 2436) от 2 февраля 1932 г. за подписью И.Л. Информационным поводом, по словам И.С. Лукаша, стал выход в свет книги «Дмитрий Богров и убийство Столыпина, разоблачение "действительных и мнимых тайн"» (г. Берлин, издательство «Стрела»). Необходимо отметить, что и книга и рецензия появились накануне 70-летия со дня рождения П.А. Столыпина (1862-1911).

В тексте автор отмечает, что книга вышла «по новой орфографии». В соответствии с Декретом, подписанным Народным комиссаром по просвещению А.В. Луначарским, в России с 1 января 1918 года все правительственные и государственные издания печатались согласно новому правописанию. Представители русской эмиграции наоборот использовали старую, дореволюционную орфографию.

Владимир Богров написал книгу о своем брате, Дмитрие, «о человеке, может быть, и несчастном, но честном». Однако И.С. Лукаш в рецензии доказывает, что все изложенные автором факты свидетельствуют о том, что герой книги – преступник – предатель и убийца.

В первом абзаце автор перечисляет ключевые моменты в судьбе Дмитрия Богрова: «Сын-миллионера – Сноб-анархист – Революционное тщеславие и месть за еврейские погромы – Неразоблаченные тайны охранного отделения».

Описывая портрет Д. Богрова, приложенный к книге, И.С. Лукаш отмечает непропорциональность лица: крупные губы, большой рот и маленькие глаза, безвольно-вдавленный подбородок. Автор обращает внимание на «невнятное и незначительное лицо», в котором нет «ничего демонического, ничего зловещего».

И.С. Лукаш тщательно выбирает цитаты из рецензируемого произведения, которые, по его мнению, наиболее точно раскрывают особенности характера главного героя. Дмитрий Богров – анархист-коммунист и агент тайного охранного отделения «по идейным соображениям», хотя в книге его изображают «честным революционером».

Проанализировав условия жизни Дмитрия Богрова, И.С. Лукаш приходит к выводу: «Он, несомненно, был избалованным средой и жизнью человеком, для которого "разлагающий анархизм" был, по-видимому, только снобизмом,

баловством духа. Это был, по-видимому, тщеславный честолюбец, не желавший ни в чем быть “мелкой сошкой”, а думавший о себе как о сверхчеловеке, которому все дозволено». Несомненно, в этом высказывании читатели газеты уловили мотивы романов Н.Г. Чернышевского «Что делать?», Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», а также философского произведения Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», популярного у молодежи начала XX века.

Для Дмитрия Богрова убийство стало навязчивой идеей, данью «моде»: «Николай – игрушка в руках Столыпина. <...> Лучше убить Столыпина...» Братья Богровы считали его «самым опасным и вредным человеком России...».

Что же заставило молодого человека, занимающего хорошее положение в обществе, совершить преступление?

Петр Аркадьевич Столыпин – государственный деятель, Министр внутренних дел, председатель Совета министров с 1906 года, стремился модернизировать страну. По его мнению, необходимо было сделать крестьян полновластными собственниками; достичь всеобщей грамотности, сделав обязательным для всех обучение в четырехлетней начальной школе; добиться роста промышленности и развития внутреннего рынка.

После нескольких неудачных на него покушений по инициативе П.А. Столыпина было утверждено положение о военно-полевых судах, которые выносили приговор по делам, связанным с терроризмом.

При содействии П.А. Столыпина в 1906 году был издан императорский указ о крестьянских вольностях, согласно которому крестьяне могли свободно передвигаться по стране, им выдали паспорта. Крестьяне получили право поступать в учебные заведения и на государственную службу. Кроме того, Столыпин говорил о необходимости введения системы социального страхования, принятия законов о неприкосновенности личности и жилища.

Кому же было невыгодно процветание России? По мнению И.С. Лукаша, Дмитрий Богров всего лишь «мелкий бес от революции, которому несчастная судьба России помогла убить ее большого государственного человека». В конце рецензии И.С. Лукаш, ссылаясь на воспоминания некоторых членов Государственной Думы, проживающих в Париже, пишет, что есть точные указания «на желание темных сил расправиться со Столыпиным именно в 1911 году, после его реформ западного земства».

Стремясь улучшить положение русского и белорусского народов, составлявших большинство населения в западных губерниях, П.А. Столыпин решил утвердить там земскую форму правления. Его предложение было поддержано Думой, но Государственный совет не разделял этой позиции. В правительстве произошел раскол.

В 1911 году Дмитрий Богров несколько раз выстрелил в П.А. Столыпина в киевском Городском театре. В этот день шла опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», на которой присутствовали Николай II и члены правительства.

По воспоминаниям анархиста П. Лятковского, вышедшего в 1911 году из киевской Лукьяновской тюрьмы, Д. Багров признался, что «товарищи обвиняют его в целом ряде предательств»:

– Только убив Николая, я буду считать, что реабилитировал себя, – сказал Багров.

– Да кто же из революционеров не мечтает убить Николая! – перебил его Лятковский.

– Нет, продолжал Багров, – Николай – ерунда. <...> Лучше убить Столыпина...».

Смерть Столыпина «означала поражение попытки сознательного и целенаправленного обновления страны» [5,64].

Героями художественных и публицистических произведений И.С. Лукаша являются люди, повлиявшие в той или иной мере на ход российской истории. Это защитники русской земли: князь Пожарский, Лавр Корнилов, генерал Духонин, Александр Кутепов; защитники веры – Серафим, боярыня Морозова и др.

И.С. Лукаша привлекает биографический материал, героями многих его произведений являются русские цари: Петр I, Павел, Александр I, Николай II. Но главной темой всегда остается судьба России.

И.Н. Голенищев-Кутузов отметил, что И.С. Лукаш – один из «одареннейших писателей нашей зарубежной литературы». В настоящее время интерес к литературе и публицистике русского зарубежья только возрастает. Многие проблемы, затронутые в произведениях И.С. Лукаша, актуальны и сегодня.

Литература

1. <http://lenta.ru/news/2012/01/09/yeaar>
2. Трубина Л.А. Русский человек на «сквозняке» истории. Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: Типология. Поэтика. – М.: Прометей, 1999.
3. Зайцев К. «Пожар Москвы» Ив. Лукаша// в книге Лукаш И.С. Сочинения: В 2 кн. Кн.2. Бедная любовь Мусоргского/ Состав. и вступит. статья М.Д. Филина. – Серия «Литература русской эмиграции». – М.: НПК «Интелвак», 2000.
4. Лукаш И.С. «Снег» // журнал «Москва», № 4, 1994.
5. Верт Н. История Советского государства. 1900-1991: Пер. с фр. – 2-е изд. – М.: ИНФРА-М, Издательство «Весь мир», 2002.

Б.И. Волкова
(аспирантка Московского педагогического государственного
университета)

СТИХОТВОРНАЯ ПУБЛИЦИСТИКА: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ФУНКЦИИ, ИСТОРИЯ

В последние 10-15 лет на полосах российских газет, а также в теле- и радиопередачах стали встречаться поэтические тексты. Как правило, они появляются в форме авторской колонки (в печатных изданиях) или рубрики, которую ведет постоянный автор/коллектив авторов (в теле- и радиопередачах). У каждого такого текста есть информационный повод (значимое событие в общественно-политической жизни страны или мира). Далее автор, опираясь на этот факт, делает некоторые обобщения и выводы, касающиеся общества и политики в целом.

Данное явление широко распространено во всех подсистемах СМИ. В газете «Комсомольская правда» с середины 90-х публикуются авторские произведения под псевдонимом «поэт от сохи Дормидонт Народный». Так называемый «поэт-правдоруб» Игорь Иртенев вел рубрику в передаче «Итого», выходящей в 1997-2002 гг. на телеканалах НТВ и ТВ-6, затем в передаче «Бесплатный сыр» на телеканале ТВС (выходила в 2002-2003 гг.), а также в радиопередаче «Плавленный сырок» (выходила на радиостанции «Эхо Москвы» в 2003-2008 гг.). Во всех случаях произведения исполнял автор. В телепередаче «Бесплатный сыр» и радиопередаче «Плавленный сырок» также выходили стихотворные тексты Вадима Жука и Сергея Плотова. Эти произведения исполнялись либо авторами, либо актерами.

Дмитрий Быков с 2009 года ведет колонку в «Новой газете», первые месяцы 2011 года он же писал тексты для передачи «Поэт и гражданин» на телеканале «Дождь» (читал эти тексты актер Михаил Ефремов). Позже телеканал «Дождь» отказался от данного проекта, однако он практически сразу перешел в сетевое СМИ «F5» и существовал до марта 2012 года. Изменилось название передачи («Гражданин поэт»), однако формат и суть остались прежними.

Также тексты упомянутых нами авторов периодически публикуются в журналах «Власть» и «Итоги».

Возникают вопросы: эти тексты являются частью литературы или журналистики? Как следует определять их стиль и жанры? Что дают эти тексты средствам массовой информации?

Данное явление зарождалось в XVIII-XIX веках. В XIX веке огромную популярность имели поэты журнала «Искра» (В. и Н. Курочкины, Минаев, Богданов, Вейнберг и другие), а также авторы журналов «Гудок», «Свисток» и «Будильник». В XX веке не менее популярен был журнал «Сатирикон», среди авторов которого были Тэффи, В. Князев, Саша Черный, А. Измайлов и А. Бухов, В. Маяковский.

Мы полагаем, что поэтические тексты этих авторов, так же, как и тексты авторов конца XX – начала XXI веков, являются произведениями публицистическими. «Публицистика близка к художественной литературе по ряду параметров языковой организации текста» [1]. Но «центральным персонажем лирического произведения оказывается сам его создатель и прежде всего – его внутренний мир» [2]. Целью лирического произведения является выражение мыслей и чувств автора, в нем «первичен не объект, а субъект высказывания и его особое отношение к изображаемому» [3]. Очевидно, что в данных текстах объект столь же важен, сколь и субъект. На это указывает уже то, что информационный повод (которым является реальное событие) часто вынесен в название произведения. Именно эти черты соответствуют публицистическим произведениям. Ведь цель публицистики – воздействовать на общественное мнение.

«Поэзия, по сравнению с прозой, обладает повышенной емкостью всех составляющих ее элементов» [4]. И. Бродскому приписывают утверждение, что поэзия является концентрированным выражением прозы. В эссе «Поэт и проза» И. Бродский писал о поэзии, что «чисто технически, конечно, она сводится к размещению слов с наибольшим удельным весом в наиболее эффективной и внешне неизбежной последовательности» [5]. Исходя из этих постулатов, можно заключить, что поэтический тип организации речи стоит считать вполне подходящим для создания публицистических текстов. Еще одно неоспоримое достоинство использования поэтических текстов в СМИ в том, что они, как и всякое исключение из правила, привлекают внимание аудитории.

Исходя из этого, мы считаем возможным использовать понятие **стихотворной публицистики**. Литературные энциклопедические словари данное определение не рассматривают, но его можно найти на некоторых интернет-ресурсах. Также проблемой стихотворной публицистики занимаются некоторые современные исследователи. Примером может послужить диссертация А. Готовцевой «Публицистика К.Ф. Рыльева в историко-политическом контексте 1820-х гг.» (Исследователь рассматривает в работе поэтические произведения Рыльева).

Об особом соотношении литературы и журналистики в России 19 века пишет А.И. Герцен: «У народа, лишенного общественной свободы, литература – единственная трибуна, с высоты которой он может услышать крик своего возмущения и своей совести» [6]. Исследователь А. Готовцева утверждает, что «журналистика как отдельная область профессиональной деятельности литератора тогда только формировалась, а обсуждение актуальных политических проблем на страницах периодической печати было невозможно в силу цензурных ограничений. Поэтому художественная литература приняла на себя некоторые функции журналистики» [7].

В XX веке политический строй в России меняется, но особое соотношение литературы и журналистики остается. Теперь литературные произведения часто носят ярко выраженный пропагандистский характер, а журналисты используют литературные приемы для лучшего воздействия на читателей.

Как пишет исследователь О. Филатова, «в советской прессе с самого начала собственно публицистика оттесняет информацию и аналитику... Революционная действительность рисуется не только (а иногда и не столько) фактографически, сколько лирико-публицистически; возможно, это одна из причин, приведших к развитию стихотворных газетных жанров» [8]. В 20-30 годы XX века стихотворные тексты становятся наиболее популярными в прессе.

Наиболее ярким поэтом-публицистом тех лет является В. Маяковский. По свидетельству Л. Кассиля, современники считали стихи Маяковского «слишком злободневными» [9]. Сам поэт утверждал, что «сегодня быть поэтом-газетчиком – значит подчинить всю свою литературную деятельность публицистическим, пропагандистским, активным задачам строящегося коммунизма» [10]. Обратим внимание на то, что В. Маяковский сам называет себя «поэтом-газетчиком» и гордится этим званием.

Стихотворная публицистика достигает расцвета в годы Великой Отечественной Войны. Военная журналистика отличалась разнообразием жанров, и на полосах газет стих получил особое преимущество. Наиболее популярными поэтами-публицистами тех лет следует считать А. Твардовского, К. Симонова, М. Светлова.

В 60-е годы XX века ведущими поэтами-публицистами становятся А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский. О двух последних пишет в своей работе И. Шайтанов: «Чаще всего эти двое были публицистичны, открыты, не боялись ошибиться (ибо были искренни) и написать плохие стихи...» [11]. Именно Е. Евтушенко в стихотворении «Молитва перед поэмой» сформулировал особую роль русской поэзии в нашем обществе: «Поэт в России – больше, чем поэт. / В ней суждено поэтами рождаться / Лишь тем, в ком бродит гордый дух гражданства...».

Исходя из представленных нами примеров, мы можем заключить, что стихотворная публицистика является традиционной частью российской журналистики, а российская поэзия традиционно имеет черты публицистики.

Следует отметить, что исследователи, употребляя понятие «стихотворная публицистика», не дают ему определения. Попробуем вывести его сами.

Стихотворная публицистика – это тексты, написанные поэтическим типом организации речи, затрагивающие злободневные общественно-политические проблемы и имеющие своей целью эмоционально воздействовать на читателя. Обязательные признаки данных текстов – наличие

информационного повода и выражение авторской позиции (прямо или косвенно). Эти тексты написаны публицистическим стилем и имеют соответствующую систему жанров.

Что же дает стихотворная публицистика современным СМИ?

Несмотря на широкое распространение данного явления в последние годы, оно все же остается исключением, а не правилом. В СМИ, несомненно, преобладает прозаическая форма организации речи. Стихотворные тексты всегда привлекают внимание реципиента нестандартной формой. Если речь идет о прессе, то читателя, как правило, привлекает графическое оформление (текст, разбитый на строфы). Впрочем, Д. Быков в «Новой газете» намеренно не оформляет свои тексты как стихи. Этот прием можно считать своеобразной игрой с читателем.

Если речь идет о рубрике в телепередаче, то чтение текста сопровождается в них сменой телевизионной «картинки», следовательно, вносит еще и зрительное разнообразие. В радиопередачах тексты исполняются либо авторами (т.е. менялся голос, звучащий в эфире), либо актерами. Подобная смена телевизионной «картинки» или голоса в эфире и на телевидении, и на радио необходимы, т.к. помогают удерживать внимание реципиента.

Мы уже отмечали, что в XVIII-XIX вв. российская литература брала на себя функции журналистики. Но в XX веке и журналистика в России брала на себя функции литературы. Так, очерки И. Руденко, Г. Боровика, Аграновских, М. Кольцова можно рассматривать как произведения литературы. На наш взгляд, это взаимопроникновение следует считать спецификой как российской литературы, так и российской журналистики.

В. Аграновский в работе «Ради единого слова» пишет, что «границы между прозой и журналистикой стираются» [12]. (Под «прозой» в данном случае, конечно, автором подразумевается литература). Л. Толстой утверждал, что «начиная с Мертвых душ Гоголя и до Мертвого дома Достоевского в новом периоде Русской литературы нет ни одного художественного произведения, немного выходящего за рамки посредственности, которое вполне укладывалось бы в форму романа, поэмы или повести» [13]. Развивая эту мысль, мы можем сказать, что любой текст, «выходящий за рамки посредственности», не укладывается полностью ни в какой-либо жанр, ни даже в какой-либо род творческой деятельности. Поэтому, на наш взгляд, многие тексты исследуемых нами авторов следует относить и к журналистике, и к современной российской поэзии.

В работе «В поисках идеала» В. Славина пишет: «В начале XXI века есть все основания говорить, что на смену деидеологизации идет реидеологизация всех сфер общественной жизни <...> Значительную роль в этом процессе может сыграть отечественная литература, критика и публицистика» [14]. Литература и публицистика выполняют одну и ту же задачу, а

именно способствуют осмыслению событий современности, их значения и последствий. И специфика российской поэзии, на наш взгляд, заключается в том, что она всегда была не менее публицистичной, чем проза.

Поэтому мы склонны считать, что поэтическая публицистика наших дней является продолжением российских литературных и журналистских традиций, и изучать ее можно как в рамках литературы, так и в рамках журналистики.

Литература

1. Горшков А.И. Русская стилистика. – М., 2001. – С.181.
2. Литературный энциклопедический словарь под общей редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева, – М., 1987. – С.183.
3. Там же. – С.183.
4. Литературный энциклопедический словарь под общей редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева, – М., 1987. – С.293.
5. Бродский И. «Поэт и проза». // Сочинения Иосифа Бродского. Т.4. – СПб, 1995. – С.71.
6. Герцен А.И. О развитии революционных идей в России // Собр. соч.: В 30 т. – М., 1956. – Т.7. – С.198.
7. Готовцева А.Г. «Публицистика К.Ф. Рыльева в историко-политическом контексте 1820-х гг». Автореферат диссертации. – М., 2011.
8. Филатова О. Фольклорные традиции в стихотворной публицистике 1920-х годов. Информационный портал г. Шуя и Шуйского района Ивановской области. Электронный ресурс.
Код доступа:
<http://www.infoshuya.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=102> (дата обращения: 12.05.2012).
9. Кассиль Л. Маяковский – сам. – М., 1963. – С. 107
10. «Журналист». – М., 1929. – № 4
11. Шайтанов И. «Поэт в России...» // «Арион». – №2. – 1998.
12. Аграновский В.А. «Ради единого слова». – М., 1978. – С.9
13. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т . 13. – М., 1949. – С.55.
14. Славина В.А. В поисках идеала. История русской литературы первой половины XX века. – М., 2011. – С.6

*Ю.Г. Бабичева (кандидат филологических наук,
доцент Алтайской государственной академии образования
имени В.М. Шукшина)*

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕТОДОВ И ФОРМ В ИЗУЧЕНИИ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ XX ВЕКА

В условиях гуманизации современного образования непременно встает вопрос развивающего обучения, которое, прежде всего, направлено на формирование у учащихся потребности познавать новое не столько репродуктивно, воспроизводя по сути уже имеющееся, но и активно, добывая и самостоятельно перерабатывая полученные знания, переводя их в разряд необходимых компетенций [1]. В этом отношении, на наш взгляд, огромную роль играют методы и формы обучения, призванные не только во многом поддержать мотивацию получения нового, но и в значительной степени повлиять на уровень и глубину его усвоения.

В образовательной среде давно применяется термин «активные методы и формы обучения». Он объединяет группу педагогических технологий, достигающих высокого уровня активности участников учебной деятельности. В последнее время получил распространение еще один термин – «интерактивное обучение». Интерактивное обучение – это обучение с хорошо организованной обратной связью субъектов педагогического процесса, с двусторонним обменом информацией между ними. Интерактивное обучение предполагает отличную от привычной логику образовательного процесса: не от теории к практике, а от формирования нового опыта к его теоретическому осмыслению через применение [2].

Естественно, каждая учебная дисциплина ввиду характерных особенностей ее одержательного компонента, на наш взгляд, имеет различные возможности реализации современных образовательных технологий. В нашей статье речь пойдет о специфике изучения истории журналистики, предмет и содержание которой и задают саму необходимость активных форм работы, их целесообразность и продуктивность.

Курс истории журналистики по своему характеру теоретический. Отсутствие яркого практикоориентированного компонента дисциплины в условиях вузовского образования в большинстве приводит к преобладанию репродуктивной формы усвоения материала (лектор рассказывает, а студент запоминает). Таким образом, в системе современного обучения встает проблема возможного «обогащения» подобного курса интерактивными формами работ, призывающими вызвать в свою очередь активную деятельность учащихся и сформировать социально и личностно значимые качества [3].

Заметим, что активное обучение предполагает не увеличение объема информации, а создание дидактических и психологических условий осмысленности учения, включение в него учащегося на уровне интеллектуальной личностной и социальной активности. Оно предполагает переход от регламентированных, алгоритмизированных форм и методов организации дидактического процесса в образовательном учреждении к развивающим, проблемным, исследовательским, поисковым, обеспечивающим порождение познавательных мотивов, интереса к будущей профессии.

Рассмотрим некоторые активные формы работы над модулем «история отечественной журналистики советского периода». Простейшим примером интерактивной технологии, применимой и на лекционных занятиях, и на семинарских, может стать *беседа*. Принимая во внимание характер учебной дисциплины целесообразно трансформировать беседу в форму интервью – жанр журналистского творчества. К качеству задания учащимся можно предложить взять интервью друг у друга, предварительно распределив роли: один из них будет современником, а другой – к примеру, представителем эпохи начала 90-х годов 20 века, редактором газеты или журнала того времени. В ходе подобного интервью можно выявить особенности журналистики периода гласности в России, причем степень усвоения материала в ходе *личной* беседы представляется несомненно высокой.

К ведущим методам обучения истории журналистики можно отнести *лекцию-визуализацию*. Она предполагает реализацию принципа наглядности. Наглядность не только способствует восприятию и запоминанию учебного материала, но и позволяет активизировать умственную деятельность, проникнуть в сущность изучаемых явлений. В освоении истории журналистики советского периода яркая презентация (изображение вырезок из газет, агитационных плакатов) будет очень уместна. Тем более что современные студенты не очень воодушевленно воспринимают «ту», мало понятную им, эпоху. Подготовка лекции-визуализации преподавателем состоит в перекодировании учебной информации темы лекции в визуальную форму через ТСО, схемы, рисунки, чертежи. Чтение лекции-визуализации сводится к связному, развернутому комментированию подготовленных визуальных материалов, раскрывающих тему лекции. Отметим, что лекцию-визуализацию лучше использовать при введении в новый раздел или тему с целью формирования, прежде всего, интереса обучающихся.

Лекция вдвоем предполагает диалогическое общение двух преподавателей. В изучении истории журналистики целесообразно приглашать лекторов смежных дисциплин: истории, социологии, литературы и т.п. Лекцию можно построить на дополнении материала друг друга или на некотором его противопоставлении, что представляется более занимательным (например, диалог бесстрастного «историка-летописца» и собственно «журналиста», пытающегося внести эмоциональный компонент в рассматриваемое явление). Для таких лекций интересно выбирать темы,

воспринимаемые неоднозначно современным сознанием: к примеру, журналистика периода Великой Отечественной войны, в ходе обсуждения которой неминуемо столкновение объективного и субъективного компонентов. Диалог преподавателей – это совместный поиск разрешения проблемной ситуации. Слушатели вытягиваются в общение, задают вопросы, формируют отношение к обсуждаемому содержанию, т. е. возникает мыслительный и поведенческий отклик слушателей. Однако стоит помнить о высоких требованиях к подбору преподавателей: они должны быть интеллектуально и личностно совместимы.

Лекция с заранее запланированной ошибкой формирует умение анализировать, рецензировать, вычленять неверную информацию. Необходимо заложить в содержание ошибки содержательного, методического, поведенческого характера. Задача слушателей отмечать ошибки по ходу лекции. На разбор ошибок отводятся 10-15 мин. Правильные ответы могут даваться совместно. Это создает атмосферу доверия, интеллектуальной игры, активизирует познавательную деятельность. Эту лекцию лучше проводить в конце изучения темы, раздела, когда у студента сформированы главные понятия и основные представления.

Лекция-пресс-конференция предполагает письменное задавание вопросов лектору по данной теме (слушатели в течение 2-3 мин. формируют вопросы и передают их выступающему). Затем лектор в течение 5 мин. сортирует вопросы и по смысловому содержанию начинает лекцию не на каждый вопрос, а в виде связанного раскрытия темы. В конце подводит оценку вопросов как отражения знаний и интересов. Такую лекцию, на наш взгляд, уместно проводить когда в целом тематика занятий по всему курсу создана в системе: «история журналистики периода Великой Отечественной войны», «история журналистики периода Оттепели» и т.д. – то есть, когда студент, прослушав одну тему, «подозревает» круг вопросов, связанных с изучением новой.

Семинар – один из основных видов практических занятий. Он представляет собой средство развития у студентов культуры научного мышления. Семинар предназначен для углубленного изучения дисциплины, овладения методологией научного познания. Главная цель семинарских занятий – обеспечить студентам возможность овладеть навыками и умениями использования теоретического знания применительно к особенностям изучаемой отрасли. В преподавании истории журналистики это, пожалуй, одна из важнейших форм работы, готовящей студентов к овладению практикой журналистского творчества. В условиях интерактивного обучения можно предложить следующие формы работы.

Актуально использовать и *семинар-дискуссию*. Особенностью данного занятия является возможность равноправного и активного участия каждого студента в обсуждении теоретических позиций, предлагаемых решений и обоснований. Он должен точно выражать свои мысли в докладах и выступлениях, активно отстаивать свою

точку зрения, возражать, опровергать ошибочную позицию сокурсника. В процессе дискуссии возникает заинтересованность в предмете, воспитывается уважение к личности партнера. Задача педагога при этом – создать особый круг вопросов, которые будут иметь проблемный характер и требовать неоднозначного подхода к их решению и оценке. В рамках изучения истории советской журналистики круг вопросов может быть следующим: журналистика 30–х годов 20 века: «молчать или говорить», журналистика периода Великой Отечественной войны: «голая правда о войне» или «политика идеализации факта» и т.п. На семинаре может иметь место и распределение ролей: ведущий, докладчик, рецензент, психолог, логик, эксперт, что позволит провести интеракцию более целенаправленно и результативно. При этом преподаватель должен организовать предварительную работу: определить проблему, ход развития мысли, основную и дополнительную литературу, распределить роли, подвести общие итоги дискуссии.

Для проведения *семинара-исследования* формируются группы по 7-9 человек. Они решают проблемные вопросы по теме занятия. На подготовку выделяется по 30 мин. Затем докладчик и содокладчик высказывают мнения каждого члена группы и отвечают на вопросы. Преподаватель подводит итог после отчета всех групп. На наш взгляд, семинар-исследование целесообразно проводить в качестве итогового занятия по курсу, когда учащиеся овладели достаточным объемом теоретических знаний и практических умений. В изучении истории журналистики можно предложить тему «Проблемы журналистики в условиях современного российского общества», когда студентам, в ходе поиска ответов и предложения решений, придется «возвращаться» к истории формирования и развития отечественной журналистики предыдущих исторических периодов.

Продуктивной формой работы могут послужить и панельные *дебаты* (panel debate) – дискуссия в стиле телевизионного ток-шоу, когда несколько человек обсуждают проблему в присутствии аудитории. Такой вариант проведения дискуссии совмещает в себе преимущества лекции и дискуссии в группе. Группа из трех-пяти человек ведет дискуссию на заранее выбранную тему в присутствии остальных участников. Зрители вступают в обсуждение позже: они или высказывают свое мнение, или задают вопросы участникам беседы. Таким образом, у выступающих появляется возможность не только продемонстрировать свои знания в понимании определенного этапа развития советской журналистики, но и проверить, ориентируясь на реакцию «зрителей», свои профессионально необходимые качества: эмпатию, навыки устной речи, риторики, способность концентрироваться на сути проблемы. Интересно, если дебаты в отношении реакции аудитории будут воспроизводить атмосферу рассматриваемого этапа в развитии отечественной журналистики. Например, в период Оттепели в журналистике существенно возросла роль читателя. Этот факт стоит учесть и отобразить в обратной связи.

Таким образом, использование интерактивных форм и методов работ в изучении истории журналистики существенно обогащает содержание дисциплины, выстраивает новую, прогрессивную, модель общения между преподавателем и студентами, основанную на субъект – субъектном восприятии, формируя соответствующую мотивацию обучающихся, заинтересованность в будущей профессии и такие важные умения и качества, как стремление к самореализации, личностную рефлексивность, инициативность.

Литература

1. Китайгородская Г.А. Гуманизация и гуманитаризация системы образования – социальная проблема [Текст] / Г.А. Китайгородская. – (Актуальный вопрос) // Вестник Московского университета. Сер. 20, Педагогическое образование. – 2008. – № 3. – С. 3-11.
2. Клушина Н.П. Интерактивные формы и методы обучения как условие формирования субъектности личности в образовательном процессе вуза [Электронный ресурс] / Н.П. Клушина – Режим доступа:
http://abiturient.ncstu.ru/Science/conf/past/2009/region13/theses/ppsl/048.pdf/file_download – дата проверки ресурса 08.02.2012.
3. Чуб Е. В. Интерактивное обучение как средство развития социально и профессионально значимых качеств обучаемых [Текст] / Е.В. Чуб. – (Открытый урок) // Инновации в образовании. – 2009. – N 4. – С. 140-148.

**РАЗДЕЛ V.
ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПЕРИОДИКА
ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА.
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ.
НОВЫЕ ИМЕНА**

*Н.Е. Кутейникова (кандидат филологических наук,
профессор Московского института открытого образования)*

МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА ИСТОРИКО- АВАНТЮРНОГО РОМАНА И ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОДРОСТКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

При изменении образовательного вектора в связи с отменой итоговой аттестации в 11 классе в форме сочинения, защиты реферата или экзамена по билетам и постепенным введением сдачи ЕГЭ по литературе только на профильном уровне *основной целью* уроков литературы и внеклассного чтения в 5–9 классах и занятий на элективных курсах в 8–9 классах станет *воспитание подрастающих поколений, формирование их общего культурного уровня*. Безусловно, тогда неизбежен и пересмотр содержания многих современных программ по литературе, и сокращение объема изучаемых художественных произведений (в трактовке М.А. Рыбниковой – *дозированность материала*), и введение в программы *современной детской и подростковой литературы* для того, чтобы мотивировать школьников на чтение литературы вообще, привить *вкус к чтению*. Именно поэтому, на наш взгляд, необходимо пересмотреть «учительско-интеллигентское» отношение к детско-подростковой литературе, как литературе, не заслуживающей достойного внимания в рамках школьного обучения. Главное, чтобы изучаемая литература была *качественной с эстетической и нравственной точек зрения*. Такая качественная литература может принадлежать как к *классике детской литературы*, так и перу современного писателя, главное, чтобы она ставила своей целью *воспитание нравственного человека*. Недаром отечественные авторы учебника для вузов «Детская литература» подчеркивают, что «опора в воспитательно-образовательной деятельности на лучшие образцы российской и зарубежной детской литературы, передающей все богатство и разнообразие мира, позволяющей полноценно думать и чувствовать, осознается сегодня как насущная необходимость» [4: 11].

Современная литература для подростков – очень сложное и противоречивое явление культуры, до сих пор не получившее однозначной оценки в литературоведении, но признанное большинством литературоведов как органичная составляющая всего литературного процесса. Более того, многими литературоведами и большинством педагогов признается познавательная функция данной литературы, пробуждающая у детей интерес к жизни, к истории и географии, к постижению тайн Вселенной и современных научных знаний, к познанию людей и самих себя. При этом юным читателям сегодня присущ интерес к истории, причем к истории родного Отечества в большей степени, чем мировой. Возможно, это

связано с тем, что живем мы в переходную эпоху и детям в эту эпоху гораздо труднее определиться в жизни, чем взрослым.

Жажда познать самих себя и окружающий мир посредством освоения художественного пространства свойственна не только взрослым, но и школьникам, однако часто они утоляют эту жажду просмотром псевдоисторических кинофильмов, сериалов или чтением низкопробной «исторической» литературы для взрослых, как правило, не только искажающей историю как таковую, но и навязывающей свое видение истории народов, дающей определенный угол зрения на события, открыто или завуалированно пропагандирующей те или иные взгляды – монархические и анархические, националистические и даже ультранационалистические, откровенно фашистские, религиозные и сектантские, мистические и оккультные.

Очень часто, в силу своего возраста, подростки и юношество увлекаются *историко-авантурными романами*, созданными на рубеже XX – XXI вв., являющимися одним из тематических жанров *приключенческой литературы*, что само по себе криминалом не считается и считаться не может, однако, с одной стороны, «подсаживает» читателей на определенного рода литературу, затем тормозящую «переход» к литературе истинно художественной и даже научно-художественной, с другой, дает достаточно упрощенный угол зрения на историю народов, формирует легковесное отношение к истории как науке. Учитывая все это, мы в то же время не можем отрицать, что привлекать к чтению в подростковом возрасте необходимо на доступном и интересном для юных читателей материале. Раз принимаются историко-авантурные романы, значит, через чтение такого рода литературы надо вести читателей-школьников и к художественной литературе высшего порядка, и к истории как науке, но и к литературоведению как науке тоже – посредством анализа прочитанной литературы разных жанров и порядка.

Главное, что отличает авантюрно-исторические произведения от произведений художественной литературы на историческую тему, это то, что в первых «исторические события составляют лишь фон напряженно развивающегося действия, а в центре повествования находятся приключения героев, борющихся с внутренними и внешними врагами, отправляющихся в путешествия и преодолевающих тяготы дальнего пути, выполняющих опасные секретные поручения и др.» [5: 267–268]. Естественно, что герои эти вымышленные, неправдоподобные, часто думающие и действующие не как представители определенной эпохи, а как современники автора произведения.

Приключенческая литература – явление очень сложное, и вся сложность раскрытия данного термина заключается в том, что не совсем ясно, с жанром или явлением приходится иметь дело. В литературоведении довольно часто можно встретить выражения – «жанр приключенческой литературы», «приключенческие жанры».

В начале XXI столетия под термином «приключенческая литература» стали понимать литературу, объединяющую произведения «с острыми сюжетными ситуациями, напряженным действием, обыгрыванием разного рода загадок и тайн» [6: стб. 806]. Однако и в XX, и в начале XXI в. подчеркивается, что чаще всего «приключенческая литература соотносима с жанрами *путешествия, детектива, научной фантастики*» [6: стб. 806]. Теми самыми жанрами, которые чаще всего востребованы подростками и юношеством.

Одним из доминирующих признаков приключенческой литературы разных жанров является острый, динамический сюжет, который «почти не допускает при этом психологизма и описательности – и то, и другое тормозит стремительное развитие действия» [3: 147]. При таком типе сюжета развитие действия происходит напряженно и стремительно, «в событиях сюжета заключается основной смысл и интерес для читателя, сюжетные элементы четко выражены, а развязка несет огромную смысловую нагрузку» [3: 147]. В приключенческом романе именно сюжет определяет характеры, диктует, каким быть герою. Этим отличаются произведения приключенческой литературы от неприключенческой.

Задача приключенческого романа или повести – создать и сохранить на протяжении всего произведения эмоциональное напряжение, заставляющее читателя следить за перипетиями повествования, заранее зная его концовку, так как читающий не сомневается в благополучном завершении тех испытаний, через которые должен пройти герой или герои. И такая уверенность объясняется самой природой приключенческой литературы.

Завязкой приключенческого романа или повести обычно является та задача, которую должен решить герой. Затем следуют бесконечные его приключения, *своего рода игра в судьбу*. Каждая новая ситуация усиливает эмоциональное напряжение повествования. На пути у положительного героя (или героев) непременно встает антигерой, который всячески мешает достижению цели.

Главный герой приключенческого произведения всегда стремится преодолеть все невзгоды и несчастья, однако ему чаще всего помогает случай (в сказке эту функцию выполняют волшебные средства). Роль случая очень велика в приключенческой литературе. На роль случая в далеком предшественнике приключенческого романа – греческом романе – указывал М.М. Бахтин: «...причинно осмысленный ход событий прерывается и дает место для вторжения чистой случайности с ее специфической логикой. Эта логика – случайное совпадение» [1: 242]. Действительно, с обычными персонажами что-то происходит, а с приключенческими *приключается случайно и неожиданно*. Кроме того, функцию помощников могут выполнять и другие персонажи, которые, прежде чем помочь, испытывают главного героя (главных

героев) произведения: главные герои приключенческих произведений всегда проходят ряд испытаний. Затем герой, так же как герой в сказке, переносится к месту нахождения искомого, преодолевая огромные пространства. Напряжение повествования не ослабевает, так как вслед за одной, успешно разрешенной ситуацией, следует другая – это идет борьба героя и антигероя, которая завершается победой положительного персонажа.

Учитывая специфику данной функционально-жанровой системы и интерес к ней современного читателя, отечественные прозаики начала XXI столетия стали активно создавать **новую приключенческую литературу**, часто *эклектичную, сочетающую в себе идейно-художественные особенности литературы приключенческой, научно-художественной и фэнтези*. При этом явно сохраняются традиции отечественной приключенческой литературы XX века, создававшейся В. Катаевым, А. Гайдаром, В. Каверинным, А. Беляевым и др., стоявшей на стыке художественной и массовой литературы. Привлечение такого рода литературы, безусловно, относящейся сегодня к *массовой литературе*, к процессу образования и воспитания в школе, по нашему убеждению, будет способствовать активизации познавательного интереса учащихся в области литературы вообще, следовательно – и на уроках литературы в школе.

Так, вводя в «*Списки для самостоятельного чтения*» произведения **современной детской, подростковой и юношеской литературы**, в том числе и приключенческой – исторической тематики, а затем выборочно проанализировав их *на уроках внеклассного чтения* в 5–8 классах или *на элективных курсах* (в профильных (10–11) и предпрофильных (8–9) классах), мы сможем частично разрешить проблему досугового чтения. Например, школьникам 13–15 лет, в силу своего возраста любящих острые, динамичные сюжеты и увлекающихся сильными личностями (выбирающими образец для подражания в юности и более зрелом возрасте), будут интересны романы дилогии **Елены Чудиновой «Ларец»** [7] и «**Лилея**» [8]. Созданные по канонам приключенческого романа XIX – XX вв., но с элементами фэнтези, они повествуют о веке XVIII, о времени правления императрицы Екатерины Великой. Писательница переносит нас то в XVIII век, то во времена правления Ивана Грозного или эпоху Петра I, при этом показывая известные исторические события и факты или с точки зрения обыкновенных людей, современников этих событий, или с точки зрения самих участников исторического действия. Во многом такие различные взгляды на одно и то же явление способствуют возникновению у читателя потребности самому поразмышлять над «фактом», узнать иную точку зрения из другой литературы – учебной, научной, научно-популярной.

Если роман Е. Чудиновой «Ларец» рассказывает о России XVIII столетия и предшествующих веков, то его продолжение – «Лилея» – повествует о приключениях уже подросших героинь –

дворянки Нелли Сабуровой, в замужестве Елены Кирилловны Росковой, супруги французского изгнанника Филиппа де Роскоф, ее верной подруги-горничной Параша и цыганки Кати. Через десять лет подруги оказываются снова в водовороте событий, их приключения становятся все более опасными, «так как теперь против них не только демонические силы, но и целое государство, охваченное кровавым безумием, – революционная Франция» [8: 4]. Анализируя этот роман на уроке внеклассного чтения или факультативе, занятиях элективного курса по современной литературе, можно не только остановиться на идейно-художественных особенностях приключенческой литературы, но и на *проблеме ответственности человека за свои поступки*. Здесь же можно затронуть (более глубоко или лишь пропедевтически) *тему взаимоотношений человека и государства, тему революции*, а также подробно остановиться на *теме выбора жизненного пути и жизненных приоритетов*.

Часто в произведениях на историческую тему совмещаются жанровые особенности приключенческой и научно-художественной литературы, литературы детективной и художественной – повестей о детстве и юности героя, школьной повести, семейной хроники и т.п. **Жанр исторической повести**, возникший в русской литературе в XIX столетии, настолько претерпел изменения, что часто становится мало узнаваем в процессе чтения, но очень интересен и с исторической, и с литературной сторон в процессе анализа на занятиях элективных курсов или факультативов в 8–9 и 10–11 классах.

Сюжет исторических повестей для подростков, как правило, приключенческий, что соответствует интересам и предпочтениям подросткового возраста, при этом часто сложно определить, что перед нами: *историческая повесть* или *историко-авантюрный роман*. Сужение и расширение пространственно-временных рамок зачастую не связано с сюжетом – практически всегда имеются вставные эпизоды, сюжетные линии, мифы и легенды, однако не всегда правомочно говорить о жанре романа с несколькими сюжетными линиями, сложной системой персонажей и большим эпическим охватом исторического прошлого.

Так, из *исторической повести* Юрия Петровича Вронского «**Юрьевская прорубь**» [2] юные читатели узнают и возникновении города Юрьева (Ливонского), ныне Тарту, и о драматичных событиях конца XV столетия: о жизни в Дерпте, или Юрьеве Ливонском, трех общин – немецкой, эстонской и русской; о причинах возникновения вражды – экспансии немецких католических орденов и противостоянии им исконных жителей прибалтийских земель; о различиях в католическом и православном вероисповеданиях. Сразу же встает вопрос перед читателем о жанре произведения: повесть или роман? И почему повесть причислена самим автором к одной из функциональных разновидностей художественной литературы – *исторической*? Разрешение данных

вопросов помогает, с одной стороны, проанализировать, перечитав, более глубоко данное произведение, с другой, увидеть *модификацию жанра исторической повести на рубеже XX – XXI вв.*

Вопрос о *жизнеподобии изображенного* в произведении Ю.П. Вронского однозначно подводит к сопоставлению его повести с дилогией Е.П. Чудиновой и, соответственно, к разведению понятий *художественная и массовая литература, историческая повесть и историко-авантюрный роман.*

На обширном поле литературы рубежа XX – XXI веков четко выделилась *современная приключенческая литература для детей, подростков и юношества исторической тематики*, призывающая читателя не только окунуться в мир приключений, но и подумать-порассуждать о путях исторического развития страны, ее прошлом и будущем. Однако главное заключается не в этом: данная литература, будь она массовой или художественной, ненавязчиво помогает современному читателю-школьнику выносить определенные *нравственные уроки* из прочитанного, формирует нравственный тип поведения человека XXI столетия, основываясь на заветах прошлого и представлениях наших предков о нравственности.

Литература

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975.
2. Вронский Ю.П. Юрьевская прорубь: Историческая повесть. – М.: Отчий дом, 2001 (и др. издания).
3. Гуляев Н.А. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1977.
4. Детская литература: Учебник /Е.Е. Зубарева, В.К. Сигов, В.А. Скрипкина и др.; Под ред. Е.Е. Зубаревой. – М.: Высшая школа, 2004.
5. Купина Н.А. и др. Массовая литература сегодня: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2009. – С. 267 – 268.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 321.
7. Чудинова Е.П. Ларец: Роман. – М.: Лепта–Пресс, 2004 (и др. издания).
8. Чудинова Е.П. Лилея. – М.: Лепта Книга, Яуза, Эксмо, 2006 (и др. издания).

*В.М. Шамчикова (кандидат педагогических наук,
ведущий научный сотрудник Института содержания
и методов обучения РАО)*

ЧТЕНИЕ КАК ВЕДУЩАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ЛИТЕРАТУРНОМ ОБРАЗОВАНИИ

В начале XXI века меняются представления о школьном литературном образовании, о читателе, который овладевает новыми навыками, чтобы отвечать на вызовы времени, развиваются новые информационные технологии. Это неизбежно ведет к изменению роли книги в обществе, процессов чтения [1].

В связи с этим в новых идеях и технологиях нуждается методика преподавания литературы, начинающая осмысливать и разрабатывать новые подходы к формированию личности читателя.

В начале XX века Н.А. Рубакин впервые исследовал на научной основе теорию и практику библиотечного дела, руководство самообразованием, разработал теорию чтения, классифицируя читателей по их психологическим типам.

Ученый выдвинул идею о необходимости самообразования, считая, «что самообразование – это основа образования для всех, оно необходимо и тем, кто кончил школу» [2]. Он связывал процесс самообразования и саморазвития, прежде всего, с чтением книг, воспитанием читателя с привычкой к чтению, его способности к самостоятельному осознанному выбору книг.

То, что вывел Рубакин, не было реализовано в школе XX в. в связи с изменением общественного строя, его идеологических ориентиров.

Современный Федеральный государственный образовательный стандарт строится на деятельностной основе: «В основе Стандарта лежит системно-деятельностный подход, который обеспечивает: формирование готовности к саморазвитию и непрерывному образованию» [3] и т.д. Необходимо обозначить чтение как ведущую деятельность школьников в получении образования, обратить внимание на то, что прежняя система внеклассного чтения давно устарела, требуется ее обновление в связи новым читательским портретом современного школьника.

Центральной задачей учебного предмета литература целесообразно считать воспитание квалифицированного читателя, способного, прежде всего, к самообразованию, понимающего литературу, умеющего выбирать книги для чтения, составлять свой читательский репертуар и по необходимости корректировать его, самостоятельно ориентироваться в мире литературы, пользоваться новыми информационными технологиями в процессе чтения, чему будет способствовать обновленная система самостоятельного чтения школьников.

В настоящее время чтение школьников направлено на чтение биографических, учебных, справочных материалов,

самостоятельное (предварительное) чтение художественных произведений из обязательного минимума для изучения и обсуждения на уроке, чтение вслух на уроках, самостоятельное чтение художественных произведений для специальных уроков внеклассного чтения, самостоятельное чтение художественных произведений случайного выбора (в том числе периодические издания).

В центре нашего внимания чтение школьниками художественных произведений.

В программах по литературе художественные произведения условно делятся на три круга чтения:

1. для чтения и изучения (на уроках литературы)
2. для чтения и беседы (или для чтения и обсуждения на уроках литературы)
3. для самостоятельного/ внеклассного чтения.

Внеклассное/самостоятельное чтение имеет несколько функций, главными из которых являются воспитание художественного вкуса учащихся, расширение читательского кругозора, развитие читательской деятельности.

Для современного школьника этих функций внеклассного чтения недостаточно.

Целесообразно следующее условное деление чтения художественной литературы школьниками:

1. обязательное чтение, это произведения, которые входят в перечень для изучения и обсуждения на уроках литературы и, возможно, закреплены в нормативных документах);

2. необязательное (внеклассное и самостоятельное) чтение, куда входят произведения, которые могут быть представлены в рекомендательном перечне произведений в программе, учебнике по литературе, составленном учителем литературы, и книги случайного выбора, прочитанные в результате случайной информации или купленные наугад.

Произведения из обеих групп необязательного чтения выбираются и читаются учащимися самостоятельно вне школы. Однако в первом случае произведения для чтения выбираются из рекомендательных списков, составленных специалистами в области чтения (традиционно это произведения классической детской русской и зарубежной литературы) с учетом уровня возрастного и литературного развития школьников, их читательских интересов. Выбирая произведение для самостоятельного чтения из рекомендательного списка, учащиеся в любом случае получают книгу, высокохудожественную, интересную.

Во втором случае это произведения, выбранные случайно, наугад в результате полученной информации (совет друга, отзывы в Интернете, реклама, яркая обложка книги в магазине и т.д.).

Внеклассное чтение в традиционном его понимании – обязательное чтение художественных книг из рекомендательного списка с последующим разбором его на уроке внеклассного чтения

– отличается от необязательного самостоятельного чтения именно тем, что оно не самостоятельное, а заданное и подконтрольное.

В современных условиях, когда изменились цели и задачи школьного образования, система книгопроизводства, досуговые предпочтения и читательские интересы школьников, в связи с развитием новых информационных технологий, необходимо пересмотреть систему традиционного внеклассного чтения. Затем, опираясь на социологические данные, результаты исследования детских и школьных библиотек, анализ истории самостоятельного чтения школьников и практического опыта учителей, обосновать и разработать систему самостоятельного чтения школьников на иной, соответствующей требованиям современного общества, основе.

Целью обновленной системы самостоятельного чтения учащихся будет формирование личности школьника через индивидуальную траекторию чтения. Появление такой системы создаст ситуацию, когда школа будет готовить современных читателей, способных, прежде всего, к самообразованию, в котором читательская самостоятельность играет главную роль.

Чтение учащихся, как их ведущая деятельность в получении литературного образования, будет способствовать повышению качества литературного образования современных школьников, формированию их духовно-нравственных качеств, эстетических вкусов, их личностному саморазвитию, любви к отечественной и мировой литературе, чтению книг (в том числе с помощью новых информационных технологий), умению самостоятельно их выбирать и оценивать прочитанное.

Литература

1. Национальная программа поддержки и развития чтения. http://www.mcbs.ru/files/File/nats_programma_podderzhki_chteniya.pdf (дата обращения: 11.02. 2012)
2. Рубакин Н.Н. Избранное в 2-х томах. – М.: изд. «Книга», 1975, – Т.1. – С.11.
3. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования URL: <http://www.standart.edu.ru/catalog.aspx?CatalogId=2588> (дата обращения: 11.02. 2012)

*Е.В. Проконова (кандидат филологических наук,
преподаватель Курского педагогического колледжа)*

СОВРЕМЕННАЯ ДЕТСКАЯ ПЕРИОДИКА: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ОТДЕЛЬНЫХ ИЗДАНИЙ

Современный рынок периодических изданий наполнен журналами для детей разного возраста. Магазины «Роспечать» пестрят яркими большого формата глянцевыми альбомами, которые привлекают детей зачастую игрушкой, наклейками, карточками, дающимися как бы в подарок к журналу. Родителям приходится делать выбор: купить периодическое издание, интересующее ребенка, или отказать ему, тем самым подавить интерес к чтению.

Рассмотрим самые популярные детские журналы, встречающиеся в продаже, по следующим основным признакам: национально-языковые особенности; целевое назначение; возраст читателей; отделы и рубрики; характер изложения и наличие художественных текстов.

По национально-языковым особенностям детские журналы можно разделить на три большие группы: 1) русские издания («Мурзилка», «Веселые картинки», «Простоквашино», «Ералаш», «Смешарики», «Лунтик», «Классный журнал», «Спокойной ночи, малыши!» и др.); 2) переводные издания («Ледниковый период 3: Эра динозавров», «Губка Боб и его друзья», «Человек-Паук. Герои и злодеи», «Вини и его друзья», «Том и Джерри», «Супергонки», «Тачки», «Трансформеры», «Звездные войны. Войны клонов», «Приключения Шрэка» и др.); 3) интернациональный журнал «ГЕОленок», создающийся русскими авторами для России, имеющий иностранные издания во Франции и Германии.

Большинство журналов для детей *развлекательного характера*. Они в свою очередь делятся на развлекательно-развивающие издания, где большое место отведено комиксам и немного – настольным играм, головоломкам, сканвордам, раскраскам, поделкам и др. (к таким журналам относятся «Звездные войны», «Тачки», «Том и Джерри», «Классный журнал»); литературно-развлекательные журналы «Мурзилка» и «Спокойной ночи, малыши!», которые кроме кроссвордов, ребусов, комиксов содержат художественные тексты для детей. Юмористические журналы «Ералаш» и «Веселые картинки» на литературном материале тоже развлекают детей.

Вторую группу составляют *познавательные журналы*: научно-популярные издания для детей – погружают школьника в мир удивительных открытий («ГЕОленок», «Галилео. Наука опытным путем»); познавательно-развивающие художественные издания – рассказы, стихи, кроссворды – сочетаются со статьями энциклопедического характера («Простоквашино»).

Детское издание указывает *возраст своих читателей*. «Лунтик» представлен как развивающий журнал для самых маленьких; «Смешарики», «Тачки» предназначены для чтения взрослыми детям; «Веселые картинки» – для дошкольного и младшего школьного возраста; «Том и Джерри», «Простоквашино», «Мурзилка» – для детей начальной школы; «Звездные войны» – для детей младшего и среднего школьного возраста; «Ералаш», «Галилео» и «Классный журнал» – для среднего школьного возраста, хотя содержание последнего соответствует младшей школе (комиксы, яркие большие иллюстрации, поделки).

Художественные тексты, присутствующие не во всех детских журналах, имеют разный характер. Так веселыми добрыми произведениями наполнены журналы «Мурзилка», «Спокойной ночи, малыши!», «Лунтик», «Простоквашино», «Веселые картинки».

В журнале «Простоквашино» публикуются новые произведения Э. Успенского, печатаются рассказы и стихи современных детских писателей (С. Георгиева, В. Дегтяревой, И. Жукова и др.). На страницах журнала «Мурзилка» помещены не только работы современных писателей (С. Махотина, М. Москвиной, О. Тихомирова и др.), но произведения русской литературы конца XIX – начала XX века (стихотворения А. Блока, Д. Хармса, К. Чуковского; рассказы Б. Житкова, К. Паустовского и др.) [1].

«Веселые картинки» отбирают современные художественные произведения для журнала на конкурсной основе [2]. Еженедельный «Классный журнал» содержит небольшую рубрику «Читаем», в ней печатаются произведения классиков, стихи Д. Хармса, Г. Цыферова, сказки народов мира, детские детективы, «страшилки» и др. [3].

Журнал «Ералаш» выходит с 2005 года. В отличие от предыдущих периодических изданий, воспитывающих доброе отношение ко всему живому, он содержит «озорные стихотворения» детских поэтов, шутки, анекдоты и др. Так «Хулиганские стихи» О. Григорьева о соревнованиях «кто до урны плюнет», о том, что «от взрослых очень тесно жить на свете» и т.п. [4] не несет эстетической и воспитательной функции детской литературы. «Немного неправильная сказка» [5] повествует о принцессе, которая отрезала голову «дипломированному выпускнику школы злых и мерзких волшебников», избавилась от рыцаря, а он «сплюнул на пол» и выпал из окна.

Дети среднего школьного возраста, зная, что юмор – это добрый смех, вряд ли увидят в этой сказке нравственную функцию смеха. Скорее всего, читая такие тексты, подростки не смогут приобщиться к культуре и общечеловеческим ценностям. Положительный момент в журнале все же существует – наличие добрых детских юмористических рассказов, написанных известными писателями.

В журнале «Приключения Шрэка» есть рубрика «Сказки на новый лад», где Медвежонок убежал из дома из-за того, что его кормили кашей, а не пищей [6]; с Белоснежкой случались неприятности, когда она убирала дом Великанов, например, «упала в ОЧЕНЬ грязный туалет...» [7].

Данные сказки могут негативно сказаться на развитии ребенка: научить его не слушать родителей, добиваться своего любыми способами (в финале сказки медведи купили печь для пиццы), отрицательному отношению к труду (Белоснежка устала от уборки и вернулась к своей мачехи).

Любовь к чтению зарубежной литературы воспитывает журнал комиксов и головоломок «Ледниковый период 3: Эра динозавров». В нем есть приложение «Собери свою книгу», где даны части произведения «Затерянный мир» А.К. Дойла с вопросами по содержанию, толкованием новых слов и творческим заданием: «Представь, что профессор Саммерли пишет письмо домой и рассказывает в нем о своих спутниках. Как ты думаешь, что бы он написал о каждом из них?» [8] Такого рода задания развивают воображение и речь младшего школьника.

Роль детских журналов бесспорна в интеллектуальном и нравственном развитии детей. Одни издания развивают эстетический вкус и любознательность, расширяют кругозор, воспитывают подрастающее поколение. Другие – могут нанести вред моральным установкам юных читателей: в этих журналах смещены представления о добре и зле, «показаны такие модели поведения, которые могут послужить тому, что у детей и подростков будут «размыты» нравственные ценности и нормы» [9].

Таким образом, родители и педагоги должны быть внимательны к выбору детского журнала для ребенка.

Литература

1. «Мурзилка» – детский журнал и сайт для детей [Электронный ресурс]. URL: [http:// murzilka.org/izba-chitalnya/stikhi-i-rasskazy/](http://murzilka.org/izba-chitalnya/stikhi-i-rasskazy/) (дата обращения: 28.01.2012).
2. Издательство «Веселые картинки» [Электронный ресурс]. URL: [http:// www.mergypictures.ru/item220/](http://www.mergypictures.ru/item220/) (дата обращения 28.01.2012).
3. Классный журнал [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classmag.ru/> (дата обращения 28.01.2012).
4. Григорьев О. Хулиганские стихи // Ералаш. 2008. – № 11. – С. 15.
5. Там же. – С.22.
6. Маленький Джон и его веселые ребята // Приключения Шрэка. 2008. – № 21. – С. 19-22.
7. Белоснежка и семь великанов // Приключения Шрэка. 2008. – № 9. – С. 19-22.
8. Вот задача! // Ледниковый период 3: Эра динозавров. 2010. – № 2. – Приложение. – С. 16.
9. Чудинова В.П. Детское чтение. Негативные последствия развития медиасреды // Дети и культура. – М.: КомКнига, 2007. – С. 150. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ifap.ru/library/book406.pdf> (дата обращения 27.01.2012).

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ В ТВОРЧЕСТВЕ Е.И. НОСОВА

Творчество Евгения Ивановича Носова – русского писателя второй половины XX века – известно далеко за пределами России. Его книги были переведены на многие языки мира и издавались в Болгарии, Венгрии, Германии, Польше, Словакии и других странах. Сам же Мастер – так называли этого удивительно одаренного человека еще при жизни – остался верен своей малой родине, Курской земле, никуда не уехал и никогда не стремился в заморские путешествия, а юным читателям писал: *«Какое-нибудь неприметное озерцо тут же, за городом, полно жизни... Вот они, дальние неведомые страны – вокруг тебя! Поля, дуга, рощицы, овражки... Вооружайся терпением, вниманием к родной природе и выходи читать увлекательную книгу ее жизни»*. Исследователь творчества писателя Е.Д. Спасская вспоминает: «Сам он был неразделим с родной природой, чувствовал себя в ней лучше, чем дома, – и в лесу, и на рыбацких тропах, и особенно на лугу, в поле, когда «далеко видать окрест» [1: 87].

Е.И. Носов завоевал сердца читателей неподкупной простотой своих произведений, потому что «обладал мудрым зрением, добрым сердцем, чуткой ко всему живому душой» [1: 87] и мог донести эту любовь ко всему живому до читателя. Сам Мастер в одном из своих рассказов писал: *Природу нельзя трогать грубыми руками, как нельзя прикасаться к жемчужной капле росы в чашечке цветка, к пыльце на крыльях бабочки, к серебристой головке одуванчика, сотканной из пуха и воздуха, пронизанной солнцем... Всем этим можно только любоваться. Тронул – и все испортил...* (Смотри и радуйся).

Произведениям Е.И. Носова свойственны неповторимая поэтичность и своеобразное художническое видение писателя, что позволяет ему воссоздавать одухотворенные и выразительные картины природы. Пейзажам Е.И. Носова присущи красочность и лаконичность, одушевленность и эмоциональность. Многие пейзажные зарисовки Мастера отражают духовное и нравственное состояние или настроение его лирического героя: *Июнь – первый летний месяц с юным названием. <...> Неудержимо тянет разуться и пошлепать босиком по пахнущей дождем дымящейся дороге. <...> И сколько видит глаз, все вокруг одето молодой ликующей зеленью: с легкой сивцой зеленеют озимые хлеба, уже пробующие гнать первые ветровые волны, зеленым половодьем растекается по балкам и яружным склонам шафейно-ромашковое разнотравье...* (Яблочный Спас).

Каждое произведение писателя содержит описание пейзажа. Оно может быть самостоятельным и обладать композиционной

завершенностью: *Тихая деревенская улица, отчий дом в ее ряду под неохватной ивой <...> А внизу, за садом, – луговая волница, травяной ветерок, медвяная цветь подмаренника, тугой перегул шмелей и маревный, дремотный звон овсянок...* (Малая Родина), а может быть пейзажным вкраплением, введенным в текст в виде нескольких фраз: *Сначала за краем леса высунулись серые купы леса, потом открылся и сам овраг <...> Лошадь, приседая, давилась в хомуте, колеса наматывали на полевою грязь пестрые лапы опавших листьев. Наконец скатились на самое дно, которое оказалось довольно ровной луговиной, еще свежо зеленевшей травой...* (Храм Афродиты).

Обращаясь непосредственно к характеристике пейзажа Е.И. Носова с точки зрения использования образно-изобразительных средств, следует отметить их поэтичность и точность в изображении, хотя язык прозы Мастера не изобилует пышными описаниями природы. В большинстве пейзажных зарисовок присутствует некая скромность, умеренность. Возможно, сама природа Средней России наталкивала писателя на мысль, что язык должен быть сродни чистоте и точности окружающих вещей, явлений и красок. Е.И. Носов говорил, что пейзажи в рассказах как бы сначала писал красками, а уже потом подбирал к ним слова. Он не раз отмечал, что не легко воссоздать облик родной земли без сыновней чуткости и бережности. Но кто поймет ее, для того она откликается доверчиво и щедро всеми своими красками.

Писатель любил все времена года. В его произведениях мы встречаем и описание летнего буйства красок: *В июне, после дождей, вдруг выметывала в пояс луговая овсяница, укрывала собой клевера, белье кашки, желтые подмаренники, выколашивалась над пестротравьем, и луга одевались нежной фиолетовой дымкой... Поверх нетронутых трав, пестревших багряными головками клевера, синими колокольцами, лупастыми звездами ромашек, часто пророс морковник...* (Шумит луговая овсяница), и осенней грусти: *Ходит по лесу осень, развешивает по кустам и травам хрустальные сети паутины, убирает в золото осинки и березки. Первые палые листья запестрели на влажных дорогах, на тихих, потемневших водах речных заливов (Трудный хлеб), и зимнего сна: Ночью на мокрые деревья упал снег, согнул ветви своей рыхлой сырой тяжестью, а потом его схватило морозцем, и снег теперь держался на ветвях крепко, будто засахаренная вата (Тридцать зерен), и, конечно же, весеннего пробуждения: Ровный майский ветер разбередил, раскачал старые ветлы, и те, оживая от долгого оцепенения, заплескались, размахивали никлыми космами, соря на прудовую воду багряной чешуей лопнувших почек. Дол до краев наполнился этим их пробуждением, и все эти низовые шумы перекрывались заглавным, процеженным сквозь кроны ветровым, солнечным шумом, веявшим горьковатой прянью молодой клейкой лисья (Хутор Белоглин).*

Пейзажи писателя насыщены красками. Порой, вся картина создается за счет цвета: *В июне степь душно и густо **синее** шалфеем, а к концу лета вдруг **просияет** ромашками, выметет пуховые ковыли и заволнуется, **засеребрится** на ветру* (Потрава).

В художественной речи далеко не все прилагательные являются эпитетами, однако в пейзажах Е.И. Носова большинство определенных, отличаясь образностью и индивидуальностью, включаются в систему изобразительных средств.

Эти картины встают ярко перед глазами благодаря излюбленным писателем метафорическим конструкциям: *Начинались альпийские луга. Они покрывали склоны и гребни пологих увалов веселым ситцем майских цветов и разнотравья. Все вокруг радостно пестрело и зеленело. И только отдельные крутые уступы скал были не прикрыты этой пышной зеленью, будто у природы не хватило трав и цветов, чтобы задрапировать и спрятать эти урюмые исполины* (Песни гор).

Примечательны также сравнения, используемые в словесной живописи Е.И. Носова. От его внимательного взгляда не ускользает ни одна деталь, что рождает в его писательском воображении удивительные ассоциации. Обратимся примерам: *Кроме деревянного сарайки, осевшего на один угол, ничем не огороженное подворье обозначалось полоской отяжелевших подсолнухов, склоненно, будто под хмельком, шептавших что-то один другому в развесистые шершавые уши, остальное пограничье занимали то подзаборная бузина, вся в рубиновых гроздьях никому не нужных ягод, то рослые многоярусные **мальвы**, похожие на китайские **пагоды**, а то куртины полудичавших георгинов, разбросавших, как фейерверк, свои золотые соцветия* (Яблочный Спас).

Немаловажно, с чем сравнивается тот или иной предмет, поскольку при мимолетном или внимательном взгляде на природу у каждого возникают свои ассоциации: *Отсюда, с земли, сквозь колышущие на ветру былинки, храм походит на кем-то забытый в мураве тусок, доверху наполненный грибами-куполоми. Будто кто набрал их полон короб и все клал и клал друг на друга, грибок на грибок, все выше и выше, сам удивляясь, как дивно это у него вышло, а на вершине грибного ворошка водрузил самый крепкий чешуйчато-серебристый **подберезовик**...* (И уплывают пароходы...). Под пером мастера, тонко и оригинально сочетающего поэтичность с неожиданностью ассоциаций, эта общность приобретает характер реальности.

Тонкий знаток природы, Е.И. Носов, создавая тот или иной пейзаж, активно задействует все органы чувств. Читатель видит каждую травинку-былинку, «тучные набрызги завязи», пестреющие багряными головками клевера, синие колокольца, лупастые звезды ромашек, слышит шепот кустов и лепет листвы, вдыхает дурманные ароматы донника и ночного цветка – маттиолы, осязает холодок мокрой травы, чувствует вкус помидора, «заблестевшего сахаристым инеем на изломе». Так, используя разнообразные, но

всегда глубоко поэтичные и удивительно точные образно-изобразительные средства, Е.И. Носов творит свою неповторимую пейзажную живопись, и пейзаж в его прозе существует как герой, а не только как фон.

Творчество Евгения Ивановича Носова остается в фонде отечественной культуры как неразменная ценность, к которой «памятливые потомки то и дело будут обращаться, разыскивая дорогу к чистым родникам» [3: 6].

Литература

1. Спасская Е.Д. У куста терновника // Е.Д.Спасская. Толока. – 2005. – № 50. – С. 87–88.
2. Носов Е.И. Собрание сочинений: в 5 т. – М. : Русский путь, 2005. – Т. 1–4.
3. Агеев Б. Хорошего рода // Б. Агеев. Толока. – 2005. – № 50. – С. 5–7.

*Е.В. Гайманова (кандидат педагогических наук,
профессор Московского государственного университета
культуры и искусств)*

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА: КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Нравственное воспитание будущих граждан России, их социализация и инкультурация в современных условиях приобретают особое значение. В формировании ценностных ориентаций подрастающего поколения большую роль могут играть периодические издания, предназначенные для детей и юношества.

Традиционно главными функциями периодики для детей и юношества были культурно-просветительная и воспитательная функции. Эти традиции были заложены уже в первом издании для детей и юношества – «Детское чтение для сердца и разума» Н.И. Новикова. Возникновение данных функций детской журналистики самым тесным образом было связано с формированием в конце XVIII века особого статуса детства. Если раньше ребенок воспринимался как маленький взрослый, что отражалось в его одежде, отношении к нему, то в век Просвещения ребенок приобретает собственный статус, его жизнь делится на особые периоды: младенчество, детство, подростковый возраст, юность. Воспитание и образование ребенка становятся важнейшими задачами общества. Появляющиеся в конце XVIII – начале XIX века журналы предназначаются, в первую очередь, детям младшего возраста и подросткам. Физиологические, психологические и социальные особенности данной аудитории формируют типологические характеристики изданий.

Во второй половине XIX века, анонсируя в детском журнале «Подснежник» новое издание под названием «Журнал для воспитания», издатели напишут, что журнал «обязан появлением в ту счастливую эпоху, когда дело воспитания юношества обратило на себя всеобщее внимание, среди других животрепещущих современных вопросов» [1]. В начале XX века о развитии этой тенденции напишет известный исследователь детской литературы и публицистики Н.В. Чехов: «Изучая современную жизнь, мы должны признать, что интерес общества к вопросам воспитания заметно растет – не только за границей, но и у нас. Видные публицисты, чутко подмечающие господствующие течения общественной мысли, приветствовали начало двадцатого века как «века ребенка» [2].

В научном сообществе на протяжении XIX-XX веков шел спор о господстве педагогической или эстетической составляющей в литературно-художественных публикациях периодики для детско-юношеской аудитории. В дискуссиях участвовали: с одной стороны,

писатели и критики, такие, как В.Г. Белинский, Н.А. Добролюбов, И.А. Гончаров, Л.Н. Толстой, М.Е. Салтыков-Щедрин, Д.И. Писарев, В.М. Гаршин, К.И. Чуковский, с другой стороны, педагоги и психологи, среди них Ф.Г. Толль, А.Я. Герд, Н.В. Чехов, Л.Г. Уршанский. В современной критике дискуссия продолжается: педагогическое направление развивают исследователи И.П. Мотяшова, Л.В. Долженко, филологическое – М.С. Петровский, Е.О. Путилова и др.

Проведенный рядом современных исследователей (среди них, в первую очередь, Л.Н. Колесовой) анализ современных изданий данной типологической группы свидетельствует о снижении воспитательного воздействия на детей и подростков периодической печати, в связи с общей установкой изданий на развлекательность и коммерческий успех. Проблема утраты современным обществом традиционных ценностных ориентаций заставляет обратиться к анализу культурной практики предшествующих поколений.

Культурно-исторический опыт издания журналов для детей и юношества в XIX – начале XX века свидетельствует об особой озабоченности взрослых проблемами нравственного воспитания подрастающих российских граждан. Журналы носили, в основном, литературный характер, что давало возможность воздействовать на умы юных читателей с помощью изобразительно-выразительных средств художественной литературы, предлагать нравственные уроки. Журналы начала XIX века пропагандировали веру в Божественное начало, идеи добра, справедливости, верности долгу, служения царю и отечеству в соответствии с теми идеалами, которые господствовали в обществе. Предназначенные первоначально для детей дворян, они в духе своего времени продвигали идеи сословного неравенства, но призывали быть милосердными, оказывать помощь неимущим, учили сострадать другим. Первые журналы представляли собой альманахи и сборники в основном переводной прозы, поэзии и научно-популярных статей, без освещения злободневных вопросов общественной жизни. Они не имели значительных тиражей, определенной структуры, не различались по возрастным и гендерным признакам, редко иллюстрировались. Но это были периодические издания, и таковы были их типологические особенности. Журналы давали регулярные и разнообразные материалы для обсуждения и размышления, вырабатывали у детей художественный вкус, привычки, приучали к чтению. А главное, формировали определенную, соответствующую уровню развития современного им общества систему представлений о том, «что такое хорошо и что такое плохо». Сентиментализм как художественное направление стал благодатной почвой для появления обильного урожая рассказов и повестей, предназначенных для детско-юношеской аудитории. Лучшие русские детские журналы уже 50-х годов XIX века – среди них

«Звездочка» и «Лучи» – печатали сентиментальные произведения, заставлявшие сильнее биться сердца юных читательниц.

Если в первой половине XIX века многие произведения, напечатанные на страницах журналов для детей, были насыщены дидактичностью и морализаторством, то во второй половине столетия ситуация меняется. Уважительное отношение к детям, педагогичность и благонамеренность материалов остаются, но расширяется сфера влияния за счет увеличения количества юных читателей, статьи становятся более демократичными и реалистичными. Печатаются прозаические и поэтические произведения лучших русских писателей и поэтов второй половины XIX века, развивающие принципы критического реализма. Начинают формироваться элементы обратной связи с читателем. Интересный в этом отношении опыт был у С.М. Макаровой и М.О. Вольфа, издателей журнала «Задушевное слово». В журнале был отдел под названием «Почтовый ящик». В нем помещались письма детей, например: «Дорогие подруги по журналу! Я очень хотела бы с кем-нибудь переписываться. Я живу в Киеве. Мне 8 лет. Я говорю по-французски. «Задушевное слово» получаю третий год. Очень люблю Чарскую. Больше всех повестей Чарской мне нравится «Сибирочка», которую я столько раз читала, что знаю почти наизусть» [3]. В журнале был отдел под названием «Вопросный листок», в котором детям давались задания и помещались их ответы.

В этот период формируется также тенденция освещения современных событий в детской периодике, приближая тем самым журналы для детей и юношества к периодическим изданиям для взрослых. Примером такого издания стала первая газета-журнал для юношества «Калейдоскоп», которая издавалась в Санкт-Петербурге с 1860 по 1862 год под редакцией С.П. Бурнашевой. В целом газета носила традиционный характер. В программе было заявлено, что будут публиковаться «небольшие повести и рассказы, преимущественно в нравоописательном роде, отчасти из быта юношества, с красками верными и правдивыми без идилического направления, всегда с основой нравственной и религиозною» [4]. Но в издании появился новый, «чисто газетный раздел». Специфика отдела заключалась в чередовании коротких разнообразных статей, освещающих и дающих оценку событиям современности.

В конце XIX – начале XX века журналы приобретают новые черты: увеличиваются тиражи, развиваются региональные издания, например, печатаются детские журналы в Севастополе, Вильне, Одессе, Харькове, Киеве и других городах России. На страницах газет и журналов для детей и юношества появляются статьи и публикации о жизни трудящихся, бедняках, крестьянах, маленьких рабочих, русско-японской войне. Таким образом издатели приобщали юных читателей к современным событиям, формировали их активную жизненную позицию, воспитывали юных граждан.

Анализируя развитие детской журналистики в России, Н.В. Чехов в 1909 году пишет о том, что журналы в самое ближайшее время «получат широкое развитие, только в совершенно иной форме. Вероятно, это будут журналы детей и юношей, т.е. такие, в организации и ведении которых самое живое участие будут принимать сами дети» [5]. И действительно, в начале XX века начинает активно развиваться журналистика, материалы для которой пишут сами дети, часто под руководством взрослых (тенденция развития самодеятельной прессы характерна и для начала XXI века).

Развивающееся в стране в начале XX века скаутское движение формирует новый тип периодики: журналы и газеты для детских скаутских организаций по всей стране – «Петроградский скаут», «Скаут русского Севера», «Владивостокский скаут» и др. Скаутские издания продолжали педагогическую линию детской журналистики. Они были средством объединения детей, их физического, военно-спортивного, гражданского и патриотического воспитания; способствовали их самосовершенствованию.

Опыт скаутских изданий пригодились уже при Советской власти, когда необходимо было создавать многофункциональную детскую общественную организацию, которая включала бы в себя и дошкольников и подростков. Созданная в 20-е годы и активно развивавшаяся в XX веке пионерская организация имела свои идеологические средства массовой информации: газеты и журналы, служившие делу воспитания будущих комсомольцев и коммунистов, выступавшие в роли коллективного организатора, инициатора различных акций и мероприятий. Главным изданием пионерской организации стала на долгие годы «Пионерская правда». Воспитательная функция превалировала в таких литературных изданиях, как «Журнал», «Костер», «Мурзилка». Периодические издания предлагали детям и подросткам образцы для подражания, нравственные ориентиры, воспитывали любовь к труду, родине, призывали вставать на ее защиту. Но из журналов практически исчезли темы веры в Бога, любви к родителям, братьям и сестрам; родство по духу и принадлежность к одной организации ставились выше, чем родство по крови.

Наиболее яркими в художественном отношении, созвучными детскому восприятию, развивавшими эстетический вкус были два журнала, издававшиеся в 20-40-е годы под названием «Еж» и «Чиж», в создании которых принимали участие лучшие детские писатели, поэты и художники того времени, объединившиеся под руководством С.Я. Маршак.

Уже в первой половине XIX века появились издания, в которых помещались материалы и задания для практического применения, например, «Предметы полезных упражнений для удовольствия детей» (1834-1836 гг.). Несмотря на то, что журнальные статьи имели практическую направленность, в материалах пропагандировались нравственные ценности,

характерные для того времени. В XX веке подобного рода специализированных журналов, издававшихся в течение десятилетий, было много: «Юный натуралист», «Юный техник», «Юный художник» и т.п. Главной педагогической задачей данных изданий было формирование познавательных интересов детей и подростков в разных областях науки и техники, подготовка budding исследователей и творцов.

Революционные изменения, произошедшие в России в конце XX века, изменили общественную жизнь, вызвали негативные последствия: рост преступности, разрушение нравственных ориентиров, традиций, семейных ценностей, усиление тенденций деструктивности и аморальности в обществе. Все это сказалось на состоянии периодики для детей: резко снизилось воспитательное воздействие средств массовой информации, образцами для подражания стали представители шоу-бизнеса и так называемый «гламур». Периодические издания перестали пропагандировать лучшие образцы русского искусства, сконцентрировали свое внимание на западных культурных традициях, стали рекламировать чуждый нашей культуре образ мысли и жизни.

Первое десятилетие XXI века характеризуется стремлением к качественным изменениям в системе периодической печати для детей и юношества. Во-первых, возрождаются и издаются новые литературно-художественные и специализированные издания: для младшего возраста («Веселые картинки», «Мурзилка», «ГЕОленок» и др.) и старшего возраста («Пионер», «Костер», «Недоросль» и др.). Большую роль в духовном воспитании детей снова начали играть специализированные журналы, издающиеся под патронатом Православной Церкви (например, «Божий мир»).

Во-вторых, в связи с тем, что в конце XX века актуальными стали проблемы экологии, активно издаются периодические издания экологической направленности («Лазурь», «Филя», «Свирель», «Свирелька» и др.).

В-третьих, в последние годы начал быстро развиваться новый вид детской прессы – Интернет-СМИ. В настоящее время в Сети функционируют более 20 русскоязычных сетевых изданий для детей. Точную цифру назвать нельзя, в связи с тем, что ряд изданий появляется и быстро исчезает из Сети, другие регулярно обновляются. В научных публикациях рассматривается детская сетевая пресса как широкое понятие, включающее в себя: «взрослую или молодежную сетевую прессу, которая... попала в область интересов детей и подростков; сетевые издания для детей, самостоятельные или созданные как страница сайта для взрослых; «собственно детские» сетевые издания, с преобладающей долей участия в их подготовке детей и подростков» (6). В научной литературе еще предстоит разработать типологию, выявить основные жанровые разновидности, проанализировать содержание детской онлайн-прессы.

Несмотря на активное развитие современной периодики для детей и юношества, главной проблемой остается отсутствие романтики, общей идеи, положительных героев. Необходимо возрождение культурных традиций в области духовно-нравственного, семейного, патриотического воспитания подрастающих поколений; умелое сочетание педагогического и эстетического должно способствовать эффективному воздействию на умы и сердца юных читателей.

Литература

1. Подснежник. – 1858. – Т.1. – февраль.
2. Нечаев А.П. От редактора// Н.В. Чехов. Детская литература. – М., 1909. – С.7.
3. Задушевное слово. – 1916. – №11.
4. Калейдоскоп. – 1860. – №1.
5. Чехов Н.В. Глава 3. Русские детские журналы // Детская литература. – М., 1909. – С. 81.
6. Петрова С.А. Принципы и методика организации детского сетевого издания.
Lomonosov.econ.msu.ru/2007/09/PetrovaSvetlana.doc.pdf.

ВОЗРАСТНАЯ АДРЕСАЦИЯ В ЗАГЛАВИЯХ «ДЕНИСКИНЫХ РАССКАЗОВ» В.Ю. ДРАГУНСКОГО

Заглавие произведения – его имя собственное. Оно первым устанавливает связь между автором и реальным читателем. Выбирая то или иное заглавие для своего произведения, автор предлагает читателю воспринимать произведение под определенным углом зрения. Можно ли реконструировать образ читателя по заглавиям произведения?

Создавая произведения для детей, писатели зачастую ограничены в использовании усложненных заглавий. В частности, авторы редко обращаются к литературной компетенции юного адресата в силу его небольшого читательского опыта, они практически не используют усложненных конструкций. Обычно заглавия отражают содержание детской книги, полностью соответствуют читательским ожиданиям и определяют возрастную адресацию. До середины пятидесятых годов в советской литературе преобладала тенденция четкого обозначения детской и подростковой адресации. В заглавиях советских «детских» классиков легко угадывается юный адресат – ребенок или подросток («Как я ловил человечков» Б. Житкова, «Рыцарь Вася» Ю. Яковлева, «Витя Малеев в школе и дома», «Живая шляпа» Н. Носова, «Васек Трубачев и его товарищи», «Динка прощается с детством» В. Осеевой и т.п.). Помимо моноадресации, заглавия в советской детской литературе несут еще функцию содержательно-смысловую – представляют личностное начало как часть общественного. Такой вывод позволяет сделать наш анализ названий книжных изданий в указателе И.И. Старцева за 30-50 годы [1]; характерными для эпохи можно считать следующие заглавия: «Я – сын трудового народа» В.П. Катаева, «Мы из Артека» Б.К. Миротворцева, «Мы – советские люди» Б.Н. Полевого.

В.Ю. Драгунский, начавший писать в «оттепельное» время, определил новую манеру озаглавливания произведений для детей, которая была полемична по отношению к предшествующему канону. Его художественное новаторство было органично в социокультурной ситуации начала шестидесятых годов, когда формировался и новый тип читателя, и его образ. Писатель, которому критика справедливо приписывала двухадресность творчества, давал детским рассказам заглавия, далеко не всегда содержащие какие-либо указания на возраст читателя.

Первое полноценное, отдельное издание знаменитого цикла «Денискины рассказы» появилось в 1966 году в издательстве «Малыш» [2]. Сам цикл начал складываться еще в конце пятидесятых годов и поначалу был представлен в авторском

сборнике «Железный характер» 1960 года (серия «Библиотечка Крокодила») [3]. Маленькая брошюра состоит из двух частей. Помимо фельетонов для взрослых, в нее вошли шесть произведений под отдельным заглавием «Денискины рассказы», достаточно ясно указующим на юного адресата.

Заглавия самих детских рассказов ничего определенного не сообщают об адресации: «Тайное становится явным» – констатация прописной, плакатной истины, «Одна капля убивает лошадь» – содержит банальную, тоже плакатную сентенцию, «Слава Ивана Козловского» – клише, мало чем отличающееся от названия «взрослого» фельетона в том же сборнике, например, «Знатная фамилия». При этом заглавия миницикла «Что я люблю...», «...И чего не люблю!» воспринимаются как оригинальные. Такие заглавия в силу своей интонационной незавершенности вызывают интерес читателя, к тому же они не подразумевают содержания, где герой представляется как часть социальной или идеологической группы, поэтому они звучат новаторски в контексте рубежа пятидесятых-шестидесятых годов. Герой постулирует свое право говорить о личных симпатиях и антипатиях, более того, автор голосом героя адресует это право читателю-ребенку, который рожден в предоттепельные годы. В целом, сатирическая брошюра содержит цикл рассказов для детей, и при этом ни одно заглавие не указывает на юного адресата. Только выделенный цикл с его особым заглавием становится маркером адресации – «Денискины рассказы».

В.Ю. Драгунский отграничивает эти рассказы от остальных фельетонов. Такое появление «Денискиных рассказов» обнаруживает основной механизм адресации. Заглавие цикла становится для взрослого читателя, уже ознакомившегося с сатирическими фельетонами, своеобразным сигналом-проводником в детскую литературу. При этом прямым адресатом рассказов выступает как ребенок (слушатель и читатель), так и взрослый, открывающий читателя-ребенка в себе, расширяющий диапазон своего восприятия.

В выборе заглавия складывающегося цикла В.Ю. Драгунский следует традиции русской детской литературы, видоизменяя ее и нивелируя установку на моноадресацию. Например, «Аленушкины сказки» Д.Н. Мамина-Сибиряка представляют собой произведения, написанные отцом для большой дочери и рассказанные «маминым слогом» от его лица. В данном случае каждая авторская сказка есть поучение в занимательной форме, своего рода послание взрослого и ребенку, и всей детской аудитории. «Послания» В.Ю. Драгунского оформлены в другом жанре: это рассказы от лица ребенка, прототип которого – сын писателя. В миницикле «Что я люблю...», «...И чего не люблю» Дениске отчасти переданы симпатии и антипатии отца, который таким образом, на «детском» языке, «поучает» его, учит отделять истинное от поверхностного (например, любить песни гражданской войны и не любить «Ландыши» – славящую немецкую

песенку). Автор организует в повествовании «встречное движение» и голосом сына рассказывает о впечатлениях собственного детства, упоминая биографически важные для него романтические символы гражданской войны. Он использует возможности повествования для установления диалога с сыном. Так формируется образ идеального читателя, способного прочесть «послание», дидактическая задача которого не имеет первостепенного значения. Доминантой этого «послания» становится коммуникативная ситуация, предполагающая наличие идеального собеседника. Такая ситуация обуславливает особое «сокровенное» содержание и особый код общения, понятный пишущему и адресату, взрослому и ребенку.

Заглавие-побуждение «Расскажите мне про Сингапур» обнажает коммуникативную ситуацию, оно выглядит нетрадиционно по отношению к хрестоматийным заглавиям произведений для детей. Первый детский сборник писателя, вышедший в издательстве «Детский мир» в 1961 году, имеет название «Он живой и светится» [4]. В заглавие вынесена цитата из реплики Дениски, которому живой светлячок оказался дорожке папиного подарка – игрушечного самосвала. В названии детского сборника снова звучит голос ребенка, автор дает слово герою нового времени. Подобные заголовки адресованы аудитории, взрослой или детской, которая «распознает» нового человека, способного постулировать свое «я», вступать в диалог с окружающим миром. В.Ю. Драгунский с помощью заглавий адресует читателю право выразить свое «я», наделяет собственным голосом героя и читателя нового времени.

Наряду с новаторскими решениями В.Ю. Драгунский использует традиционные, поучительные заголовки, которые предлагают читателю готовую истину: «Ничего изменить нельзя», «Тайное становится явным», «Одна капля убивает лошадь», «Надо иметь чувство юмора». Подобные конструкции ориентированы на читателя реального. Они афористически конденсируют в себе содержание следующего за ними текста, и этим уже в самом начале замыкают его в образные рамки фразеологического единства. Эти названия воспроизводят классицистическую модель отношений между автором и читателем. Вместе с тем, установка на «идеального» читателя не исчезает. Социальный контекст шестидесятых годов подсказывает возможные истоки пародийного заголовка «Одна капля убивает лошадь». Появление агитационно сильного плаката с образом погибающей от капли никотина белой лошади датируется концом 50-х. Безусловно, эта имплицитная составляющая обращена к взрослому адресату, современнику писателя, ведь заглавие, «с одной стороны, является неотъемлемой составляющей текста, связанной с ним как формальными, так и смысловыми связями; с другой – оказывается правомочным представителем произведения за его формальными пределами в пространстве литературы и – шире – культуры вообще». Данный пример демонстрирует взаимосвязь заголовка и социо-культурного

пространства эпохи.

В биографии В.Ю. Драгунского можно выделить одну закономерность: многие из рассказов для детей выходили одновременно в детских издательствах («Детский мир», «Детская литература») и в периодике для взрослых (журналах «Крокодил», «Огонек», газетах «Вечерняя Москва», «Комсомольская правда» и др.). В периодических изданиях рассказы получали другие названия, которые, как правило, за ними не закреплялись [5]. На переименования могло повлиять требование журнальной редакции. «А редактора – «правили»! Так, что волосы дыбом вставали. С них начальство требовало, чтобы они обязательно правили», – пишет М.Л. Слонимский об особенностях редактирования текстов в шестидесятые годы [6]. Однако мы исходим из того наглядного факта, что содержательно одинаковые произведения выходят под различными заголовками, что выявляет особенности их возрастной адресации. Исключение составил рассказ «Рабочие дробят камень», который впервые появился в «Литературной газете» под этим названием, а в детском сборнике единственный раз вышел с заголовком «Десять метров над водой», несмотря на то, что этот случайный заголовок как нельзя лучше «вписывался» в поэтику заглавий В.Ю. Драгунского (ср. рассказ «Ровно 25 кило»). В целом, заглавия во взрослых журналах более понятны, не содержат интриги, рассчитаны скорее на массового читателя. Эти заглавия словно намеренно упрощены для взрослого, который может не понять эмоционального детского мира. Например, заглавие «Обидное или нет?» содержит вопрос, открывающий и резюмирующий нравственную проблему. Вопрос обращен во внешний мир, а сам знак вопроса – призыв к открытому диалогу с читательской аудиторией. Итогом прочтения рассказа должен стать односложный ответ. Это единственная задача, которую заглавие ставит перед реальным читателем. «Идеальному читателю» должен быть знаком фразеологизм «профессор кислых щей», но в заголовке журнала «Смена» эта установка не конкретизирована. В детском сборнике рассказ вышел с названием «Профессор кислых щей». Фразеологизм в целом и отдельная лексема «профессор» не знакомы читателю-дошкольнику. Более того, в тексте рассказа смысл выражения трактуется неверно, взрослый намеренно обманывает ребенка:

– А что такое, мама, профессор кислых щей? В первый раз слышу такое выражение! Это он меня в насмешку так назвал – кислых щей? Это обидное?

Но мама сказала:

– Что ты, этонисколько не обидное. Разве папа может тебя обидеть? Это он, наоборот, тебя похвалил! [7]

Так возникает вопрос: кто на самом деле «профессор кислых щей» – ребенок, который знает настоящую фамилию художника Эль Греко, кто такие кентусы и что Гагарину подарили ключ от Каира, или взрослый, который, претендуя на образованность, не

находит способа объяснить ребенку смысл выражения, поэтому заслуживает в рассказе авторской иронии. Замена альтернативного вопроса на фразеологизм в заглавии обуславливает возрастную адресацию.

Выбирая названия для своих рассказов, В.Ю. Драгунский не выделяет специально адресата ребенка, как это было принято у писателей-предшественников. Он обращается к ребенку, который, возможно, еще не сформировался как читатель, поэтому автор использует новые формы в озаглавливании своих детских рассказов – он усложняет семантику заголовков, цитирует ребенка, передает ему право постулировать свои симпатии и антипатии в сильной позиции текста. Более того, читателю-ребенку нового, «оттепельного» времени приходится воспринимать заглавия, которые не содержат информации о содержании следующего за ними текста, в отличие от взрослого адресата, для которого заголовки упрощены. При этом одинаковые детские рассказы появляются почти одновременно: в детских сборниках и серьезных взрослых журналах. Следовательно, ряд рассказов предполагает адресацию как ребенку, так и взрослому.

Литература

1. Старцев И.И. Детская литература. Библиография (1918 – 1966), [в. 1 – 11]. – М. – Л., 1933 – 1970.
2. Драгунский В.Ю. Денискины рассказы. Иллюстрации В. Лосина. – М.: «Малыш», 1966.
3. Драгунский В.Ю. Железный характер. Рассказы и фельетоны. Рис. Б. Савкова. – М.: «Правда», 1960. (Б-ка «Крокодила» № 26)
4. Драгунский В.Ю. «Он живой и светится». – М.: «Детский мир», 1961.
5. Рассказ «Велосипед с мотором», напечатанный в «Огоньке» (1959, № 50), стал известен детской аудитории с выходом сборника «Он живой и светится» в 1961 году. Здесь он получил название «Мотогонки по отвесной стене». Рассказ «Бы» сначала вышел в сборнике «Старый мореход» (1964), а в «крокодильской» брошюре (1965, № 31) и «Московском комсомольце» (1966, 1 янв.) был напечатан с заголовком «Шиворот-навыворот». «Обидное или нет?» («Смена», 1962, № 24) превратился в «Профессор кислых щей» (сборник «Старый мореход», 1964). Далее – см. Приложение.
6. Слонимский М.Л. Записи, заметки, случаи // Звезда. – 2010. – № 8 – С. 140.
7. Драгунский В.Ю. Старый мореход. – М.: «Советская Россия», 1964., с. 131.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

Сравнение заглавий рассказов В.Ю. Драгунского в периодических изданиях и сборниках рассказов

Заглавие в периодике	Заглавие в сборнике
Велосипед с мотором // Огонек, 1959, № 50.	Мотогонки по отвесной стене // Драгунский В.Ю. «Он живой и светится». М., «Детский мир», 1961.
Шиворот-навыворот // Московский комсомолец, 1966, 1 янв.	Бы // Драгунский В.Ю. Старый мореход. М., «Советская Россия», 1964. Шиворот-навыворот // Драгунский В.Ю. Шиворот-навыворот. Рассказы и фельетоны. М., «Правда», 1965 (Б-ка «Крокодила» № 31)
Обидное или нет // Смена, 1962, № 24.	Профессор кислых щей // Драгунский В.Ю. Старый мореход. М., «Советская Россия», 1964.
Удивительный день в августе // Смена, 1962, №12.	Удивительный день // Драгунский В.Ю. «И мы!», М., «Детский мир», 1963
Рабочие дробят камень // Литературная газета, 1965, 27 июля.	Десять метров над водой // Драгунский В.Ю. Похититель собак. М., «Советская Россия», 1966.
Я стараюсь расти побыстрее // Вечерняя Москва, 1960, 23 сент.	Сверху, вниз, наискосок! // Драгунский В.Ю. «Он живой и светится». М., «Детский мир», 1961.
Не я первый. Не я последний // Литературная Россия, 1967, №1.	Ничего изменить нельзя // Драгунский В. Ю. Денискины рассказы. М., «Малыш», 1966.
Приключения на елке // Мурзилка, 1960, №12.	Ровно 25 кило // Драгунский В. Ю. Расскажите мне про Сингапур. М., «Детский мир», 1961.

ТРАДИЦИИ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В ЛИТЕРАТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ДЕТСКОГО АВАНГАРДА

Один из самых традиционных и самый «детский» жанр литературы – сказка – в то же время и одно из самых динамичных жанровых образований. Естественно, это относится не к фольклорной сказке, которая очень формализована, имеет строго ограниченное число мотивов, сюжетов и тем и является самым условным из всех жанров в искусстве слова. Речь прежде всего идет о сказке литературной – результате индивидуального, а не народного творчества, не подчиняющегося канону, утвердившемуся в устной традиции. Именно автор, а не традиция в данном случае определяет поэтику жанра. Однако рассматривать литературную сказку только в ее связи с индивидуальным стилем писателя, абстрагируясь от литературных течений и направлений, было бы в корне неправильно. Так, Т.Г. Леонова, намечая некоторые аспекты изучения литературной сказки, выделяет одним из таковых именно влияние на этот жанр поэтики разных направлений и школ [1, 7]. Исследовательница приводит в пример «сильное воздействие поэтики романтизма, начиная с 1820–30 годов, и более позднее – символизма» [1, 7] на литературную сказку XX в.

Если говорить о детской литературе конца XX – начала XXI вв., то здесь наряду с вышеперечисленным приходится констатировать и несомненное влияние авангарда. Именно в конце XX века авангард снова становится актуальным. В авангардно-андеграундовом стиле начинают создаваться «произведения детские, полудетские и совершенно взрослые, но в «детских» формах (ранее творчество Д. Пригова и В. Пелевина)» [2, 474]. Авангардные черты проникают и в сказку, часто проявляя себя в трансформации устоявшихся фольклорных традиций.

В литературной сказке конца XX – начала XXI вв., например, нередко встречается заимствование различных действующих лиц из сказки волшебной и придание им совершенно несвойственных черт. Художественная деформация образа, знакомого детям – носителям жанровой памяти по ранее прочитанным сказкам, – один из любимых приемов современных детских писателей. Так, в главном герое сказки Сергея Шаца «Доверчивый дракон» легко угадываются черты *Змея Горыныча*. Он трехголов, имеет крылья, когтистые лапы и длинный хвост стрелой, а также способен летать и извергать огонь. На этом сходство с представителем злого начала русских народных сказок и былин заканчивается – устоявшийся образ трансформируется. Само появления «нового дракона» на свет нетипично для народной сказки: в дом одинокого «почтенного господина» Аркадия Петровича Кукина подбрасывают яйцо,

которое высиживает его курица (кстати, выполняющая роль экономки) Кока Карловна. Таким образом, сказочное двоемирие – мир свой, родной и мир чужой, «змеев» – оказывается лишь едва намеченным: оба мира сливаются в один, когда яйцо оказывается в доме, а затем из него на глазах у домочадцев и их соседей выплывает дракон. Увидев его, все приходят в ужас, поскольку – опять же как носители жанровой памяти – знают, чем это чревато: «Что же делать?.. Ведь драконы ужасно злые!» Выход из сложной ситуации находится весьма необычный: «Ха! А вы не говорите ему, что он дракон, – сказала мадам Цыбульская и хитро подмигнула Аркадию Петровичу» [3, 18]. Замечательно такое травестирование, снижение мотива змеборчества: в волшебной сказке для того чтобы совладать с драконом, по всему царству ищут богатыря недюжинной силы, который впоследствии и убивает змея; в сказке же Шаца волшебное подменяется реалистическим – педагогическим советом, основанном на простонародной истине «Если человека все время называть свиньей, то он в конце концов захрюкает». Растущему дракону внушают, что он собака, и нарекают его Полканом. Полкан учится у бездомного пса Махмута чесаться и гонять кошек и вполне комфортно чувствует себя в навязанном ему амплуа. Правда, по ходу сказки дракону суждено еще не раз «переродиться» и сменить имя: когда у Аркадия Петровича ломается машина, он объясняет Полкану, что «собаки такой величины становятся лошадью», и запрягает его – «ныне коня Чалого» – в телегу; затем дворник, одинаково ненавидящий собак и лошадей, указывая дракону на его крылья, советует лететь вместе с другими птицами на юг. В этом, кстати, также усматривается переворачивание канонов волшебной сказки с ног на голову и снижение вышеупомянутого мотива змеборчества: по сути, единственный «герой-змеборец», стремящийся избавиться от дракона, – это как раз таки дворник. Но он же и единственный отрицательный и самый несимпатичный персонаж сказки. «Возвращает» дракону его видовую принадлежность воздухоплаватель Пузырев-Надутый, который находит в Энциклопедическом словаре описание драконов и вносит туда поправку: «Вот здесь: «...драконы ужасно злы и коварны», запятая, «однако встречаются симпампушки». Точка» [3, 24]. Такая «корректировка» устоявшегося образа – типично авангардная черта.

Еще более радикальную трансформацию фольклорного образа встречаем в сказке Шаца «Карманник». В предисловии приведены сведения о главном герое:

Ф. И. О. – Воробьев Николай
Год рождения – не установлен
Национальность – русский
Прописан – без ПМЖ
Профессия – вор-карманник
Судимостей – 4 (четыре)
Рост (с шапкой) – 11,3 см

Вес (без шапки) – 122 г

Последние два пункта и последующее неоднократное подчеркивание крошечного роста героя рождают художественно-литературные ассоциации с *Мальчиком-с-пальчик* – известным во многих народных традициях образом. Русскоязычному читателю он знаком, прежде всего, по одноименным сказкам Шарля Перро и братьев Гримм, а также по сказке Л.Н. Толстого «Липуношка». Во всех вариантах мальчик-с-пальчик наделен необычайной сообразительностью и ловкостью, но использует их во благо, с целью спасения своих братьев или родителей, а не из корысти, как в сказке Шаца. Впрочем, здесь тоже не все так однозначно: карманник Колян скорее оказывается жертвой неблагоприятного времени («среда заела») и попросту не способен найти себе другое занятие, которое бы его кормило. В отличие от фольклорных и литературных первоисточников, в сказке Шаца происхождение Коляна никак не объясняется – традиционный, в общем-то, сказочный персонаж просто оказывается вплетенным во вполне современную историю и вынужден жить и действовать среди обычных людей. В нем легко угадывается трудный подросток: Колян пьет и курит, имеет четыре судимости, изъясняется на блатном наречии («паскудное настроение», «начальник, дай закурить», «я завязал» и т. д.). Комично выглядит сцена его заточения в птичью клетку, где Колян начинает вести себя как в тюремной камере: ходит, заложив руки за спину, обращается к главе семейства не иначе как «начальник», «ботает по фене». Иными словами, в образе Коляна проявляется синтез фольклорного начала и черт литературно-реалистического героя. Подобная стиливая неоднородность тоже указывает на авангардную природу сказки.

При всем при том карманник очень добр и руководствуется собственным кодексом чести, остро переживает смерть собаки Мальвины от рук живодеров, чувствует ответственность за дочку нового «начальника» Соню и в конце концов, рискуя жизнью, выручает ее из рук опасного вора Сычева. То есть сказочная функция Мальчика-с-пальчик – функция спасителя – так же, как и в фольклорных и литературных первоисточниках, оказывается выполненной.

Вышеупомянутая Соня сочетает в себе черты сказочной помощницы (именно она защищает Коляна от нападков своей матери, которая то и дело норовит опрыснуть его дихлофосом или сдать в милицию) и похищенной царевны – дочери богатых родителей. В отличие от волшебной сказки, которая «обязательно кончается избавлением от беды и приобретением некоторых ценностей» [4, 15], сказка Шаца лишена типичного счастливого конца – женитьбы на царевне и получения в придачу полцарства: про Коляна, только что сыгравшего решающую роль при освобождении Сони и задержании вора Сычева, все попросту забывают. Финал произведения открыт, что совершенно

нехарактерно для волшебной сказки: «Он встал, подобрал с земли ушанку. Нахлобучил на голову. Что делать-то? А? Выходит, дальше жить...» Низкий статус героя не меняется на высокий, чудесного превращения и традиционного вознаграждения (хотя они и заслужены) не происходит.

Другой путь игры со сказочной традицией – переосмысление традиционных сказочных мотивов. Ранее уже говорилось о снижении мотива змеборчества. Другой чрезвычайно характерный для сказки и активно эксплуатируемый современной детской литературой мотив – *мотив заколдованного героя*. Такие сказки В.Я. Пропп объединил в тип «Амур и Психея»: девушка «волей судьбы оказывается во власти чудовища в роскошном саду или волшебном дворце. <...> ...это чудовище оказывается заколдованным прекрасным юношей, который благодаря девушке освобождается от своих чар» [5, 210]. Совершенно не в традициях «Амура и Психеи» пишет свою сказку «В люке» детская писательница Валентина Дегтева. Героиня, призванная разрушить злые чары, – девочка Нинка – обнаруживает зачарованного принца отнюдь не во дворце и не в сказочном саду, а в канализационном люке. Юмор ситуации усугубляет то, что принца заколдовывают не в чудище, не в уродливую игрушку, а в сантехника: «...сначала меня заколдовали в бревно. ...Потом в одногорбого верблюда, потом – в электроплитку, воздушный шарик и резиновые сапоги. ...А потом у злого волшебника прорвало трубу в бассейне... Девочка, расколдууй меня! Я тебе гаечный ключ подарю!» [6, 11] На фоне традиционных волшебных сказок такое нелепое оборотничество и неказистые посулы выглядят весьма нетрадиционно и смешно. В этом-то и цель: столкновение традиции и новизны, обман читательского ожидания порождают смех. Впоследствии гротеск ситуации только усиливается: мало того, что «сердобольная» героиня вовсе не торопится помогать принцу («Ну... Это значит, тебя целовать надо или замуж за тебя выходить. А я тебя даже не вижу»), так еще и способ снятия заклятия оказывается очень неожиданным («Не надо меня целовать! Что я, лягушка какая-нибудь? Я сантехник с дипломом. Ты меня только пожалей, и я сразу принцем обратно сделаюсь»).

Все знания Нинки о принцах, безусловно, почерпнуты из волшебных сказок. Именно оттуда она знает, как обычно расколдовывают принцев и что они «сияют, как полированные». Когда Нинка все-таки случайно расколдовывает героя, тот по-прежнему невидим в темноте, потому что оказывается африканским принцем.

Таким образом, все черты, характерные для волшебной сказки, оказываются трансформированными. Сказочное двоемирие снижено: границей двух миров оказывается обыкновенный канализационный люк. Героиня не просто не готова проходить испытания и терпеть лишения ради заветной цели – снятия заклятия с принца, – она вообще не намерена помогать герою. После падения

чар не происходит воссоединения героев, сказочной женитьбы – принц уходит подземным ходом в Африку. Финал произведения – «Больше она [Нинка] в люки никогда не заглядывала, потому что знала, что сидят там либо принцы, либо сантехники. Ничего интересного там больше нет» – тоже необычен: получается, что принцы приравняются к сантехникам и представляются чем-то обыденным, уже не способным удивить искусственного читателя.

Насмешка над фольклорным образом *мудрой деви* вообще довольно характерна для современной детской литературы. Новая героиня, как уже было сказано, вовсе не сказочная помощница: она расчетлива, ищет выгоды лишь для себя, безжалостна к чужим страданиям. Примерно так же, как и Нинка из проанализированного выше текста, действует, в частности, принцесса Элеонора из сказки Артура Гиваргизова «Обманщик». Элеоноре пора было выходить замуж, но ей никто не нравился. «Один только Леша немножко понравился, и она подумала: «Если лучше никого не будет, можно выйти за Лешу» [7, 18]. Уже в этом наблюдается радикальный отход от канонов волшебной сказки: психологизм вообще чужд ей, а уж тем более в такой форме, когда героиня практически торгуется. В сказке Гиваргизова также наличествует *заколдованный герой* – рыцарь в латах, которого можно расколдовать поцелуем. Принцесса решается на этот поступок, но вовсе не из чувства сострадания, а из любопытства: у рыцаря не поднимается забрало, и Элеоноре интересно, красивый он или нет.

«– Ты красивый? – спросила Элеонора.

– Да, – ответил принц.

– Ладно, тогда я тебя поцелую, – сказала Элеонора» [7, 19].

Но расколдованный принц оказывается не таким красивым, как Леша, и Элеонора выходит замуж за последнего. Принц снова оказывается заколдованным, и эгоистичной принцессе нет дела до его страданий.

На основе вышесказанного можно сделать ряд выводов:

1) литература современного детского авангарда охотно эксплуатирует мотивы и сюжеты волшебных сказок, при этом трансформируя их;

2) в современных сказках фольклорные герои думают и действуют в категориях нашего времени; размыта граница между реальным и волшебным мирами, или ее нет вовсе;

3) герои современных литературных авангардных сказок, как правило, являются носителями жанровой памяти; такие сказки ориентированы на читателей, уже знакомых с фольклором: «чтобы оценить все авторские новшества, читатель должен знать главное – фольклорную традицию» [1, 6];

4) волшебная сказка в литературе современного детского авангарда зачастую трансформируется в сказку игрового типа с ярко выраженной смеховой природой, шутку, пародию, в которой усилена комедийность, вплоть до гротеска и балагана.

Литература

1. Литературная сказка: история, теория, поэтика. – М.: Московский педагогич. гос. ун-т, 1996.
2. Арзамасцева И.Н. Детская литература: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Ирина Арзамасцева, Софья Николаева – 5-е изд., испр. – М.: Издательский центр «Академия», 2008.
3. Шац С. Три подвига Сумбурука. – Таллинн: Пало-Алто, 2004.
4. Структура волшебной сказки: Сборник статей. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001.
5. Пропп В.Я. Русская сказка. – Л.: Изд. ЛГУ, 1984.
6. Дегтева В.А. Бублик для гуманоида. – М.: Эгмонт, 2010.
7. Гиваргизов А.А. В честь короля. – М.: Время, 2011.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭМЫ-СКАЗКИ Д. КУГУЛЬТИНОВА «САР-ГЕРЕЛ»

Все творчество Д. Кугультинова неразрывно связано с фольклором. Народная поэзия, по мнению Н.Г. Чернышевского, «всегда возвышенна, целомудренна, если можно так выразиться, чиста, проникнута всеми началами прекрасного ...дышит нравственным здоровьем». Именно эти свойства родного фольклора со всей своей силой и глубиной выразились в поэме «Сар-Герел».

Рассказывая о своих встречах с С.Я. Маршаком, Д. Кугультинов приводит содержание их разговора о поэме. «В ту пору, – вспоминает Кугультинов, – я завершал работу над большой поэмой "Сар-Герел". Сначала она называлась у меня сказкой. Познакомившись с ней, Самуил Яковлевич стал убедительно возражать против такого определения жанра. "Это у вас поэма, а не сказка, – сказал он. – Вы говорите, что в основе вашей вещи лежит фольклор. Хорошо, но что вы скажете тогда о "Руслане и Людмиле", "Демоне"? Как вам известно, авторы этих произведений называли их поэмами. Ведь они через сказочный сюжет выразили свое отношение к современной им жизни, свою философию! Нет, голубчик, что ни говорите, у вас не сказка, а, определенно, лирико-философская поэма!" Я согласился с его доводами».

Чтобы ответить на возникающие вопросы: как поэт сумел сплавить сказочное и реальное в своей поэме и выразить через фольклорный сюжет свое отношение к современной жизни, свою философию, нужно обратиться к конкретному анализу самой поэмы.

Знакомство с поэмой убеждает в действительно умелом художественном воплощении замыслов поэта с помощью фольклорных мотивов, по-настоящему включенных в разговор поэта о сегодняшнем и вечном. Композиционное решение всей поэмы и ее частей строго соответствует народному сказочному духу. И первое, чисто внешнее, свидетельство тому – семиглавное построение и многократно проведенное триединство действий сказочных героев, несущее в себе традиции народных обычаев и высказываний, насыщенных народными пословицами и поговорками, приметам. По мере развития действия поэмы за фольклорным и сказочным мотивом все настойчивее и явственнее проступает второй план – философский.

Начинается поэма с «Посвящения» космонавту В. Николаевой-Терешковой, первой женщине, вышедшей на космическую трассу. Затем идет «Пролог». Типично в народном стиле и духе воспроизведен небесный владыка Солнце, живущий во «дворце из хрусталя». Правда, жизнь у него скучная, одинокая.

Постепенно усиливается традиционный для народной поэзии «параллелизм»- очеловечивание Солнца.

Как это бывает в сказке, ему была завещана встреча с красавицей – дочерью земной. И вот он услышал женский голос, что пел, словно серебряная струна. Глянул владыка небесный вниз и увидел, что «посреди весенних трав стояла девушка в одежде красной и пела, руки смуглые подняв, хвалу владыке, Солнцу золотому...» И поэт передает уже в следующих строках переживания влюбленного, чем еще более очеловечивает Солнце. Влюбленный владыка «лучами радостно всплеснул, огнем оделся, подался вперед, очами искрометными сверкая». И он уже мчится к ней – «во весь разгон, во весь разлет!» Опускается, наконец, на траву, «на степь благоуханную калмыков».

Рассказ о жизни Герел связывается с фольклорным образом дороги: «Начинается в степи дорога...» Дорога времени. Она быстра и бесконечна. Образ дороги проходит через всю поэму, появившись в ее начале вместе с появлением героини. Уже в следующей строке снова: «Весело бегут в степи дороги...». «Разветвляются в степи дороги».

Так образ дороги включен в философское размышление о жизни человека на земле. Ощущается неразрывность формы и содержания. А меж тем девочка растет. И теперь уже крупным планом поэт дает ее портрет. У нее

...черная, тугая,
Гибкая коса бежит, блестя,
И почти касается земли.
Эту косу увидав вдали,
Поторапливается прохожий,
Убыстряет шаг, чтоб как-нибудь
На владелицу ее взглянуть.

А глянет и уже не сможет глаз отвести, зазвучит в душе его чистая и прозрачная музыка, потому что в той, на кого он смотрит, Светится...чистая душа.

Две звезды из-под прозрачных век
Смотрят в сердце, словно утешая...

Точными и яркими словами воспроизвел поэт прекрасный, чистый и целомудренный образ калмычки. В ней воплотился идеал калмыцкой женщины. Она и мастерица, каких нет, лучшая швея. Руки у нее просто золотые, руки труженицы и вдохновенной художницы. Такова она с точки зрения девушек и женщин.

Она и разумница. Она и толк в лекарственных травах знает, умеет врачевать от лиха и болезней. Недаром же сватаются к ней сто женихов, но никто из них сердца ее не задел.

Вторая глава начинается с того, что Герел идет в степь собирать травы. И вот, в полном соответствии с правилами сказки, приключилась с девушкой беда, из которой должен спасти ее Он. Увидев пламенеющее красное платье девушки и разъяренный им, бросается в погоню за нею бык. И сердце девушки «где-то у горла

бьется отчаянно, как птенец». Какие специфические сравнения и как предельно точно передают они и поведение, и состояние героини.

Нет, не убежать бы Герел, не остаться, может, в живых, если бы не увидел попавшую в беду девушку Он – молодой пастух.

Соколом он взлетел в седло,

слился в одно с лихим конем...

Описание погони и психологическое состояние героя, которому, кажется, что «с места не сходит конь», как и описание его бича, «что из пятидесяти и двух наипрочнейших ремней свит, с крепкой сандаловой рукоятью», выполнено в сказочной как будто бы традиции и в то же время удивительно лично.

Народные сказочные элементы видны и в изображении битвы пастуха и быка: « Молча, жестоко идет борьба! Кто одолеет – решит судьба».

Итак, человек победил в схватке с быком. Добро победило зло. И как глянул пастух на ту, кого он спас, «дух занялся: глуби такой не видел он сроду!» И если первая глава рассказала о рождении девушки на земле, то вторая глава – о рождении любви. Долго ли скоро ли мчится время, а в дом пришли сваты от Церена, родители пастуха. Так начинается третья глава. И решили свадьбу назначить на месяц Овцы (май). Весна равна любви.

Автор подчеркивает характерную особенность калмычки: ее кротость, ее послушание, подчинение воле родителей. Чувство девушки таково, что оно равно по величине всей степи. Она идет в степь и поет песню о любимом, о своем счастье. Герел, «как ребенок, прыгает, поет, от цветка к цветку перебегая». Естественно возникает хвала Солнцу. В ней радость первой любви и ожидания счастья, которыми переполнена душа девушки в этом мире светлой природы, в мире красоты.

Встречей с солнцем начинается четвертая глава, здесь мы узнаем о том, как молились в древности калмыки. Солнце предлагает ей сердце и дворец хрустальный, что «от забот и горестей вдали», а значит и вдали от людей.

Открыто выступают в тексте философские раздумья поэта о силе духа человеческого, о назначении его на земле, о любви и счастье. И тут же авторский лирический голос, сменяется голосом Солнца, оно защищает свою любовь и говорит такое проникновенное и неотвратимое, что с новой силой определяется извечный конфликт влюбленных. Но в любви Солнца есть доля и коварства, оно эгоистично в любви.

Не шути, красавица, со мною!

Соглашайся быть моей женою,

На своей планете жизнь продли!

А иначе я лицо земное

Превращу в кладбище ледяное,

Отвратясь навеки от Земли!

Герел встречает Церена и рассказывает ему о приключившемся, обвиняя себя в людском несчастье. Просит созвать всех мудрейших, чтобы им поведать горе.

Глава пятая очень важна для понимания всей сути поэмы. Она вскрывает движущие силы жизни, так верно и так точно осознанные и переданные Д.Кугультиновым.

В ней говорится сначала о том, как люди ведут себя в эту пору, когда мгла спустилась над землей, как матери в такое время мечтают только лишь о том, чтобы «все же сделать жизнь теплей!»

Старухи считают, что вся эта напасть послана на них рассерженными богами. «Ведьма нашу землю прокляла, насылает нам погибель – Зут». Люди собираются у костра. И здесь мы знакомимся с традиционным фольклорным образом калмыков – старейшим мудрецом Цеценом. Он был и в прозаических сказках Д. Кугультинова. Вот как он показал его в «Сказке о славном юноше Маньвархане и прелестноликой Венчике Небесного Лотоса». Счастливая страна Бумба. «Пятьсот мудрейших белобородых старцев страны..правили течением жизни. Последнее слово при решении важных дел принадлежало пятисоглетнему ясновидящему старцу Цецену, ибо только он один мог читать Сокровенную книгу судеб и обладал тайнами волшебства». Сам конфликт волшебен внешне. Внутренне он реален, потому что человекен. Мудрость народная учитывает правоту двух сторон – и Солнца, и Герел.

Как говорится, утро вечера мудренее. И в этот миг рядом с Герел упала замерзнувшая ласточка. Девушка обогрела ее слезами и дыханьем, потом показала Цецену. Помолчав, тот сказал: «Вникайте все в мудрые слова старинной притчи». И начал рассказывать.

Это тоже типично фольклорный прием: включение в сказку либо притчи, либо легенды, в которых улавливается вроде бы своя, особая, а на самом деле общая для всей сказки идея, основная мысль всего произведения. « В сказках правдивый смысл заключен. Слушайте притчу древних времен».

Давно это было.....

В народном творчестве обычно между притчей и произведением, в котором она звучит, где-то обнаруживается прямая связь. Обнаруживается она и в поэме. Проводится прямая аналогия между тем, что говорилось в притче, и тем, что происходит сейчас: «Нынче же правнучка мудрой птицы мучится здесь на глазах у людей». Тем самым дается понять, что потомок спасшей людской мир птицы должен быть теперь спасен благодарным человеком. Так следовало и Герел понимать эту притчу, и она, конечно, понимает.

Все оказалось затянутым крепким калмыцким узлом, судьба Герел была когда-то лишь частицей судьбы народной. Теперь она стала, «судьбой всего живого на земле. Того, что мерзнет, что погружено во тьму: «Скот пропадет без кормов. Плачут дети.

Плачет земля о былом тепле. Степь – словно бритая голова». Дрогнули слабые: водку пьют, сходят с ума. Сильных и твердых поддерживает труд. Люди живут ожиданием рассвета, а его все нет. «Шесть дней – как шесть лет». И Герел говорит, плача, любимому: «почему светило не казнило ее, а мстит всем людям?» Церен тоже готов пожертвовать своим счастьем во имя людей. И тут возникает вопрос о человеческом счастье. Что это такое, человеческое счастье? – спрашивает Герел у любимого.

Думалось – нет в мире ничего,
О Церен, твоей любви дороже,
Я люблю Церена моего...
Если вправду вымрет все живое
И останутся на свете двое,
Уцелеем только мы вдвоем,
Разве счастье мы с тобой найдем
В ледяной пустыне на могилах
Матерей, отцов, подружек милых?

Так начинается тема осознания высшего счастья человека – жить или умереть во имя счастья людей, та тема, что испокон была присуща народной поэзии. Мысль Герел развивает и уточняет Церен. Он говорит, что в любой беде смог бы защитить свою Герел, «но, Герел, на ледяном погосте прекращаются любви права: где иссякла жизнь – любовь мертва, страшно сердцу в этой бездне черной».

Это понимает и Герел.

Придя в кибитку, она не застаёт там матери. Мать лежит в степи и тяжело дышит, закутавшись в овчины. Герел плачет.

– Плачь, Герел! – сказал старик.-

Долг наш перед матерью – велик.....

«если мать попросит, вскипяти чаю даже у себя в горсти».

И в этих словах о матери слышится большое: слово о Родине – матери, о своем народе. Они сейчас в беде, и потому Мать говорит голосом народа:

– Слышишь, дочка, помоги другим!

Людам, людам надобно помочь.

Трудно людам. Помоги им, дочь!

Раздумья о жизни, о назначении своем, о том, что ждет впереди – усиливает образ Герел, делает ее не сказочной, а родной и близкой, такой же слабой и беззащитной, как и другие, но ощутимо сильной мужественной, как редкие и цельные натуры, готовые на подвиг во имя счастья народного. Последняя ночь перед костром выписана удивительно скупой и предельно просто, а потому отмечена огромным внутренним светом. Глядя на пламя и перебирая в памяти все то, что было пережито и услышано ею от мудрых стариков, сплавляя в сердце своем любовь к Церену с любовью к людам, она думает:

Может статься, чтоб светить и греть,

Надо, не щадя себя, гореть.....

И людей от гибели спасти.

И она выходит в степь и говорит Солнцу, что согласна стать его женою.

Люди не спали. Услышав слова Герел, ждали, как поведет себя светило. Так начинается седьмая, последняя глава.

Приближается рассвет. Люди побежали к «Меч» горе. По слухам, с этой горы должна подняться в небо Герел. Стара эта «Меч» гора. На этой горе происходит возрождение жизни на земле, своим подвигом, своей гибелью Человек утверждает жизнь землян, соотечественников. На миг эта гора стала постаментом той, что «предстала пред толпой наверху – меж огней и звезд, распрямившись во весь рост

Умчалась Герел ввысь. А на земле наступил рассвет. Вновь «сын увидел отца, снова брата увидел брат...» А увидев, наконец, ширь степей, голубое небо над ними, «все узнали, что нет милей, чем лицо родимой земли». И когда первый восторг от тепла и возвращения жизни прошел, уже в третий раз люди «увидели в небе ту, что такую огромной ценой людям свет вернула и жар, принесла свое сердце в дар».

В сказочной основе поэмы лежит научная гипотеза о «земном» происхождении Луны. Народная мысль и творческое воображение поэта по-своему воплотили эту гипотезу в ее цельности.

В финале поэмы, рассказывается о Церене, о том, как он тяжело переносил гибель Герел. Он ее любил. Не изменила и она ему. Всю жизнь за нею Солнце мчится, но не догонит ее никогда. Но в одиночку слаб человек. Сила его в единении с людьми, с народом. Не смог проникнуть в небо, к своей Герел Церен. И потому завещал он внукам взяться за науку и свершить, наконец, полет в небо, к звездам, где живет Луна-Герел.

Так органично соединяется финал поэмы с ее началом: сказка стала реальностью, и в этом обращении явилась поэмой о жизни народной.

Как говорил Д. Кугультинов, «если взять поэму "Сар – Герел", то, коротко, идея поэмы такова – народ и человек».

Иногда мы очень витиевато говорим о народе, забывая, что народ – это не абстракция, а люди, и если худо одному человеку – значит, худо народу. Каждый человек несет огромную ответственность перед народом, но в такой же степени народ несет ее перед отдельным человеком. Подобные проблемы решаются в жизни, сопровождаясь трагическими ситуациями, и когда человек берется отразить их, то, естественно, трагическое входит в произведение. Сар – Герел – девушка, спасающая людей от гнева солнца; она стала луной, навсегда расставшись и с землей, и с любимым, и с родными, и с женским обликом. Судьба действительно трагическая. И трагизм стал, видимо, одной из черт поэмы.

Трагизм проявляется в искусстве тогда, когда художник берет из жизни моменты, в которые улыбаться невозможно, невозможно лгать, которые игнорировать нельзя никоим образом, когда следует не молчать, а говорить во всю мощь своей искренности и истины, которую несешь в себе.

Трагическое. Смерть. Присутствие их в произведении еще не означает пессимизма. Не всякая смерть есть поражение, часто она знаменует о победе героя. Так воспринимается и судьба Герел.

Литература

1. Кугультинов Д.Н. Сборник сказок «Сар-Герел». – М., 1964.
2. Кугультинов Д.Н. Сборник «Сказки». – М., 1975.
3. Кугультинов Д.Н. Собрание сочинений в 3 томах. – М., 1988.
4. Кугультинов Д.Н. «Зов апреля». – М., 1978.
5. «Вопросы литературы», 1968. – № 2.

**СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ
К ИЗУЧЕНИЮ И ПРЕПОДАВАНИЮ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖУРНАЛИСТИКИ XX-XXI
ВЕКОВ**

МАТЕРИАЛЫ XVII ШЕШУКОВСКИХ ЧТЕНИЙ

Издательство «Прометей»
129164 Москва, ул. Кибальчича, д. 6, стр. 2
E-mail: info@prometej.su

Подписано в печать 24.07.2012 г.
Формат 60х90/16. Объем 13,75 п.л.
Тираж 500 экз. Заказ № 233.

ISBN 978-5-7042-2308-5



9 785704 223085