СЛОВЕСНОЕ ТВОРЧЕСТВО: ЗНАК – ОБРАЗ – СМЫСЛ

СБОРНИК СТАТЕЙ
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ

(г. Сургут, 15–16 ноября 2013 г.)

ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ И МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ
ХАНТЫ-МАНСИЙСКОГО АВТОНОМНОГО ОКРУГА – ЮГРЫ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ХАНТЫ-МАНСИЙСКОГО АВТОНОМНОГО ОКРУГА – ЮГРЫ
«СУРГУТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ФИЛОЛОГИЧЕКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ЖУРНАЛИСТИКИ

СЛОВЕСНОЕ ТВОРЧЕСТВО: ЗНАК – ОБРАЗ – СМЫСЛ

СБОРНИК СТАТЕЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ С МЕЖДУНАРОДНЫМ УЧАСТИЕМ

(г. Сургут, 15–16 ноября 2013 г.)

Сургут 2013

УДК 80(08)
ББК 88я431
С 48

Печатается по решению
Редакционно-издательского совета СурГПУ

Редакционная коллегия:

Ларкович Д. В., доктор филологических наук, доцент,
декан филологического факультета
Сургутского государственного педагогического университета (ответственный редактор)

Бреусова И. Е., кандидат филологических наук, доцент
кафедры филологического образования и журналистики
Сургутского государственного педагогического университета

Галян С. В., старший преподаватель кафедры филологического образования и журналистики
Сургутского государственного педагогического университета

Зворыгина И. О., кандидат филологических наук, доцент
кафедры филологического образования и журналистики
Сургутского государственного педагогического университета

Ганущак Н. В., кандидат филологических наук, доцент
кафедры филологического образования и журналистики
Сургутского государственного педагогического университета

Арсенова Т. А., научный сотрудник сектора истории литературы
Института истории и археологии УрО РАН (г. Екатеринбург) (литературный редактор)

С 48 Словесное творчество: знак – образ – смысл : сб. ст. Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Сургут, 15–16 ноября 2013 г.) / отв. ред. Д. В. Ларкович. – Сургут : РИО СурГПУ, 2013. – 298, [1] с.

ISBN 978-5-93190-315-6

В сборник включены материалы докладов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Словесное творчество: знак – образ – смысл». Четыре раздела сборника отражают основные направления работы конференции, внимание участников которой было сосредоточено в основном на проблеме смыслопорождающего функционирования слова в различных культурных контекстах (художественная литература, журналистика, образование, иные сферы речевой деятельности).

Сборник адресован специалистам в области филологии, культурологии, журналистики, методики преподавния филологических дисциплин, учителям-словесникам, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами словесно-речевой культуры.

УДК 80(08)
ББК 88я431

ISBN 978-5-93190-315-6

© Сургутский государственный
педагогический университет, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии 6

Раздел I

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Арсенова Т. А. «…Удерживать сей призрачный рубеж»: о пограничных состояниях лирического героя Бориса Рыжего 9

Асоян А. А. Онтология знака в живописи и поэзии русского «исторического авангарда» 16

Белова Н. А. Травелог как разновидность литературы путешествий 22

Власова А. Ю. Сказ как форма взаимодействия голосов автора и персонажей в рассказах В. И. Белова 1960–80-х гг. 28

Галян С. В. Композиционная роль составных эпитетов в лирике Г. Р. Державина и Ф. И. Тютчева 31

Гусева Е. В. Мотив игры в романе Захара Прилепина «Санькя» 37

Дворяшин Ю. А. Рождение романа (эпический код первой книги Тихого Дона» М. А. Шолохова) 43

Дворяшина Н. А. Любовь и смерть в художественно мире Б. К. Зайцева 46

Евсеев В. Н. «Синодик Ермаковым казакам» как памятник региональной церковной книжности 52

Ермоленко С. И. Символика романа В. А. Соллогуба «Через край» 58

Кашкарева А. П. Записная книжка Н. С. Лескова как средство постижения идейной направленности творчества писателя 65

Комков А. В. Поэтика абсурда в пьесе А. П. Чехова «Дядя Ваня» 69

Костин Е. А. К проблеме «эпистемологической неуверенности» современного гуманитарного знания 74

Ларкович Д. В. Образ России в лирике Ф. И. Тютчева как знаковый комплекс 78

Ложкова А. В. Поэтика сонетной формы в творческой практике М.Ю. Лермонтова 82

Макашева С. Ж. Представления М. И. Цветаевой о творческой личности в автобиографической прозе 1920–1930-х гг. 89

Макшеева Н. В. Знаковый ряд фильма Ким Ки Дука «Самаритянка» 93

Параскева Е. В. Мотив блудного сына в повести И. С. Шмелева «Человек из ресторана» 97

Подворная А. В. Стихотворение И. Анненского «Кулачишка»: опыт интертекстуального анализа 103

Подкорытова Т. И. Образ Орфея в римской поэзии 108

Приказчикова Е. Е. Библиофилический миф в «Жизни и приключениях…» А. Т. Болотова 116

Рахимова М. В. Поэтика «LOST», или «какой смысл в историях, в которых нет правды?» 123

Терпузиди Н. П. Функции хронотопа границы в дилогии Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» 128

Уймина А. Г. Мотив и тема игры в сказах Бажова 133

Хадынская А. А. Поэзия Г. Иванова в свете акмеистических установок 139

Хоруженко Т. И. Испытание бессмертием: переоценка ценностей
в цикле Генри Лайона Олди «Бездна голодных глаз» 146

Цыба Н. Н. Критика модернистских традиций
в новеллистике Т. Манна («Смерть в Венеции») 149

Четвертных Е. А. Финский текст в поэзии Е. А. Боратынского
(«Мой неискусный карандаш…») 152

Раздел II
ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Анцигина Л. К., Горчакова Д. Ю. Особенности функционирования директивных актов
жанра административного объявления в английском языке 159

Бреусова Е. И. О коммуникативных усилиях читающего в восприятии рукописного текста 164

Корычанкова С. Лексико-семантическая реализация философской идеи
Логоса-Слова в поэтическом творчестве В. С. Соловьева 167

Куруленок А. А. К вопросу о фонологическом статусе гласных <*е*> и <*о*>
в древнерусском языке 172

Никитина Е. А. Жанр заседания в муниципальных структурах г. Омска:
лингвопрагматический аспект 177

Ромашова И. П. Дискурсивные практики отечественных корпораций и их влияние
на общественные практики 182

Руднева О. В. Особенности языковой репрезентации образа *сердца*
в творчестве И. А. Бунина 188

Церула В. Функционирование неологизмов и окказиональных слов
в текстах различных жанров 193

Раздел III
ЖУРНАЛИСТИКА

Бессонов С. И. Роль специализации и профилизации
в формировании языковой личности журналиста 199

Ганущак Н. В. Журналистская деятельность Варлама Шаламова 203

Ильиных Д. Г. Конвергентность как фактор развития информационного потенциала
региональных изданий Курганской области 206

Левина Л. А. Медиасловесность и логосфера в современной информационной ситуации 211

Логинова Е. С. Исторический метод: опыт, проблемы и сложности использования
в современной публицистике 217

Олешко В. Ф. Роль журналистики в формировании и развитии
информационной культуры общества 221

Олешко Е. В. Профессиональная культура медиадизайнера
(к проблеме оптимизации деятельности) 227

Раздел IV

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Анцигина Л. К., Колесникова М. В. Формирование речемыслительных умений и обогащение словаря дошкольников как важный этап успешного коммуникативного развития ... 235

Батракова И. В. Обучение русскому языку в классах с полиэтническим составом: проблемы и пути их преодоления ... 238

Гаврилов В. В. Специфика преподавания культуры речи в вузе: когнитивный аспект ... 242

Дьяконова О. Ф. Приемы обучения сочинению-описанию праздника ... 246

Касюк Н. С. Из опыта организации работы со стажерами в рамках практического курса русского языка как иностранного ... 249

Коваленко Г. А. Моделирование текста на основе клише ... 254

Кожокарь О. П. Проблемы методики развития речи учащихся средней школы в свете внедрения ФГОС ... 259

Курашева С. В. Коммуникативно ориентированная практика на историко-филологическом факультете ... 264

Малий Т. Е. Формирование гражданской позиции и любви к родному краю на уроках развития речи в 6 классе с использованием технологии развития критического мышления ... 266

Минералова И. Г. Русская литература в вузе и школе в зеркале проблем филологической науки и современного образования ... 272

Мугаллимова С. Р. Речевое взаимодействие в обучении математике: проблема методологии учебного математического дискурса ... 276

Плотникова М. А. Формирование читательской компетенции на уроках русского языка ... 280

Сафонова Н. Н. Словообразование в системе изучения русского языка в школе ... 286

Семенов А. Н. Дидактический материал по литературе как средство реализации ФГОС ... 292

Сведения об авторах ... 295

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящее издание открывает серию публикаций, посвященных изучению проблемы смыслопорождающих интенций языковой личности, реализуемых в процессе различных видов ее речетворческой деятельности. В состав данного сборника вошли материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Словесное творчество: знак – образ – смысл», прошедшей 15–16 ноября 2013 г. в стенах Сургутского государственного педагогического университета. Конференция, которая состоялась по инициативе кафедры филологического образования и журналистики СурГПУ, объединила более 150 российских и зарубежных исследователей, чьи интересы связаны с разработками в области фундаментальной и прикладной филологии.

Основное направление работы данного научного форума было связано с осмыслением различных форм бытования словесно-творческой деятельности в художественной литературе, средствах массовой информации, разнообразных коммуникативных практиках. Особое внимание было направлено на феномен смыслопорождения как результат речетворческой активности человека в условиях диалога культур.

Магистральные темы конференции были заявлены на пленарном заседании, где прозвучали доклады ведущих специалистов в области современной филологической науки. В частности, были затронуты актуальные проблемы онтологии знака в поэзии и живописи русского «исторического» авангарда (д. филол. н., профессор А. А. Асоян, С.-Петербург), адекватности перевода художественного текста (д. филол. н., профессор Л. П. Быков, Екатеринбург), жанровой специфики романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» (д. филол. н., профессор Ю. А. Дворяшин, Москва), преподавания русской литературы в вузе и школе (д. филол. н., профессор И. Г. Минералова, Москва), роли журналистики в формировании и развитии информационной культуры общества (д. филос. н., профессор В. Ф. Олешко, Екатеринбург).

На конференции работало 10 секций, где обсуждались актуальные проблемы литературоведения, лингвистики, методики преподавания русского языка и литературы, современной журналистики.

В рамках работы конференции в музее М. А. Шолохова, который организован на базе СурГПУ, состоялась презентация Шолоховской энциклопедии (М. : Издательский дом СИНЕРГИЯ, 2012). Энциклопедия посвящена жизни и творчеству русского писателя, Лауреата Нобелевской премии М. А. Шолохова. «Шолоховская энциклопедия» – первый масштабный издательский проект, дающий наиболее полный свод современных научных знаний о биографии писателя, о каждом из его художественных и публицистических произведений, о вопросах поэтики, круге общения М. А. Шолохова. Об истории создания энциклопедии, содержании, структуре и возможностях использования рассказал участникам конференции главный редактор издания, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, член Союза писателей России Ю. А. Дворяшин.

В продолжение конференции на заседаниях круглых столов шло обсуждение проблем русского языка в поликультурной среде, велся разговор о ценностном смысле семейного чтения и возвращении забытой традиции, о культуре авторского самовыражения в журналистике.

Участники круглого стола «Русский язык в мультикультурной среде» сосредоточили свое внимание на обсуждении проблем преподавания русского языка в классах с полиэтническим составом. Выступили с предложениями активно развивать отношения между образовательными учреждениями и национально-культурными обществами региона с целью оперативного и эффективного решения вопросов, касающихся обучения мигрантов; открыть в школах Югры классы выравнивания для детей-мигрантов.

В ходе работы круглого стола «Семейное чтение: явление – процесс – ценностный смысл» в качестве главного был обозначен вопрос о детском чтении как факторе развития личности. Участники обсуждали круг семейного чтения и принципы отбора художественного материала, говорили об опыте педагогического проектирования семейного чтения.

На круглом столе «Культура авторского самовыражения журналиста» обсуждались принципиальные подходы к пониманию культуры авторского самовыражения в современных российских СМИ, проблема доверия к СМИ, как особо актуальная была заявлена проблема авторской культуры в условиях интернет-коммуникаций.

Организаторы конференции выражают истинную признательность всем ее участникам, особенно тем, кто принял личное участие в обсуждении заявленных вопросов, генеральному директору ЗАО «СИА-ПРЕСС» Т. В. Самборскому за организацию круглого стола «Культура авторского самовыражения журналиста», а также руководству Сургутского государственного педагогического университета за действенную административную и финансовую поддержку проведения конференции и издания настоящего сборника.

Раздел I

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Т. А. Арсенова
Екатеринбург

«…УДЕРЖИВАТЬ СЕЙ ПРИЗРАЧНЫЙ РУБЕЖ»: О ПОГРАНИЧНЫХ СОСТОЯНИЯХ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ БОРИСА РЫЖЕГО[1]

Дай руку мне –
мне скоро двадцать три –
и верь словам, я дольше продержался
меж двух огней – заката и зари.
Хотел уйти, но выпил и остался
удерживать сей призрачный рубеж…
Б. Рыжий

Лирика уральского поэта Бориса Рыжего (1974–2001) на фоне современной ему поэзии 90-х гг. и рубежа веков, тяготеющей к «распаду целостного поэтического сознания»[2] и вытеснению категории *лирического героя* [см., напр.: Козлов; Прощин], напротив, отличается выраженной – вполне традиционной, классической – геройностью: в центре поэтического мира находится фигура лирического героя, обладающего отчетливым голосом и хорошо узнаваемыми чертами.

По замечанию критика В. Козлова, «Борис Рыжий – … крупная фигура “гамлетической” ветви современной поэзии»[3]. В его творчестве «эпицентр свойственного всякой поэзии драматизма» находится именно в его лирическом герое, а не в иных «смежных началах» [Козлов 2006: 59, 60].

В различных работах, затрагивающих проблему образа лирического героя Бориса Рыжего, неоднократно отмечается его амбивалентность.

> Первое, что бросается в глаза, – пишет А. С. Собенников, – раздвоение личности лирического героя. Граница – культура. В первом случае он укоренен в культуре, во втором – принципиально антикультурен [Собенников 2008: 91].

Как видим, на первый план в образе лирического героя Рыжего выходит семантика *границы*, *пограничности* – в данном случае рассматриваемая с социокультурной точки зрения, в результате чего становится возможным выделить такие ипостаси героя, как «хулиган» и «образованный начитанный юноша-поэт».

В другом ракурсе – ракурсе принадлежности поэта к определенному поколению и времени – видят так называемую «раздвоенность» героя Рыжего Н. В. Барковская и И. Н. Онуфриева. Барковская пишет:

> …жизнь в ситуации «на сломе» определила структуру лирического Я: внутреннюю амбивалентность, оксюморонную раздвоенность [Барковская 2003: 91],

[1] Исследование выполнено в русле комплексного интеграционного проекта УрО – СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

[2] По наблюдениям В. Козлова, подобный – характерный для современной поэзии – распад «может восприниматься как явление продуктивное – предельная концентрированность лирического героя уступает место всевидящему автору» [Козлов 2006: 65–66]. Разделяя поэзию рубежа веков на своего рода «геройную» и «авторскую», критик поясняет: «Герой имеет дело с действительностью, замыкает ее на себя. Автор же размыкает себя в пространство культуры. Для героя слово – средство, для автора – цель» [Там же, с. 66].

[3] Для обоснования и подкрепления такого определения Козлов ссылается на Л. В. Пумпянского, писавшего в 1922 г. «о линии развития литературы, идущей … от Шекспира, то есть с тех пор, когда начала свой отсчет так называемая “гамлетическая культура”. “Начавшись с сомнения Гамлета, внутри поэзии образовалась сила, самоорганизовавшаяся и готовая выступить из пределов вымысла”. Герой и был такой силой, привнесшей в поэзию неслыханный драматизм и хаос авторитарного слова» [Козлов 2006: 53–54].

что, в свою очередь, роднит Рыжего с поколением поэтов-эмигрантов (в частности, Б. Поплавским). Онуфриева ключевым моментом в «пограничности» образа лирического героя Рыжего считает существование на границе двух исторических времен, в эпоху глобальных перемен в жизни страны – развала Советского Союза. В данной ситуации черты рубежности приобретает, прежде всего, интересующий исследовательницу ключевой пространственный образ его лирики – образ родного Рыжему города Свердловска (советское название Екатеринбурга).

> …Свердловск для Рыжего, – пишет она, – не только образ эпохи, но и некое внутреннее экзистенциальное «рубежное» пространство. Существование на границе объясняет и раздвоенность героя поэзии Рыжего. Поэт чувствует себя живущим не просто на границе двух столетий, но на грани культуры и бескультурья, веры и безверия, жизни и смерти [Онуфриева 2008: 194–195].

Свершающийся на глазах лирического героя «раскол» времени и напряженность собственного пограничного состояния, таким образом, отражается и на складывающихся в его сознании представлениях о времени вообще. В структуре поэтического мира Рыжего можно выделить два временных пласта – постоянно вспоминаемое *прошлое*, приходящееся на время детства и юности поэта, и некое *настоящее*, характеризующееся нестабильностью и размытостью характеристик («новое кино», «иная пьянка»), – не столь насыщенное, в отличие от прошлого, какими-либо предметными показателями эпохи. Отнесенность лирического субъекта к такому настоящему делает его экзистенциально бездомным, словно зависшим в безвременье между утраченным советским прошлым – своего рода «почвой»[1], «домом», и поставленным под сомнение будущим, разве что сжавшимся в его сознании в образ приближающейся и неминуемой смерти («Плевать, если знаешь, что было / со мной, что будет со мной» [Рыжий 2012: 489][2]).

Подобная пограничность состояния лирического героя выражается, с одной стороны, в его настойчивых попытках возвращения усилиями памяти в прошлое, в свое *время-дом*, в попытках поэтического воссоздания хронотопа детства (окраинного двора промышленного Свердловска); с другой – в сомнениях, разочарованиях в возможности его возвращения и обратимости времени вообще [см. об этом подробнее: Арсенова 2013]:

Досадно, но, сколько ни лгу,
пространство, где мы с тобой жили,
учились любить и любили,
никак сочинить не могу:
детали, фрагменты, куски,
сирень у чужого подъезда,
ржавеющее неуместно
железо у синей реки… [410].

Я не настолько верю в слово,
Чтобы как в юности, тогда,
Сказать, что все начнется снова.
Ведь не начнется никогда [465].

Однако мы хотели бы рассмотреть раздвоенность лирического героя Рыжего еще с одной точки зрения. Пограничность его состояния в ряде случаев может быть обусловлена сознанием собственной не просто социокультурной роли Поэта, ставящей его в оппозицию с одной стороны – читателю, с другой – Высшей инстанции, а одновременной причастности к различным пространствам – пространствам быта и бытия.

---

[1] Так, Онуфриева пишет: «“Почва” для Рыжего – понятие, имеющее временной, исторический характер. Это нерасторжимая связь с человеческой общностью, сформировавшей поэта, пусть даже на поверку она оказалась иллюзорной. “Корни” героя уходят в воспоминания о его детстве и ранней юности, реализованные в “свердловском тексте”» [Онуфриева 2008: 192].

[2] Далее стихотворения Б. Рыжего, помимо оговариваемого случая, цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Процесс самоидентификации себя как поэта, обостренная авторефлексия по поводу литературного признания, обретения индивидуального поэтического голоса, собственного места в современной поэзии, а также рефлексия более высокого порядка – о поэтическом опыте как опыте экзистенциальном, – все это становится отдельными сквозными сюжетами многих стихотворений Б. Рыжего.

«Приемный, но любящий сын / поэзии русской» – так именует себя в одном из стихотворений его лирический герой, выражая тем самым (опосредованно) постоянные сомнения и в собственном поэтическом призвании[1], и в органичности своего положения «внутри» «поэзии русской», точнее – признание односторонности своей связи с ней. В отличие от таких масштабных и знаковых лично для Рыжего фигур отечественной поэзии, как И. Бродский, Е. Рейн, С. Гандлевский, А. Кушнер, Борис Рыжий, несмотря на прекрасное знание истории русской литературы и поэзии, далеко не ограниченное школьной или какой-либо иной программой, остается неофитом от поэзии. Невозможно сказать, как сложилось бы его «существование-внутри-поэзии» дальше (творческий путь Рыжего ограничен сравнительно небольшим отрезком времени с начала 1990-х по 2001 г.) – жизнь и творчество его обрываются еще на том этапе, когда в системе координат его поэтического мира оппозиции «жизнь – литература», «литература – поэзия» остаются довольно напряженными, а стороны их вряд ли находят примирение. Пограничные состояния лирического героя возникают именно «на стыке» пространств, означиваемых данными – основополагающими – концептами: жизнь, литература, поэзия.

Оппозиция *«жизнь – литература»* и характерная для нее пограничность лирического героя связаны в основном с самоощущением становящегося поэта – человека пишущего, «живущего», в отличие от окружающих и им на удивление, Словом, ищущего свое поэтическое лицо и постоянно уличающего себя во лжи, фальши и отсутствии чего-то подлинного и «живого» в своем творчестве (в общем, в т. н. литературности):

> Ты танцевала, нет – ты танцевала, ты танцевала, я точно помню – водки было мало, а неба много. Ну да, ей богу, это было лето. И до рассвета свет фонаря был голубого цвета. Ты все забыла. Но это было. А еще ты пела. Листва шумела. Числа какого? Разве в этом дело… Не в этом дело! …
>
> … А дело вот в чем: я вру безбожно, и скулы сводит, что в ложь, и только, влюбиться можно.
>
> А жизнь проходит [264].

> <…> В мокром парке башками седыми,
> улыбаясь, качает братва.
> Удивляются: сколь тебе лет?
> Ты, братишка, в натуре поэт.
> Это все приключилось с тобою,
> и цены твоей повести нет.
>
> Улыбаюсь, уделав стакан
> за удачу, и прячу в карман,
> пожимаю рабочие руки,
> уплываю, качаясь, в туман.
> Расставляю все точки над «ё»:
> мне в огне полыхать за вранье,
> но в раю уготовано место
> вам – за веру в призванье мое [431].

[1] Самокритичность в отношении своих способностей и талантов, по воспоминаниям знакомых и родных, была у Рыжего на протяжении всего его творчества; об этом же упоминает и Ю. Казарин в кн. «Поэт Борис Рыжий» (Екатеринбург, 2009).

Что в данных контекстах «ложь» и «вранье»? По всей видимости, выдуманная, сочиненная, а потому ненастоящая, не-живая, в отличие от вспоминаемой, жизнь и собственная роль в этой жизни. Литературная, ненастоящая жизнь.

Насколько значима эта так называемая «литературная жизнь» как некий этап ученичества – этим вопросом задается лирический герой в стихотворении «Мальчишкой в серой кепочке остаться…»:

Мальчишкой в серой кепочке остаться,
самим собой, короче говоря.
Меж правдою и вымыслом слоняться
по облетевшим листьям сентября.

Скамейку выбирая, по аллеям
шататься, ту, которой навсегда
мы прошлое и будущее склеим.
Уйдем, вернемся именно сюда.

Как я любил унылые картины,
посмертные осенние штрихи,
где в синих лужах ягоды рябины,
и с середины пишутся стихи.

Поскольку их начало отзвучало,
на память не оставив ничего.
Как дождик по карнизу отстучало,
а может, просто не было его.

Но мальчик был, хотя бы для порядку,
что проводил ладонью по лицу,
молчал, стихи записывал в тетрадку,
в которых строчки двигались к концу [516].

Начала стихов, «как дождик по карнизу отстучавшего», возможно, потому и не было, что лирический герой под ними подразумевает ученический период своего стихотворства, когда «вымысел» одерживал верх над «правдой жизни», а поиски подлинной искренности порою уходили не дальше повторяющей предшественников «любви к унылым картинам» и «посмертным осенним штрихам». Литературности, вымученности своих ранних поэтических опытов в данном стихотворении противопоставляется единственно ценное и не отменимое для лирического героя – это его прошлая жизнь и он сам внутри этой жизни, *настоящий* в упорном поиске своего слова.

Другая, более глубинная, оппозиция – оппозиция *«литература – поэзия»* в лирике Рыжего реализуется в пограничном состоянии его лирического героя между: 1) бытовым пространством литературной жизни (внутрижизненным социальным пространством) и 2) сферой постижения бытийных смыслов (наджизненным пространством), связанной с обретением Знания и «поэзией как опытом “предельных вещей”» (Н. Л. Быстров)[1]. Способ-

[1] «Предельные вещи, – поясняет в своей работе Н. Л. Быстров, – это вещи, возведенные к ценностному пределу нашего существования»; предельные ценности он определяет так: «Это такие структуры понимания мира и жизни, которые запечатлевают в себе максимум полноты, максимум внутренней осуществленности бытия. В принципе, эти ценности предполагают и фиксируют одно и то же состояние, а именно – состояние безусловности». Предельные начала «осваиваются “вхождением” в них; в них внутренне живут и к ним возводят реальность, точнее, сквозь них реальность видят, а тем самым приобретают опыт предельных вещей, – повторю: вещей раз-

ность к выходу в наджизненное пространство делает поэта Пророком, носителем некоего сверхзнания и медиатором между мирами, что само по себе уже является не социокультурной ролью, а миссией поэта.

Если под литературой как чисто формальной стороной творческого процесса понимать т. н. «литературную жизнь» в самом бытовом ее воплощении (лит.объединения, поэтические конкурсы, вечера поэзии и т. д.), то для лирического героя она получает однозначно отрицательные коннотации (см.: «За проявленье вашей воли…» [Рыжий 2002], «Путешествие» («Изрядная река вплыла в окно вагона…») [380], «Памяти поэта» («В помещении – слева и справа…») [253] и др.):

МАТЕРЩИННОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ
«Борис Борисыч, просим вас читать
стихи у нас». Как бойко, твою мать.
«Клуб эстети». Повесишь трубку: дура,
иди ищи другого дурака.
И комом в горле дикая тоска:
хуе-мое, угу, литература <…> [339].

Подобная «литература» не имеет ничего общего со сферой постижения неких бытийных смыслов, подчас даже заслоняя и подменяя собою их.

В другом случае литература становится для лирического героя неким параллельным пространством, где возможен диалог с предшественниками, временная разотнесенность с которыми теряет всякое значение (см.: «Фет» («…читаю “Фантазию” Фета…») [117], «Над головой облака Петербурга…» [250], «До пупа сорвав обноски…» [448], «Осыпаются алые клены…» [502]):

Хочется позвонить
кому-нибудь, есть же где-то
кто-нибудь, может быть,
кто не осудит это
«просто поговорить».
<…>

Впрочем, есть номерок,
не дозвонюсь, но все же
только один звонок:
«Я умираю тоже,
здравствуй, товарищ Блок…» [120].

Литература, таким образом, обеспечивает «встречу» с гением, дает ощущение сопричастности глобальному, всеобщему экзистенциальному опыту. Несмотря на то, что диалоги с классиками у Рыжего могут быть изначально литературно игровыми, в отдельных случаях они оказываются принципиально важными для осмысления лирическим героем своего творческого опыта.

ных, в том числе и самых обычных, но увиденных в свете имманентного им смыслового “предела”» [Быстров 2011]. Об имманентном модусе опыта предельных вещей в поэзии Б. Рыжего также см. данную работу.

Так, наиболее показательным в плане «перехода» героя Рыжего из сферы литературы в сферу поэзии можно назвать стихотворение «Прощание с юностью», пусть даже и произнесенное «с чужого голоса» (голоса И. Бродского с аллюзиями на О. Мандельштама [см.: Кушнер 2010: 87]):

Как в юности, как в детстве я болел,
как я любил, любви не понимая,
как сложно сочинял, как горько пел,
глагольных рифм почти не принимая,
как выбирал я ритм, как сорил
метафорами, в неком стиле нервном
всю ночь писал, а поутру без сил
шел в школу,
где был двоечником первым.
И все казалось, будто чем сложней,
тем ближе к жизни, к смерти,
к человекам –
так продолжалось много-много дней,
но, юность, ты растаяла со снегом,
и оказалось, мир до боли прост,
но что-то навсегда во мне сломалось,
осталось что-то, пусть пустырь, погост,
но что-то навсегда во мне осталось.
Так, принимая многое умом,
я многое душой не принимаю,
так, вымотавшийся в бою пустом,
теперь я сух и сухо созерцаю
разрозненные части бытия –
но по частям, признаюсь грешным делом,
наверное, уже имею я
больное представление о целом.
И с представленьем этим навсегда
я должен жить, не мучась, не страдая,
и слушая как булькает вода
в бессонных батареях, засыпая,
склоняться к белоснежному листу
в безлюдное, в ночное время суток –
весь этот мрак, всю эту пустоту
вместив в себя, не потеряв рассудок [161].

«Жизнь» и «поэзия», будучи противопоставлены литературности, вымыслу, формальной и, в том числе, бытовой стороне поэтического творчества, оказываются в итоге теми пространствами, сферами подлинного существования лирического героя-поэта, которые прорываются друг в друга, перетекают друг в друга: простая, обыденная, зачастую весьма неприглядная человеческая жизнь входит в творчестве Рыжего в сферу поэзии и этим оправдывается. Границы прекрасного расширяются: «Безобразное – это прекрасное, / что не может вместиться в душе» [281] – поэзия же вмещает в себя и это. Поэзия в свою очередь проникает в жизнь (в форме открывающегося и приходящего через Поэта Знания, улавливаемой им музыки) – и граница между ними, жизнью и поэзией, подчас условна. «Удерживать сей призрачный рубеж» (см. стихотворение «Кусок элегии» [310], строка из которого вынесена в заголовок) – это и является основным пограничным состоянием, а вернее даже «посреднической» миссией лирического героя Б. Рыжего, как всякого художника то сомневающегося, то верящего, что за чертой земной жизни последует вневременное существование в слове или музыке: «Бах умер, но мелодия осталась» [Там же].

ЛИТЕРАТУРА

Арсенова Т. А. Метаморфозы времени в лирическом сознании Бориса Рыжего // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 1. Ч. 2. С. 15–18.

Барковская Н. В. «…Любящий сын поэзии русской» // Филологический класс. 2003. № 10. С. 90–93.

Быстров Н. Л. Поэзия как опыт предельных вещей // Тамыр. 2011. № 3 (28). URL: http://vk.com/doc646986_216017665?hash=9675d48f9f5dc6c5b6&dl=54ecb55e98c9072d3d (дата обращения: 25.11.13).

Козлов В. Поверх героя // Вопросы литературы. 2006. Сент.–окт. С. 52–66.

Кушнер А. Стихи, переписка, разговоры с Борисом Рыжим // Russian Literature. LXVII. 2010. № 1. С. 85–96.

Онуфриева Н. И. «Сказочный Свердловск» Бориса Рыжего // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 4 : Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург, 2008. С. 188–195.

Прощин Е. Е. Специфика субъектной персонификации в русской концептуалистской и постконцептуалистской поэзии (1960–1990-е годы) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 1. Ч. 2. С. 241–245.

Рыжий Б. Б. В кварталах дальних и печальных : Избранная лирика. Роттердамский дневник. М., 2012.

Рыжий Б. «Вот и все, я побуду один…» : стихи // Знамя. 2002. № 1. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2002/1/ryzh.html (дата обращения: 25.11.13).

Собенников А. С. Поэзия Бориса Рыжего: образ лирического героя // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 3 : мат-лы III Всеросс. науч. конф. «Литература Урала : автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)», Екатеринбург, 11–13 окт. 2007 г. : в 2 т. Екатеринбург, 2008. Т. 1. С. 91–99.

А. А. Асоян
Санкт-Петербург

ОНТОЛОГИЯ ЗНАКА В ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ РУССКОГО «ИСТОРИЧЕСКОГО АВАНГАРДА»

Жизнь знака, будь это иконический знак или вербальный, столь же исторична, как исторично все в человеческой культуре. Перефразируя французского философа М. Мерло-Понти, скажем, что «всякое изменение представлений о знаке выражает изменение самого человека» [Мерло-Понти 2001: 259]. Не касаясь известных обстоятельств возникновения науки о знаках, означающем и означаемом, т. е семиотики, освященной именами Ф. де Соссюра и Ч. Сандерса Пирса, мы хотели бы выделить в эпохе Нового времени несколько важных моментов в истории означивания. По нашему мнению, в XIX столетии они гипотетически связаны с именами классической немецкой философии, а в XX в. – с именем Деррида, как своего рода главой деконструкции, а также М. Фуко, одним из влиятельных деятелей постструктурализма.

Так, например, Гегель полагал, что искусство – это «форма самопроизводства индивида» через очеловечивание им внешнего мира [Гегель 1999: 17]. Как говорил М. Пришвин, и зверю, и птице, и траве, и облаку только человек дает образ и смысл. В результате целью искусства оказывается прежде всего сам человек. Знак соотносится с его сущностью. Референтом знака в широком смысле оказывается диалектика личностного и социального бытия, иными словами – *характерология*.

Другой концепции искусства придерживался современник Гегеля Фридрих Шеллинг. Согласно Шеллингу, искусство – это самосозерцание универсума. Следовательно, искусство – второе мироздание, аналогичное изначальному. А художник – демиург, подобный самому Творцу. Недаром Шеллинг цитировал эллинскую эпиграмму: «Если Гомер – это бог, алтари ему должно воздвигнуть. Если же смертный, то все ж почитаться он должен в бессмертных» [Шеллинг 1966: 116].

Шеллингианская концепция искусства мощно повлияла на формирование немецкого романтизма, на его ностальгию по Абсолюту. Но рецептивная эстетика, духовный космос заслонили от романтиков физический, а следовательно, и онтологический характер шеллингианской концепции искусства. Референтом романтизма стала мифология, рождающаяся в тайниках человеческого духа. Образ стал знаком своего смысла, как «Голубой цветок» в стихах Новалиса стал знаком Вечноженственного начала мира.

В прошлом столетии мы сознательно минуем институционализм, где искусство принадлежит не эстетике, а сфере семиотики; фрейдизм, где референтом знака является личное бессознательное; наконец, юнгианство, когда денотатом знака оказывается коллективное бессознательное, – чтобы скорее добраться до проблемы, заявленной в названии доклада. Но мы не можем пройти мимо периода, когда знак утратил свою референциальность.

Диалог, будучи в романе XIX в. репрезентативным по отношению к внешней реальности, в полифоническом романе следующего столетия стал реализовываться внутри языка, поскольку между оппозитивными членами устанавливаются дизъюнктные отношения, т. е. такие, когда два элемента оппозиции соотносятся друг с другом посредством союза «или», который предполагает связь между высказываниями лишь по принципу обоюдной «ложности» или только их «истинности» и не исключает ситуацию, когда «ложное» и «истинное» предполагаются сосуществующими. Так игнорируется аристотелевская логика. В результате язык оказывается способным ускользнуть от власти «линейности», он сам себя пародирует и сам себя релятивизует, отрицая свою репрезентирующую роль и тем не менее не отрекаясь от нее. В итоге возникает амбивалентность языка и утверждается отсутствие

референций. С этого момента дает о себе знать интертекстуальность, которая предполагает не связь означающего с означаемым, а связь одного означающего с другим означающим. В результате язык высказываний становится «тенью тени», беспрестанной цепочкой т. н. «следов», отсылок, а если учесть их гетерогенный характер, то сетью взаимоуказательных знаков. Именно поэтому Фуко утверждал:

> Сегодняшнее письмо освободилось от темы выражения: оно отсылает лишь к самому себе <…> Это означает, что письмо есть игра знаков, упорядоченная не столько своим означаемым, сколько своей природой означающего [Фуко 1996: 13].

Результат такого письма фиксирует Генри Миллер. В «Размышлениях о писательстве» он отмечает: «Для нас исчезло само понятие души … мы знаем лишь кристаллические элементы этой распавшейся и сокрушенной субстанции» [Миллер 1995: 15]. До Миллера эти слова могли произнести модернисты М. Пруст, Дж. Джойс и многие другие писатели, для которых характерология утратила свое смыслообразующее значение, перестала быть репрезентацией индивидуального бытия.

На этом фоне грандиозно и величественно выглядит попытка «исторического авангарда», а точнее его выдающихся представителей П. Филонова и В. Хлебникова придать знаку онтологический характер. Знаменательно, что дискурс т. н. аналитического метода Филонова насыщен номинативами, рождающими ассоциации с кристаллографией: «атом», «атомы-касания»… Филонов не упускал случая повторять:

> Упорно и точно думай над каждым атомом сделанной вещи. Упорно и точно делай каждый атом <…> произведение искусства – есть любая вещь, сделанная с максимумом напряжения аналитической сделанности [цит. по: Мислер, Боулт 1990: 199].

А вдумчивый критик Вера Аникиева, хорошо зная художника, дополнила его высказывание: «Вещь должна расти и развиваться так же закономерно и органически, как совершается рост в природе» [Аникиева 2006: 327].

Кристаллография Филонова генетически связана с греческой античностью, где мыслители считали кристаллы первичными формами мироздания, собственно, «атомами», т. е. неделимыми частицами. Любопытно, что уже первые зрители художника находили на его холстах «кристалловидные образования». В частности, С. Исаков, бывший выпускник физико-математического факультета Московского университета, в каталоге, изданном к несостоявшейся выставке Филонова в Русском музее, отмечал, что «Филонов – художник, постигающий ценность “первичных” форм реализации абстрактных, космических начал мироздания» [Исаков 1930: 18]. Тогда же профессор Ленинградского университета И. Иоффе констатировал:

> …у Филонова все заполнено аналитическими элементами, и каждый элемент несет на себе функцию определенного смысла <…> углубляя анализ, разлагая элементы тел на атомы, Филонов приходит … к интеграции бесконечно малых элементов, образующих человека, город и космос… [Иоффе 1933: 483–484].

Эти высказывания имеют прямое отношение к понятиям «канона» и «закона» в искусстве Филонова, которые сформулировал сам художник. Канон, считал комментатор и исследователь Филонова Е. Ковтун, есть способ упрощения или способ геометризации видимых форм, как это происходило в кубизме… Филонов противопоставлял канону «органическое развитие формы», т. е. закон. В чем их различие? Ковтун отмечал: «В первом случае обобщение происходит “сверху”, во втором – обобщение – “изнутри” … Происходит как бы саморазвитие и выявление формы» [Ковтун 2006: 269]. Ковтун заключал: «Художник выращивает свою картину – [это] процесс, подобный органическому росту в живой природе…» [Там же].

Известный искусствовед Е. Короткина свидетельствует, что «органицистский размах мировоззрения Филонова от микро- к макроструктуре, всеобщее конструктивное начало в его картинах, пронизывающее и человека, и вселенную, говорит о своеобразном космизме» художника, который можно встретить у автора всеобщей организационной науки «тектологии», оригинального мыслителя постреволюционных годов Александра Богданова [Короткина 1986: 137]. Богданов уверял, что Вселенная «выступает перед нами, как беспредельно развертывающаяся ткань форм разных типов и ступеней организованности, от неизвестных нам элементов эфира до человеческих коллективов и звездных систем» [Богданов 1925: 11].

Во вступительной статье к несостоявшейся выставке живописца в 1930 г. В. Аникиева писала:

> Часто художник говорит, что «видит» целиком картину еще задолго до ее осуществления. Этого звена – наличия готового живописного образа – в творческом пути Филонова нет. Здесь путь иной. Первичный эмоциональный импульс, полученный от природы, прежде всего подвергается работе мысли, контролю сознания… [Аникиева 2006: 327].

Словно подтверждая наблюдение Аникиевой, Филонов говорил: «Позволь вещи развиваться из частных, до последней степени развитых, и тогда ты увидишь настоящее общее, которое не ожидал» (из письма П. Н. Филонова к Вере Шолпо, июль 1928 г.) [цит. по: Ковтун 1979: 231].

Таким образом, кристаллография применительно к творчеству Филонова – не что иное, как повышенная чувствительность к «жизни формы», ее генезису, к идущим внутри нее изменениям. Кристаллография – это «ре-эволюционная», воспользуемся словом Филонова, остро выявленная форма, ее динамика и биодинамика [цит. по: Ковтун 1990: 185], иными словами, инстинкт художника, ставший «формообразующей тягой» (О. Мандельштам). Близкий Филонову футурист М. Матюшин заявлял: «Филонов показывает, кроме механического, движение, идущее от свободной воли вещей в самих себе <…> Каждый кусок картины есть час жизни, проходящей и мгновенно изменяющей содержание, почему и не выносит никакого ига названия», и это не результат головного анализа, «а интуитивный вывод провидца» [Матюшин 1979: 233].

Необычный метод Филонова был вызван к жизни необходимостью нового языка, который стремился бы совпасть с самой сутью вещей и их генезисом. Осмысляя эту ситуацию в начале века, В. Шкловский писал:

> Старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, – мы потеряли ощущение мира; мы подобно скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может возвратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм <…> Необходимо создание нового, «тугого» (слово Крученых), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка [Шкловский 1914: 12, 15].

Этот пассаж ассоциируется не только с усилиями Филонова по формированию аналитического метода, но и с подобными практиками в самых различных сферах искусства XX в. Ричардс Томас, участник «Акций» известного польского режиссера и театрального реформатора Е. Гротовского, свидетельствует, что основой почти каждого этюда в Лаборатории мастера было разложение физических действий персонажа на самые мелкие части и систематическое ими овладение. Конечной же, целью этих действий мыслилось составление словаря атомов, или морфем человеческого поведения, корневых импульсов, характерных для каждого из людей [см.: Плата 2010: 162]. Е. Гротовский, считает один из польских критиков, принадлежит к тем, кто нарушил традиционный принцип: заниматься только тем, что можно увидеть [см.: Дзевульска 2010: 176]. Он, как и Филонов, пытался угадать в своей практике орудийный аппарат визионерско-архетипических импульсов, открыть в творческом процессе шлюзы коренным интуициям, чтобы прорваться к субстанциальной подлинности в искусстве.

В Лаборатории польского режиссера мышление объекта как такового, сказал бы Мерло-Понти, переместилось в изначальное «есть», спустилось на почву чувственно воспринятого и обработанного мира, каким он существует для нашего тела, – и не для того возможного, которое вольно себе представлять как машину, но для действительного тела, которое молчаливо пребывает у основания человеческих слов и действий [см.: Мерло-Понти 1992: 13]. В результате подобного мироощущения Филонов заявлял: «…я знаю … вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций … известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты» [цит. по: Ковтун 1990: 67]. Такое заявление не случайно. Художник различал «глаз видящий» и глаз «знающий».

> «Глаз видящий», – отмечал Е. Ковтун, – воспринимает только цвет и форму предметов <…> «Глаз знающий» способен сделать зримыми в произведении невидимые процессы биологические, социальные духовно-интеллектуальные. Этот невидимый мир в картинах Филонова выражен в беспредметных пластических структурах. Такие картины художник часто называет «формулами». «Формула весны», «Формула вечности» [Ковтун 2006: 69].

Филонов – художник, холст которого – всегда место, где интеллектуальная интуиция встречается с универсумом. Его полотна как будто визуализация русского космизма, заявившего о себе на рубеже XIX–XX вв. В. Вернадский, писал: «В настоящее время мы не можем с научной точки зрения рассматривать жизнь на нашей планете иначе, как выражение единого явления, существующего без перерыва со времен самых геологических эпох…» [Вернадский 1993: 291]. Именно так ощущал свое место в мироздании Павел Филонов, чье творчество явилось симбиозом бытия и природы.

Хлебников, подобно Филонову, «ощущал каждую свою словесную конструкцию, – по определению Н. Харджиева, – не как вещь, а как процесс» [Харджиев 2001: 11]. Д. Бурлюк, посылая издателю Л. И. Жевержееву рукописи ранних вещей поэта, писал: «Предупреждаю, Хлебников не способен делать корректуру – он пишет поверх ее новый вариант» [Там же]. В подобном художественном процессе огромную роль играло органическое развитие, предрасположение к саморазвитию. Вспомним еще раз: «Позволь вещи, – говорил Филонов, – развиваться из частных, до последней степени развитых, и тогда ты увидишь настоящее общее, которое не ожидал». Такую технологию творчества Ковтун вслед за Филоновым и называл в отличие от «канона» «законом» и толковал его как обобщение снизу.

Коннотацией к такому обобщению служит утверждение Хлебникова: «Ч есть не только звук. Ч – есть имя, неделимое тело языка» [Хлебников 2001: 249]. В развернутом виде оно представлено, например, в раннем произведении поэта «Любхо» (1907–1909): «Залюбясь влюбяюсь любима люблея в любисвах в любви любенеющих» [Там же: 463]. Здесь уместно вспомнить итальянского кинематографиста Тонино Гуэрру. В предисловии к каталогу совместной выставки М. Азизян и Т. Гуэрры, изданному Государственным Эрмитажем, Гуэрра писал:

> Когда я впервые увидел Армению, самое большое впечатление произвел на меня памятник Алфавиту. Сначала он показался мне всего лишь любопытной достопримечательностью, но очень скоро содержащийся в этом знаке великий призыв дошел до меня… [Гуэрра, Азизян 2004: 7].

Так возникла у Гуэрры и Азизян идея «Фантастического Алфавита». Она родилась как будто из космологической гипотезы, толкующей образование Вселенной как результат взрыва сверхплотной точки. Родилась не случайно. Алфавит – это начало начал, культурное архе, предполагающее возможность мироздания в букве, «мироздания в слове» (Б. Лённквист). С алфавитом связаны буквальные, иначе – изначальные смыслы. Вероятно, поэтому Хлебников полагал, что вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин», и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея – последней вершины химической мысли, тоже своего рода космоса. Фонемы и корнесловья Хлебникова, по сути, те же кристаллы Филонова, а кристаллографи-

ческая манера художника, имеющая онтологический характер, не что иное, как миропись Хлебникова, построение мироздания, так сказать, снизу. В том и другом случае авторы оперируют не образами, а первичными элементами. У Хлебникова, как справедливо отмечает М. Поляков, «фонема – не просто часть слова, она – смыслонесущее ядро» [Поляков 1986: 22], своими разысканиями архаических связей в языке он добивался, повторюсь, не картины отдельного предмета, а всего мироздания. Не случайно его поэмы и стихотворения так же трудны для анализа, как творения Филонова. Сам Хлебников писал:

> Говорят, что стихи должны быть понятны… Между тем этим непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека <…> волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничный рассудок. Ее странная мудрость разлагается на истины, заключенные в отдельных звуках: ш, м, в и т. д. Мы их пока не понимаем… [Хлебников 1987: 633–634].

Миропись Хлебникова предполагает такую подлинность художественного содержания, которая являет себя не как атрибут эстетики, а как результат приобщения к глубине бытия, к онтологии. *Миропись, как и кристаллография, есть прежде всего онтологическая позиция творческого сознании.* И лишь во вторую – эстетическая [см.: Баран 2002: 25]. О подобных онтологических основах творчества размышляла С. Губайдуллина:

> Последнее время, – признается она, – меня очень занимают акустические свойства звуковых явлений <…> мне кажется, в самом звуке заключены какие-то фундаментальные принципы бытия <…> То есть мы имеем в самом звуке как бы метафору расширяющейся вселенной и черной дыры <…> Фундаментальная основа космического бытия заключена в самом звуке и акустике звука [Губайдуллина 2011: 49].

У Хлебникова, отмечает М. Поляков, работа над языком направлена на изменение как самого характера языка, так и его эстетической природы [Поляков 1986: 23].

> Слово, – писал Хлебников, – живет двойной жизнью. То оно просто растет как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму… звук становится «именем» [Хлебников 2001: 257].

Слово Хлебникова так же, как кристаллография Филонова, «живет самовитой жизнью», становится «значащей материей» (М. Поляков), а не носителем стихотворных ценностей. Недаром Хлебников писал: «Я думал о России, которая сменой тундр, тайги, степей похожа на один божественно звучащий стих» [Хлебников 1987: 58].

В этом контексте мы имеем право трактовать творчество Филонова и Хлебникова как искусство, связанное не с личностным самовыражением, а с мирописью внеличной реальности бытия и природы. Здесь никогда ничего не существует, говорил Платон, ибо ничто никогда не есть, но всегда становится [Платон 1993: 204]. В результате глубоко эпическое искусство великих авангардистов [см.: Баран 2002: 39] поражает своей жизненностью и самостоянием перед стремительным течением времени. В духе авангардистских веяний начала века оно стремилось превратить искусство в значащую материю и утвердить ее равенство с самой жизнью. На эту тенденцию в искусстве раннего авангарда указывал Д. Сарабьянов. Он писал:

> Художник не только воспринимал мир. Но наделял его своей волей, не только изображал реальность, сколько воссоздавал и как бы познавал свою модель этой реальности. По мере движения авангарда эта модель теряла черты внешнего сходства с формами жизни, но воспринимала от жизни ее законы и важнейшие онтологические принципы… [Сарабьянов 2000: 89].

В свете подобной тенденции не лишне сказать, что важнейшую роль в творческом методе Хлебникова играла особенность, о которой в свое время писал Франц Боас: «вселенные мифов обречены распасться, едва родившись, чтобы из их обломков родились

новые вселенные» [цит. по: Леви-Строс 1983: 183]. Но, размышляя о подобной особенности творчества Филонова и Хлебникова, надо вспомнить и о современных научных воззрениях, согласно которым, «человеческое мышление и структура космоса параллельны друг другу» [Шафаревич 1993: 40]. Оба художника направляли свои усилия на создание художественного языка, который бы являл себя не как атрибут эстетики, а как результат приобщения к онтологии бытия и структуре мироздания.

ЛИТЕРАТУРА

Аникиева В. Н. [Статья для каталога] // Филонов: Художник. Исследователь. Учитель : в 2 т. Т. 1. М., 2006.

Баран Х. О Хлебникове. Контексты. Источники. Мифы. М., 2002.

Богданов А. Тектология: [Всеобщая организационная наука]. Ч. I. Л. ; М., 1925.

Вернадский В. И. Автотрофность человечества // Русский космизм: Антология философской мысли. М., 1993.

Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. М., 1999.

Губайдуллина С. На базельском фестивале «Les museiques» (2006) // Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с русскими артистами в эмиграции и в метрополии. Т. II : Музыка. Опера. Театр и Десятая муза. Изобразительное искусство. М., 2011.

Гуэрра Т., Азизян М. Фантастический словарь. СПб., 2004.

Дзевульска М. Похититель огня // Вопросы театра : [сб. ст. и публ.] / Всеросс. театр. общество ; ВНИИ искусствознания. М., 2010. № 1–2.

Иоффе И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933.

Исаков С. К. Филонов : каталог произведений с объяснительным текстом. Л., 1930.

Ковтун Е. Ф. Из истории русского авангарда: (П. Н. Филонов) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979.

Ковтун Е. Некоторые термины аналитического искусства // Филонов: Художник. Исследователь. Учитель : в 2 т. Т. 2. М., 2006.

Ковтун Е. Ф. Третий путь в беспредметности // Великая утопия. Русский и советский авангард : каталог выставки. 1915–1932. Берн ; М., 1990.

Короткина Е. А. Павел Филонов на пути к «Формуле петроградского пролетариата» // Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1986. (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та ; вып. 683).

Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983.

Матюшин М. В. Творчество Павла Филонова / публ. Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979.

Мерло-Понти М. Знаки. М., 2001.

Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992.

Миллер Г. Размышления о писательстве // Миллер Г. Избранная проза. М., 1995.

Мислер Николетта, Боулт Джон. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990.

Плата Т. Быть и не быть // Вопросы театра : [сб. ст. и публ.] / Всеросс. театр. общество ; ВНИИ искусствознания. М., 2010. № 1–2.

Платон. Теэтет // Платон. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. М., 1993.

Поляков М. Велимир Хлебников. Мировоззрение и поэтика : [вступ. ст.] // Хлебников Велимир. Творения. М., 1986.

Сарабьянов Д. В. К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись : сб. тр. памяти Н. И. Харджиева. М., 2000.

Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : Работы разных лет. М., 1996.

Харджиев Н. Предисловие // Хлебников В. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. СПб., 2001.

Хлебников В. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3. СПб., 2001.

Хлебников В. Творения. М., 1987.

Шафаревич И. Р. Пьер Ферма и развитие теории чисел (к выходу русского издания теоретико-числовых трудов П. Ферма) // Вопросы истории естествознания и техники. 1993. № 4. С. 37–40.

Шеллинг Ф. В. И. Философия искусства. М., 1966.

Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914.

Н. А. Белова
Ханты-Мансийск

ТРАВЕЛОГ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ ПУТЕШЕСТВИЙ

> Травелог – это способ применения оптического инструмента к географическому пространству. И какой инструмент путешествует по этому пространству, такой травелог мы и имеем.
>
> *Александр Иличевский*

Так называемая «литература путешествий» занимает в литературном процессе особое место. Ее популярность во все времена объясняется способностью совмещать, по словам Н. Г. Чернышевского, «в самой легкой форме самое богатое и заманчивое содержание». Маргинальный характер этой разновидности творчества, позволяющий ей одновременно быть в тени и в то же время являться лабораторией новых жанров, нарративных стратегий и приемов, закрепление которых происходит в «серьезной литературе», обусловлен сочетанием трех основных модусов повествования – документального, художественного и художественно-документального. Тот же Н. Г. Чернышевский не без остроумия заметил: «Путешествие – это отчасти роман, отчасти сборник анекдотов» [Чернышевский 1949: 222]. В литературе путешествий географические, исторические и этнографические открытия соседствуют с описанием быта, нравов, курьезов и нелепостей, которые путешественник с удовольствием отмечает в поведении жителей другой страны. Документальное и художественное, реальное и фантастическое, серьезное и комическое оказываются слиты в едином тексте.

К литературе путешествий принято относить дневники, путевые заметки, отчеты о географических открытиях, письма, воспоминания, публицистические статьи и многое другое. Часть этих жанров попадает под определение *травелога*. В чем же сходство и различие этих двух понятий? Понятие «травелог» трактуется достаточно широко. В последнее время слово значительно расширило свою «географию» и стало использоваться в сферах, далеких от литературы. Доказательством тому может служить сборник «Дискурс травелога» (Екатеринбург, 2008), в статьях которого травелог трактуется как некий общий принцип, лежащий в основе организации музейных экспозиций, педагогической системы, рассматривающей «жизнь как образовательное путешествие», и даже «форма освоения мира», воплощенная в индустрии туризма. В масс-медиа под травелогом подразумевают публицистический жанр и тип периодического издания. А ведь существуют блоги, в которых их авторы делятся впечатлениями, «из дальних странствий воротясь»!

Подобная «всеядность» понятия делает жанровые дефиниции травелога слишком нечеткими, размытыми. А. Бондарева справедливо замечает, что

> видимая открытость жанра – обманчива. Ведь в традиционном виде травелог – не только документальный рассказ о поездке, экспедиции, исследовании, но повествование, подкрепленное историческими свидетельствами, не чуждое сопоставительного анализа (что было на территории в прошлом, что теперь) и рефлексии пишущего (ожидания и увиденная реальность). Помимо физического перемещения тела в пространстве, этот жанр предполагает и метафизическое путешествие, в финале которого происходит если не взросление, то как минимум умудрение (как повествователя, так и читателя). К тому же главная задача пишущего путешественника – не развлечь аудиторию, а передать знания. Поэтому рассказ о том, как весело отдыхать семьей в Египте или в каком турецком кафе дешевле покупать омаров, травелогом по определению быть не может [Бондарева 2012:15].

Следовательно, травелог подразумевает не только описание перемещения в географическом пространстве, знакомство с другой культурой, но, прежде всего, открытие самого себя. Поэтому любой травелог – это еще и путешествие в поисках себя истинного, отправной точкой и неким камертоном которого является человеческий опыт путешественника, привычный для него мир. И это не единственное отличие травелога от других текстов, попадающих под определение «литература путешествия».

Установить принципы поэтики травелога невозможно без обращения к истории его становления. Эстетическая парадигма жанра претерпела серьезные изменения за несколько столетий существования. Смысл, который вкладывается в это понятие, в наше время и в предшествующие периоды развития литературы кардинальным образом отличается. Неизменной остается сложная природа жанра, доставшаяся в наследство травелогу от прародителя – литературы путешествий, для которой свойственно сочетание документального и художественного начал.

В современном литературоведении под травелогом подразумевают повествовательный жанр, рассказывающий о путешествиях или паломничествах, который возник еще в античной литературе и был чрезвычайно популярен в эпоху средних веков. Термин «травелог» (от английского *travel* – ‘путешествие’, описание путешествия) означает повествование или лекцию о путешествии. Еще Николай Трубецкой в «Лекциях по древнерусской литературе» предложил теорию этого жанра, отметив, что травелог в форме рассказа о паломничестве христианина к «святым местам» был очень распространен в Древней Руси. Существовал также и светский извод, например, знаменитое «Хождение за три моря» Афанасия Никитина. Жанр успешно существовал в литературе XVIII и XIX вв., обретя новое дыхание в Советской России, когда Есенин, Маяковский и Ильф с Петровым поведали читателям о своем «открытии Америки». В литературе XX в. возникла еще одна разновидность – имагинарный травелог – повествование о духовном путешествии в некую «страну обетованную» («Паломничество в страну Востока» или «Курортник» Германа Гессе). Современный исследователи выделяют «литературный травелог» («Гений места» П. Вайля), который подразумевает путешествие по местам, вызывающим литературные аллюзии, и даже «сентиментальный травелог», восходящий к «Сентиментальному путешествию по Франции и Италии» Лоренса Стерна и не утративший, судя по книге эссе В. Соловьева «Как я умер. Субъективный травелог» (2007), своей актуальности и в наши дни.

Травелог как жанр, имеющий прагматическую направленность, ориентированный на синтез документального и художественного повествования, актуализируется в периоды активного взаимодействия разных культур, установления тесных политических, экономических и бытовых связей между разными странами. Наверное, именно поэтому всплеск этого жанра в новой и новейшей литературе выпадает на исторические эпохи, когда разрушается «занавес» и у представителей русского общества появляется возможность беспрепятственно выезжать из страны. К этим периодам можно отнести рубеж XVIII–XIX вв., 20-е гг. прошлого века и начало нового тысячелетия. Посредством травелогов происходит знакомство с чужой культурой, обычаями и нравами других народов, особенностями национальной ментальности.

Наиболее продуктивным с точки зрения формирования жанрового канона травелога представляется конец XVIII в. Определяющую роль в становлении жанровой формы сыграли «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина. Именно карамзинский цикл ввел классическую нарративную модель травелога, знакомящего читателей с культурой разных народов через письма, настоящим адресатом которых является не конкретный человек, а читатель, закрепил ориентацию на фактографическую точность в воссоздании сведений и подробностей о людях, быте, архитектуре, искусстве, социальном устройстве государств и способствовал созданию культурного мифа о городах и весях европейских стран.

«Письма русского путешественника», опубликованные в «Московском журнале» в 1791–1792 гг., появились как отражение реального путешествия, совершенного Н. М. Карамзиным с мая 1789 по сентябрь 1790 г. Эпистолярный дневник включает в себя описание множе-

ства европейских городов, в частности, столиц государств, через территорию которых проходил маршрут путешествия. Концепт столицы, Парижа, например, позволит нам проследить, как меняется трактовка топоса в зависимости от авторского восприятия, даже если авторами травелога являются носители одной культуры и почти современники.

Среди обилия травелогов, для которых «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина стали каноническим текстом, можно выделить «Прогулку за границу» П. И. Сумарокова (1821) и «Парижские письма» П. В. Анненкова (1846–1847). В двух последних описывается жизнь лишь одного столичного города, упоминаемого Карамзиным, но какого! Карамзин называет Париж «первым городом мира, столицей великолепия и волшебства». П. И. Сумароков (1764–1846), писатель, сенатор, действительный член Российской Академии, в «Прогулках за границу» (1821), написанных после путешествия, совершенно иначе аттестует столицу Франции. Он разделяет мнение Петра I, который «находясь в 1717 г. в Париже, сказал, что сжег бы его, когда бы оный ему принадлежал». По мнению автора травелога, в этом городе «Добро со злом так перемешено, развлечение столь сильно, и буря страстей так порывиста, что хаос препятствует равнодушно действовать» [Сумароков 1821: 212].

Еще одну точку зрения на Париж предлагает П. В. Анненков (1813–1887), литературный критик, публицист, первый биограф А. С. Пушкина. Анненкову принадлежит известное высказывание «Франция – очаг, подставленный под Европу, чтобы она не застывала и не плесневела» [Анненков 1983: 203]. В конце 1846 г. после длительного путешествия по Италии, Анненков несколько лет прожил в Париже, сделав его основным объектом своих наблюдений. Результатом заграничного вояжа стали 10 корреспонденций, опубликованных под общим названием «Парижские письма» в «Современнике» в 1847–1848 гг.

Таким образом, три путевых дневника, свидетельства трех людей, в разное время посетивших Париж, позволяют выделить общие черты, организующие восприятие города сознанием русских путешественников, и в то же время установить различие в трактовке французской столицы, обусловленное авторским видением, типом культурного сознания, исторической традицией, которая актуализирует те или иные проявления жизни города.

Представление о Париже, отразившееся в выше перечисленных травелогах, по сути, основано на одних и тех же семах. Путешественника охватывает трепет перед знакомством с городом, образ которого незримо присутствует в сознании каждого русского человека.

> Вот он, – думал я, – вот город, который в течение многих веков был образцом всей Европы, источником вкуса, мод, – которого имя произносится с благоговением учеными и неучеными, философами и щеголями, художниками и невеждами, в Европе и в Азии, в Америке и в Африке, – которого имя стало мне известно почти вместе с моим именем; о котором так много читал я в романах, так много слыхал от путешественников, так много мечтал и думал!.. Вот он!.. Я его вижу и буду в нем!.. [Карамзин 2005: 284].

Карамзину вторит Сумароков:

> Первое пробуждение в стране чуждой изумительно. Не то над главою небо, иные лучи солнца; не тот народ, не те обычаи, порядки. Отчизна закрыта отделенностию, возвышениями, реками, воображение делится и к ней, и к обитаемому поприщу; все ново, странно, надлежит все познавать, обо всем расспрашивать. Сколько предстоит соображений! Сколько открытий, поучений! Я в ином мире! [Сумароков 1821: 205].

Но каждый раз путешественника ожидает разочарование: придуманный образ Парижа не соответствует реальному городу.

Для описания города и Карамзин, и Сумароков используют поэтику контрастов и прием смены картин. «Первый город в свете, столица великолепия и волшебства» оборачивается грязным, зловонным городом:

> …пойдя далее, увидите тесные улицы, оскорбительное смешение богатства с нищетою; подле блестящей лавки ювелира – кучу гнилых яблок и сельдей; везде грязь и даже кровь, текущую ручьями из мясных рядов, – зажмете нос и закроете глаза… Ступите еще шаг, и вдруг повеет на вас благоухание счастливой Аравии или, по крайней мере, цветущих лугов прованских: значит, что вы подошли к одной из тех лавок, в которых продаются духи и помада… [Карамзин 2005: 290].

> Нечистота повсюду удивительна, превыше вероятия. Лежат горы щеп, сора, ветошек, раковины от устриц. Грязь не просыхает, зловоние не исчезает [Сумароков 1821: 230].

Узкие, темные улицы соседствуют с широкими бульварами, мостовые, по которым текут реки нечистот, выводят путешественника к деревьям бульваров и паркам.

За двадцать лет до знаменитой «Славянки» В. А. Жуковского, элегии, в которой «Колумб русского романтизма» открыл эффект движущейся панорамы («Что шаг, то новая в глазах моих картина…»), Карамзин формулирует принцип панорамного показа, используя его для передачи двойственности Парижа: «Одним словом, что шаг, то новая атмосфера, то новые предметы роскоши или самой отвратительной нечистоты – так, что вы должны будете назвать Париж самым великолепным и самым гадким, самым благовонным и самым вонючим городом» [Карамзин 2005: 290].

Автор «Писем русского путешественника» вводит прием, который станет неотъемлемой частью большинства парижских травелогов – он соотносит разные явления столичной жизни с районами города, его архитектурой. И если воплощением светского Парижа, средоточием всех пороков современного общества, являются старые бульвары, то новые символизируют сентименталистский идеал жизни труженика на лоне природы, в деревне.

> Одна часть бульваров называется *старыми*, а другая – *новыми*; на первых видите предметы вкуса, богатства, пышности; все, вымышленное праздностью для занятия праздности, – здесь Комедия, тут Опера… Так называемая *новая* часть представляет совсем другое зрелище: там деревья тенистее, аллеи красивее, воздух чище, не слышите ни стука карет, ни топота лошадиного; не видите ни английских, ни французских щеголей, ни распудренных голов, ни разрумяненных лиц. Здесь в густой тени отдыхает добрый ремесленник с своей женой и дочерью; там поля с хлебом, сельские работы, трудящиеся земледельцы; словом, все просто, тихо и мирно [Там же: 291–292].

Сумароков, продолжая традицию Карамзина, в качестве основной негативной характеристики города отмечает суетность и меркантильность парижан, вводя в описание столицы мотив денег, а сам город уподобляя «ярмарке без срока, на ночь только расходимому торгу вселенной» [Сумароков 1821: 206]. Париж представляется местом, в котором все покупается и все продается:

> В Париже не хлопочут где то, другое отыскать, все – от прихотей до мелочей, от цены одного франка до тысячной – находится в нескольких шагах. Монеты заменяют волшебные жезлы, рога изобилия, ожидают единого вашего мановения, все движется, кидается по слову… Нет столицы в мире, где бы путешественник встречал столько утонченных, придуманных путей к роскоши и к приятному, дешевому пребыванию. Миллион дохода не приметен, с десятью тысячами франков погружаешься в утехах [Там же: 210].

Деньги становятся мерилом жизненного успеха, пределом мечтаний парижан. Не без иронии Сумароков замечает, что, посетив французскую столицу, путешественник приобретает опыт дорогой ценой: «…лучшее достоинство, то есть деньги, останутся в Париже, а голова в равном весе с кошельком возвратится в свою страну» [Там же: 211].

Если Карамзин восхищается разнообразием жизни города, который никогда не спит, поистине города-праздника, то Сумароков отмечает лишь «давку, рассеянную повсюду праздность, стремление к площадному…» [Там же: 207]. Сумароков сближается с Карамзиным в оценке многообразия городской жизни, удивляется шуму, бурлению событий, пестроте толпы и широте нравов. Но если Карамзин изучает жизнь французской столицы как ученый, без предубеждения, то Сумарокова возмущают проявления витальности парижан. Нарушение прагматических правил, которые Сумароков усматривает буквально во всем, по мнению путешественника, не имеют под собой другого основания, кроме распущенности и легкомыслия жителей города. «Обрести себя» в Париже ему так и не удалось. Единственным результатом посещения города становится утрата денег, растраченных в пустой погоне за парижскими удовольствиями.

Менее критично относится к оценке Парижа и его обитателей Анненков. Образ столицы в письмах Анненкова персонифицируется: «В ту же минуту Париж встал передо мною и зычным голосом воскликнул: “Это я!”» [Анненков 1983: 40]. Автор, подобно Карамзину, предвкушает встречу с городом, великая история которого хорошо знакома каждому образованному человеку, и пытается сразу определить то, насколько реальный топос соответствует репутации, сложившейся в сознании путешественника. Восприятие города, возможно, продиктованное ментальными особенностями русского человека, привычного к широте, перспективе пространственного видения, диктует особую логику повествования. Знакомство с городом начинается с общего плана, с определения контуров, границ городского пространства, после чего путешественник погружается в гущу событий и фиксирует отдельные явления парижской жизни.

Анненков по-своему трактует метафорический мотив моря, с которым Карамзин сравнивает парижскую толпу. Сравнение с морем является одним из лейтмотивов глав «Писем русского путешественника», посвященных описанию жизни европейской столицы: «Мне казалось, что я, как маленькая песчинка, попал в ужасную пучину и кружусь в водном вихре» [Карамзин 2005: 285]. Автор «Парижских писем» всегда находится внутри «человеческого моря». Современным литературоведением жанр визуализированных картинок, посредством которых Анненков воссоздает окружающую его действительность, определяется как репортаж. Необычно Анненков трактует прием сравнительной дескрипции, который вводит в русские травелоги Карамзин. Все, что замечает Анненков в жизни Парижа, о чем он рассказывает своему читателю, рассматривается сквозь призму русской традиции. Это утверждение имеет отношение не только к политике, социальным проблемам, нравам, но и культуре. Он сравнивает представление о комическом, бытующее у русских и французов. «Русские нелепости, – пишет он, – вещь странная: волосы становятся дыбом; французская нелепость, напротив, полна остроумных намеков, идет живо…» [Анненков 1983: 92].

Важной особенностью культурной жизни Парижа Анненков считает ее доступность для всех представителей общества. «В Европе искусство, – приходит он к выводу, – столько же общественный вопрос, сколько воспитание, пролетариатство, соль или табак» [Там же: 122]. И за всеми этими зарисовками французской столицы ощущается незримое присутствие жизни другого общества, другого государства. Не сравнивая Францию и Россию напрямую, Анненков заставляет читателя делать выводы о жизни отечества. Франция играет совершенно особую роль в истории России, являясь для русского человека воплощением лучших европейских традиций, арбитром не только в моде, но и в общественной жизни. Поэтому при чтении «Парижских писем» Анненкова сравнение двух государств напрашивается априори.

Сопоставление трех травелогов, появившихся в конце XVIII и первой половине XIX вв., позволяет сделать вывод о том, что восприятие Парижа русским путешественником включает в себя ряд устойчивых сем и художественных приемов. К ним можно отнести предвкушение встречи с городом, которое обычно заканчивается разочарованием, обусловленным несовпадением ментального образа города с реальным топосом; поэтику контрастов, заставляющую воспринимать Париж через систему бинарных оппозиций, включающую в себя диаметрально противоположные проявления жизни города – роскошь и нищету, красоту и уродство, широту бульваров и узость старинных улочек, шум центра и тишину окраин, суетность света и естественность жизни простых людей. Определяющими для всех травелогов являются мотив моря, с которым сравнивается парижская толпа, и особый ритм города, жизнь в котором не замирает ни на минуту. Начиная с «Парижских писем» Карамзина, принято соотносить явления жизни с пространственными образами – городскими районами или архитектурными памятниками. Карамзин ввел и прием сравнительной дескрипции, подразумевающий сопоставление русской и французской действительности, которое может быть как скрытым («Парижские письма» П. В. Анненкова), так и явным («Письма русского путешественника» Карамзина и «Прогулка за границу» П. И. Сумарокова). От карамзинских писем ведет свое начало и прием изображения действительности через смену картин, зарисовок, визуализация которых обуславливает особый жанр репортажа, возникающий в «Парижских письмах» Анненкова.

При этом многие черты Парижа оцениваются авторами травелогов по-разному. Витальность парижан, жажда удовольствий и развлечений вызывает восторг у Карамзина и Анненкова и становится причиной разочарования в Париже Сумарокова. Знакомство с другой культурой обычно воспринимается в духе сентиментализма как возможность обрести самого себя, но в «Прогулке за границу» Сумарокова путешественник не открывает новый мир, а убеждается в правильности существующего. Отталкиваясь от желания «узнать некоторые народы, их добродетели, пороки и направить снова мысли к порядочному их течению» [Сумароков 1821: 8], автор записок приходит к мысли, что единственным результатом жизни в Париже становится бессмысленная трата денег на пустые развлечения. Следовательно, имаготип Парижа, закрепленный в русских травелогах, возникает как сочетание стереотипов восприятия города, сформированных культурной традицией, и индивидуальной трактовки топоса, обусловленной авторской задачей, типом художественного сознания, личностными особенностями повествователя.

ЛИТЕРАТУРА

Анненков П. В. Парижские письма. М., 1983.

Бондарева А. Литература скитаний // Октябрь. 2012. № 7. С. 13–17.

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М., 2005.

Сумароков П. И. Прогулка за границу. Санктпетербург, 1821.

Чернышевский Н. Г. «Письма об Испании» И. В. Боткина // Чернышевский Н. Г. Собр. соч. : в 15 т. Т. 4. М., 1949. С. 222–232.

А. Ю. Власова
Сургут

СКАЗ КАК ФОРМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ГОЛОСОВ АВТОРА И ПЕРСОНАЖЕЙ В РАССКАЗАХ В. И. БЕЛОВА 1960–80-х гг.

В русской реалистической прозе второй половины XX в., особенности которой наиболее ярко проявились в творчестве писателей-«деревенщиков», используются разнообразные формы «поведения» автора в произведении. Активно меняется повествовательная манера, что в первую очередь отразилось на процессе взаимодействия голосов автора и героя. Критик Г. А. Белая, анализируя стилевые процессы в прозе 60–70-х гг., пришла к выводу, что ее авторы стремятся распространить точку зрения персонажа «на все конструктивные элементы произведения» [Белая 1983: 75]. Таким образом, авторское начало в произведениях писателей-реалистов 60–70-х гг., в отличие от 40–50-х, начинает проявлять себя по-другому: автор не поднимается над персонажами, не подавляет их своими представлениями, а становится равным с ними, сближается и даже как бы растворяется в психологических движениях героев. Отмечая современную тенденцию взаимодействия авторского голоса с голосами персонажей в литературе 60-х гг., В. В. Кожинов констатировал: «Соединение голосов автора и персонажа – это не просто “один из приемов”: это одна из основ, одна из существеннейших сторон искусства прозы и литературы в целом» [Кожинов 1963: 374].

Творчество В. И. Белова литературоведы исследовали в различных аспектах: говоря о его стиле, жанровой специфике, манере повествования и пр., Ю. А. Дворяшин отмечал: «…рассказы Белова занимают своеобразное место в литературе 60-х гг., и редко кто из исследователей “малого” жанра в это десятилетие обходится без анализа или хотя бы упоминания рассказов этого писателя» [Дворяшин 1976: 50].

Рассказы В. И. Белова 60–80-х гг. написаны в разных повествовательных формах, но самым распространенным и самым интересным с точки зрения исследования можно назвать *сказ*. Е. Г. Мущенко дает следующее определение этому понятию: «сказ – это двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду» [Мущенко 1978: 34]. Носителем повествования в данном типе нарратива является рассказчик – такое положение встречается у большинства литературоведов (В. Кожинов, Б. О. Корман, Т. Ф. Приходько, И. Б. Роднянская, Л. Тимофеев и др.). Здесь же необходимо отметить, что голос рассказчика является в данном повествовании основным, а голоса персонажей, их образы, характеры – раскрываются и воспроизводятся в речи через призму взгляда самого рассказчика с его эмоциями, жизненными принципами, в его суждениях. В. В. Виноградов в своей работе отмечал: «Образ рассказчика в сказе накладывает отпечаток своей экспрессии, своего стиля и на формы изображения персонажей, которые уже не самораскрываются в речи, а лишь воспроизводятся сказителем. Высказывания действующих лиц в сказовой новелле не являются собственным раскрытием их образов, а даны как формы отношений между стилем повествования и социально-речевыми стилями самих персонажей. Поэтому своеобразие сказового диалога заключается не столько в принципах его драматического построения, сколько в принципах его воспроизведения рассказчиком» [Виноградов 1980: 122].

В произведениях В. И. Белова, написанных в сказовой форме, рассказчик – это отдельное от автора лицо с собственной характерной речевой манерой. Чаще всего это человек из народной среды, неподготовленный для ведения рассказа. Авторское слово здесь отсутствует или служит «небольшой рамкой». Необходимо отметить, что рассказчик зачастую вырабатывает свою индивидуальную речевую манеру, которая может быть непривычна для читателя. На сцену повествования Белов выводит нового «непрофессионального» героя, новый жизненный материал. Такая двуплановость дает читателю возможность пережить новизну свободы от авторского комментария.

Исследуя произведения В. И. Белова, М. П. Тупичекова отмечала особенности сказа писателя и образа его рассказчиков: «Белов стремится показать одаренную, творческую натуру как выразителя общенациональных традиций культуры» [Тупичекова 1987]. Справедливо ее высказывание о том, что писатель, изображая рассказчика, «вводил фигуру "демократическую"» [Там же] – см., например, рассказы «Колыбельная» (рассказ бабушки), «Маникюр» (рассказ доярки) и т. д.

Отсутствие авторского литературного слова в рассказах Белова условно, оно предполагается и противопоставляется слову героя, с помощью которого ведется все повествование. В качестве примера можно привести рассказ «Колыбельная». Название говорит само за себя – произведение построено как колыбельная, которую бабушка напевает своему маленькому внуку. Авторский голос здесь не эксплицирован, отсутствует даже авторская «рамка». См. показательный пример речи рассказчика:

> Не сучи ногами, головой не верти! Вишь, опять глаза вытаращил, весь в отца <…> Вот я тебя, голозадого! Ох и наколочу! У котика кота была мачеха лиха… Господи, царица небесная, матушка, все утро выревел! Рученьки, ирод, повытряс… [Белов 1991: 446][1].

Текст окрашен речевыми особенностями рассказчика: просторечия, напевность, экспрессия, некоторая грубость и т. д. Но авторский голос здесь все же предполагается. Особенно четко это прослеживается в конце рассказа: «Экого плута родили, ей-богу… Андели, расхорошенький весь в бабушку» [447]. От эмоционально отрицательных высказываний (ворчание, проявление строгости, ругань) рассказчица переходит к положительным, выражающим любовь, радость, счастье. Такой резкий эмоциональный переход дает нам представление о специфике живой разговорной речи народа. Здесь выбор сказовой формы происходит автором осознанно – как реализация определенной художественной задачи. Выбор рассказчика оказывается ничем иным, как опосредованным проявлением авторского голоса и волеизъявления, в данном случае нацеленного на установление определенного отношения читателя к носителю повествования и на эффект непосредственности восприятия его системы ценностей. Так, колыбельная бабушки, раскрывающая простые семейные ценности и несущая любовь, вызывает в читателе доброе теплое отношение. В неслучайности выбора именно такого рассказчика и заключается взаимодействие авторского голоса и голоса героя-сказителя.

Убедительным примером вышесказанному можно считать еще один рассказ Белова – «Маникюр». Выбор автором рассказчика – человека из низов, доярки, также осознан. Авторский комментарий в тексте отсутствует. Повествование окрашено просторечиями, лексикой с эмоционально-экспрессивной оценочностью, напевностью и т. д. Сюжет незауряден: героиню привозят в Москву, переодевают, водят в театры и рестораны, а затем она снова оказывается в деревне, дома. Но разве нужна простому деревенскому человеку внешняя красота, среди которой он чувствует себя неуютно? На протяжении всего рассказа героине важно знать, отелились ли ее коровы, как живет ее семья, в итоге она заключает: «Надоело-то, еле выжила…» [507]. Отдавая все повествование голосу рассказчика, автор, таким образом, выводит на первый план те жизненные приоритеты, которые в данной истории являются самыми важными.

Неслучайно и обращение Белова в своих произведениях к народным традициям: стихия народной эстетики на протяжении всего его творчества волновала писателя, ему были интересны характеры рассказчиков, их бережное отношение к слову. Яркое тому подтверждение – рассказ «Колоколена». Сказовое повествование героини «из народа» на сей раз обрамляется авторским голосом. Так, образ рассказчицы рождается из его воспоминаний:

> Мне не спится в этом шуме, и в такие часы я оживляю в памяти картины моей Вологодчины, образы ее людей встают перед глазами, и я до утра толкую то с тем, то с другим. Однажды в такой бессонный час я вспомнил Параню – старуху, давнишнюю мою знакомую… [427].

[1] Далее произведения писателя цит. по данному изданию, т. 1, с указанием страниц в скобках.

Авторское начало выступает здесь в роли слушателя и стороннего наблюдателя: перед нами раскрывается большое количество деталей деревенского быта, изображается среда, в которой живут герои, предстает образ главной героини. Сказ Парани отличается певучестью, звучностью, большим количеством восклицательных и вопросительных предложений, эмоциональностью и экспрессией. Отмечается: «слова у нее сыпались» [428], «старался не проронить ни слова» [429]. Рассказывая о своей жизни, Параня нередко обрывает себя, ее отступления от темы встречаются достаточно часто, например: «Когда младшой-то женился, думаю, пусть, чего уж тревожить, жили сперва почти в курятнике… *Чего, андели, подавился?* (курсив наш. – *В. А.*)» [428].

Подобный сказ имеет сходство с фольклорным сказом. М. П. Тупичекова подчеркивает: «…в творчестве Белова сказ выступает как литературный жанр. Эта жанровая определенность сказа обусловлена и его близостью к сказу фольклорному. Для писателя характерны сознательное следование фольклорным образцам, установка на "цитатность" как принцип. У В. Белова это идет от интереса к "народной жизни в ее идеальном, всеобъемлющем смысле", к ее "ладу" и норме» [Тупичекова 1987]. Поэтому писателю так дороги и близки рассказчики, их народное слово, не зря он отмечает: «Долго еще я слышал громкий бабкин голос, колоколит он у меня в ушах и посейчас, призывая меня в ольховый родимый край, туда, где точат тихие грибные дожди и пахнет березовым дымом» [430].

Еще одна разновидность сказа – «письменный сказ» – находит свое воплощение в произведении Белова «Жалоба», написанном в форме доноса «в газету "Известия" города Москвы от механизатора» [505]. Несомненно, это сатирический сказ, в котором прослеживается традиция Зощенко, однако если у Зощенко герой, как правило, разоблачает себя, выражая тем самым себялюбивое сознание обывателя, то Белов, наоборот, с помощью словесно не выраженной авторской иронии заставляет нас сочувствовать герою и по-доброму смеяться над ним. О юморе В. И. Белова писала в свое время И. Стрелкова: «…смех не только изничтожает пороки своего времени, но и открывает достоинства, что через смех многое понимается, что через гротеск, игру ярчайшим образом раскрывается наш современник, жаждущий добра и справедливости, не терпящий рядом с собой равнодушия и бездуховности» [Стрелкова 1978: 171].

Таким образом, рассмотрев ряд рассказов В. И. Белова, мы можем заключить, что присутствие авторского голоса наблюдается даже в таких «неавторских» произведениях, как рассказы, изложенные в форме сказа. Взаимодействие автора с героями-рассказчиками реализуется на уровне осознанного авторского выбора героя-сказителя, которому передается «право голоса» и основная точка зрения в повествовании. Благодаря особенностям речевой манеры рассказчика и его характеру, который так мастерски изображает В. И. Белов, читатель воспринимает сюжет рассказа непосредственно «из первых уст», видит образы и характеры остальных персонажей сквозь призму сознания просто человека «из народа». Неэксплицированный голос автора позволяет, на наш взгляд, почувствовать читателю то, что скрыто в тексте. Пожалуй, это самое главное, что отличает тексты В. И. Белова.

ЛИТЕРАТУРА

Белая Г. А. Художественный мир современной прозы. М., 1983.

Белов В. И. Рассказы. Повести. Очерки // Белов В. И. Соч. : в 5 т. Т. 1. М., 1991.

Виноградов, В. В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.

Дворяшин Ю. А. Русская советская повесть 60-х – начала 70-х годов (эволюция жанра в творчестве В. Белова, В. Липатова, В. Распутина) : дис. … канд. филол. наук. Ленинград, 1976.

Кожинов В. В. Происхождение романа. М., 1963.

Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.

Стрелкова И. «Со смехом многое понимается…» Юмор в произведениях В. Шукшина и В. Белова // Наш современник. 1978. № 4, апрель. С. 170–179.

Тупичекова М. П. Сказ в прозе В. Шукшина и В. Белова // Вестник Московского ун-та. Сер. 9, Филология. 1987. № 2. URL: http://www.booksite.ru/belov/creature/5.htm (дата обращения: 27.11.13).

С. В. Галян
Сургут

КОМПОЗИЦИОННАЯ РОЛЬ СОСТАВНЫХ ЭПИТЕТОВ В ЛИРИКЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА И Ф.И. ТЮТЧЕВА

Говоря о стиле произведения, имеют в виду, прежде всего, язык этого произведения, поскольку именно в языке литература воссоздает образ мира. Однако современное литературоведение рассматривает стиль не только в отношении языковых особенностей произведения, но как компонент поэтики, образующий единство художественного текста.

Основными компонентами формы произведения являются художественная речь и композиция, и именно в них проявляется его стилевое единство. Однако, как пишет М. М. Гиршман, «характеристика стиля ни в коем случае не сводима к перечислению отдельных речевых и композиционных особенностей. Необходимо выявить объединяющие качества и свойства, которые охватывают разнородные элементы и придают им конкретное стилевое значение» [Гиршман 2003: 14–15]. Речевые средства, воплощаясь в языке художественного произведения, меняют свою природу: слово в контексте произведения не равно себе вне этого контекста, и, поскольку это художественное слово, его нужно рассматривать только в качестве элемента целого.

В. В. Виноградов убедительно доказал, что выбор и обработку языкового материала обусловливают именно композиционные факторы, не принадлежащие области лингвистических явлений [см.: Виноградов 1976: 374]. В стиле главную роль играет не столько само языковое средство, сколько факт его выбора. Иными словами, слово только тогда приобретает стилистическое значение, когда его выбор обусловлен положением в тексте, а значит, для формирования стиля огромное значение имеет контекст. По справедливому замечанию М. Я. Полякова, «сопротивление слова – композиции, и наоборот, придает индивидуальную окраску тому или другому стилистическому набору <…>. Контекст … выступает в роли преодоления противостояния между словом и “всей композицией”», а поэтический язык «воспринимается как часть определенной целостной композиции, в результате стиль как общая категория включает в себя и композицию, и стилистику» [Поляков 1986: 74].

Таким образом, если воспринимать поэтическое *слово* как результат выбора поэта, т. е. стилистически релевантный компонент текста, то рассматривать его нужно в качестве структурного элемента этого текста – элемента не только речи, но и композиции.

В представлении о стиле какого-либо художника слова, поэта особую роль играют индивидуально-специфические, узнаваемые языковые особенности. Б. В. Томашевский утверждал, что именно «эпитеты, при их повторяемости, являются стилистической чертой, которая наилучшим образом характеризует индивидуальность писателя» [Томашевский 1959: 205]. По его мнению, «у каждого писателя имеется свой выбор излюбленных эпитетов, характеризующих его стилистическую систему» [Там же].

Узнаваемой чертой как державинского, так и тютчевского поэтического стиля являются сложные прилагательные – эпитеты, в которых соединение двух смыслов образует новый, концентрированный смысл, не сводимый к их сумме.

В ранних произведениях Державина композитные эпитеты почти не встречаются, а те, что есть, носят узуальный характер: добродетельный, благоговейно, лучезарны, благодарны, нелицемерен, благодеяние, святотатственные и т. д. Однако встречаются поразительно точные находки и в ранних текстах. Например, в торжественной оде «На бракосочетание Великаго князя Павла Петровича с Наталиею Алексеевною» (1773) Державин, рисуя аллегорический пейзаж, употребляет окказиональный эпитет «быстропарный»:

В тенях лазурных, быстропарных,
В зарях лиловых лучезарных
Чудесный радужный чертог [Державин 1866: III, 262][1].

Образ «быстропарных» теней, т. е. быстро, как пар, исчезающих, мимолетных, сообщает картине особый смысл: смертному, благодаря счастливому случаю – бракосочетанию, открылось то, «нельзя что смертну зреть», но видение это не может быть долгим.

Н. Б. Русанова отмечает, что Державин всегда тщательно продумывал подбор слов, составляющих двойной эпитет. «Как правило, вторая часть эпитета ярче первой и направлена на то, чтобы оживить краску, сгустить и сделать ее ярче» [Русанова 1969: 95]. Однако в эпитете «огнепернатый» слияние компонентов произошло по-другому: первая часть композита «ярче» второй. Это прилагательное находится в самом начале оды «На рождение великаго князя Михаила Павловича» и является своеобразным экфрастическим зачином данного произведения, поскольку архангела Михаила, в честь которого был назван новорожденный, принято было изображать с огненным мечом в руке, в шлеме и с крыльями, причем крылья могли быть не только сзади, как у ангела, но и на шлеме.

Куда, сил грозных воевода,
Надев огнепернатый шлем,
На бедро луч, с небесна свода
Ты радужным течешь путем? [II, 150–151].

Однако этот эпитет выполняет в тексте и другую функцию – композиционную. Дары «пестуна» младенцу условно можно разделить следующим образом: то, что связано с огнем, светом, блеском – и то, что предполагает умение парить (а значит, видеть мир с горних высот). Таким образом, «огнепернатый» атрибут дарителя является текстообразующим символом. Такие дары, как «молний меч», которому сопутствуют «перуны, гром, блеск», имеют огненную природу, а «горняго паренья крылы», благодаря которым архангел «младому кажет взору / На высоте полет орлин», делают возможным полет, пусть даже и аллегорический, а страна предстает перед двумя Михаилами как «обширно поле, где парить» [II, 150–155]. Эпитет «огнепернатый», таким образом, имплицитно подводит читателя к выводу:

Нет в мире царства так пространна,
Где б можно столь добра творить! [II, 155].

В раннем творчестве Державин использовал сложные эпитеты со слитным написанием, однако в начале 1780-х гг. появляются композиты с написанием через дефис. Один из самых показательных текстов для сравнения функций тех и других – стихотворение 1782 г. «Разные вина». Это застольная песня, о которой сам Державин писал в «Объяснениях»: «Писано без всякой цели, для молодых людей» [III, 719]. В этом небольшом стихотворении Державин экспериментирует с цветовыми эпитетами. Для характеристики разных сортов вина он употребляет дефисное написание прилагательных, а при описании женской красоты – слитное, т. е. способ написания сложных прилагательных играет роль своеобразного «разделителя»:

Вот черно-тинтово вино:
За здравье выпьем чернобровых <…>
Вот злато-кипрское вино:
За здравье выпьем светловласых. [I, 126].

[1] Далее произведения Державина цит. по данному изданию с указанием тома и страниц в скобках.

Отметим, что только первый «винный» эпитет – «красно-розово вино» – является чисто цветовым; два: «черно-тинтово» и «злато-кипрское» – образованы соединением двух прилагательных, одно обозначает цвет, а другое – место происхождения вина; четвертое же прилагательное – «слезы-ангельски вино» – представляет собой вольный перевод названия известного сорта вина «Lacrimae Christi» («Святые слезы»). То, что и этот, немного неуклюжий, окказионализм автор написал через дефис, свидетельствует о композиционной функции этих прилагательных: все стихотворение построено на цветовых соответствиях – цвет вина и цвет волос красавиц должны гармонировать.

Новаторство Державина в создании и использовании сложных эпитетов было настолько бесспорным, что «в свое время эти белорумяные, сладкострунные, черноогненные создали целое направление в поэзии» [Русанова 1969: 95]. Н. М. Языков, В. А. Жуковский мастерски использовали составные эпитеты в своем творчестве и значительно расширили их возможности. Однако по-настоящему узнаваемой стилевой чертой прилагательные-композиты стали в поэзии Ф. И. Тютчева.

По мнению Ю. Н. Тынянова, в использовании двойных прилагательных «Тютчев является … верным и близким учеником Державина» [Тынянов 2005: 420]. Эту же мысль высказывает и Л. В. Пумпянский: «Тютчев сполна воспринял от Державина … метод составления сложных колористических прилагательных» [Пумпянский 2005: 459]. Следует отметить, что колористические сложные прилагательные и у Державина, и у Тютчева составляют только часть среди множества в цветовом отношении нейтральных.

В лирике Тютчева такое прилагательное впервые встречается в раннем стихотворении «На новый 1816 год» (поэту исполнилось всего 12 лет). Это прилагательное «огнекрылатый», как будто пришедшее из державинской поэзии.

А. Юнггрен предполагает, что «архаические черты тютчевской поэзии (а к таким чертам исследователь относил и использование составных прилагательных. – *С. Г.*) не столько имманентное свойство его поэтики, сколько результат консервации его юношеской поэзии в иноязычной среде» [Юнггрен 1999: 22]. Действительно, Тютчев, покинувший Россию в молодости, подвергался мощному влиянию немецкой культуры, в частности немецкого языка с его способностью к агглютинации. Однако, по справедливому утверждению Ю. Н. Тынянова, «чужое искусство» могло служить только «предлогом» [Тынянов 1977: 37], а источником традиции – русская поэзия XVIII в. Тынянов предупреждал о необходимости различения в исследовании любых литературных явлений их генезиса и традиций: «Генезис литературных явлений лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кругом национальной литературы» [Там же: 29]. Использование Тютчевым в лирике сложных прилагательных является фактом проявления национальной традиции, поскольку именно особенности языка произведения (а значит, форма и способ мышления поэта) делают возможным или невозможным любое чужое воздействие. Двойные прилагательные уже укоренились в русском языке и русской поэзии ко времени становления Тютчева как поэта, прежде всего, благодаря поэтической практике Г. Р. Державина.

Исследуя роль эпитетов в лирике Тютчева, А. В. Чичерин выделял одиночные, сомкнутые двойные, раздвоенные (т. е. пишущиеся через дефис), рядом поставленные и отрицательные (например, «безлюдный край», «звук неуловимый») эпитеты [Чичерин 1975: 276–277].

По нашему предположению, сложные эпитеты (т. е., по терминологии Чичерина, сомкнутые двойные и раздвоенные) выполняют не только роль тропа – эпитета, но в некоторых случаях и композиционную роль. По справедливому замечанию А. В. Чичерина, «внутри двух рядом поставленных и слитых в одно целое слов – то движение мысли, которое составляет микроорганизм поэзии Тютчева» [Там же: 276].

Например, в стихотворении «Фонтан» два сложных эпитета. Один – в первой строфе:

Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной –
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

Другой – «длань незримо-роковая» – во второй строфе [Тютчев 2002: 167][1].

«Огнецветная» пыль не просто заметная, видная – она яркая, пылающая, оба корня композита имеют колористический характер. Этот эпитет противостоит первой части другого композита – «незримо». Фонтан виден, ярок, он «сияющий», «пламенеет»; мысль не видна, «незрима», однако вторая часть эпитета – «роковая» – объединяет обе части стихотворения. Таким образом, противопоставленные как видимое и невидимое, «фонтан сияющий» и «смертной мысли водомет» смиряются под «роковой дланью», которая их «свергает … с высоты» [Там же].

Говоря о составных эпитетах в лирике Тютчева, Ю. Н. Тынянов отметил, что «Тютчев еще усовершенствовал этот прием, не только сливая близкие слова, но соединяя слова, как бы безразличные по отношению друг к другу, логически не связанные, а то и слова, противоречащие друг другу» [Тынянов 2005: 241]. Так, в некоторых случаях образуется сложный признак, который может актуализировать, в зависимости от контекста, то первый, то второй компонент значения, как в стихотворении «Фонтан». Но компоненты сложного прилагательного могут соотноситься и как антонимы. В таком случае композиционная роль такого прилагательного – эпитета возрастает.

Например, в стихотворении «Под дыханьем непогоды…» изображаемый мир отчетливо делится на две части благодаря контрасту цветовых эпитетов и других колоризмов:

Вздувшись, потемнели воды
И подернулись свинцом <…>
Вечер пасмурно-багровый
Светит радужным лучом [7].

Воды – «потемнели», они отливают «суровым» металлическим (свинцовым) блеском. Рисуя «вечер», поэт использует колоризмы противоположной коннотации: радужным (лучом), золотые (искры), огневые (розы), пламенный. Вечер парадоксально светел. Итак, низ картины (море) – темный, верх (поскольку «вечер … над волной») – светлый, сияющий. Это характерный для тютчевской онтологии мир, разделенный на «горнее» и «дольнее».

Однако в стихотворении есть два составных прилагательных – эпитета. Один относится к «вечеру» («вечер пасмурно-багровый»), другой – к воде («над волной темно-лазурной»). Нетрудно заметить, что оба прилагательных составлены из контрастных по цвету колоризмов: темного до неразличения оттенков цвета и яркого, насыщенного. Оплодотворяемая «радужным лучом» темная волна может стать лазурной, а пасмурный вечер – багровым, т. е. вечерней зарей.

В небольшом стихотворении, обращенном к А. А. Фету, слова, объединенные в одно целое, образуют оксюморонное сочетание:

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой [42].

«Пророческий» – значит вещий, видящий, предвидящий, знающий. Вторая часть композита – «слепой» – соотносится с первой как антоним. «Иные» видят только внешнюю, видимую красоту природы, но поэт, «Великой Матерью любимый», может не зрением, а слепым чувством «под оболочкой зримой» постичь ее тайны. Раздвоенный эпитет «пророчески-слепой» содержит в себе идею всего стихотворения и, таким образом, организует его композицию.

[1] Далее произведения Тютчева цит. по данному изданию, т. 1, с указанием страницы в скобках.

В стихотворении «15 июля 1865 г.», посвященном памяти Е. Н. Денисьевой, эпитет «блаженно-рокового» (дня) также отражает композицию всего текста. Это стихотворение – воспоминание лирического субъекта о блаженстве встреч с возлюбленной, поэтому первая часть композита относится к прошлому. Однако в этом блаженстве уже зрело страшное, «роковое» будущее:

Быть до конца так страшно одиноку,
Как буду одинок в своем гробу [147].

В эпитете «блаженно-рокового», таким образом, отражена вся жизнь лирического субъекта, его прошлое и будущее.

Роль временн*о*го разделителя сложное прилагательное играет и в стихотворении «Весна» (1839):

Весна <…>
Светла, блаженно-равнодушна,
Как подобает божествам [183].

Весна «блаженна» здесь и сейчас, она «вся в настоящем разлита», а к прошлому и будущему – «равнодушна»:

Не о былом вздыхают розы
И соловей в ночи поет, <…>
И страх кончины неизбежной
Не свеет с древа ни листа [183–184].

Следует отметить, что составной эпитет, разделяя художественное время стихотворения на «прошлое» и «будущее», одновременно уравнивает их с «настоящим». Лирический субъект испытывает переживания в настоящий момент, и мгновения этих переживаний являются главным мотивом творчества. Иными словами, отдельный миг бытия неразрывно связан с вечностью и имеет не меньшую ценность, чем *целое* бытие. Таким образом, составные эпитеты становятся одним из средств выражения поэтической онтологии Тютчева, поскольку они, несмотря на смысловую разделенность, представляют собой одно целое – слово: минута переживания и целая жизнь равнозначны.

Вообще роль сложных эпитетов в композиции этого стихотворения чрезвычайно велика. В последней строфе их несколько:

Игра и жертва жизни частной!
Приди ж, отвергни чувств обман
И ринься бодрый, самовластный,
В сей животворный океан! [184].

Эпитет «самовластный» (т. е. властвующий собой) относится к лирическому субъекту, а «животворный» (т. е. творящий жизнь, иначе говоря – Творец) – к объекту, в качестве которого выступает вся «жизнь, как океан безбрежный». Раздвоенный эпитет «божеско-всемирной» (жизни), как это часто бывает у Тютчева, соединяет, примиряет мир (дольнее, человеческое) и Бога.

Двойные прилагательные у Тютчева соотносятся с художественным текстом (как целым) как тыняновский «фрагмент» со всем корпусом лирики Тютчева. Это «фрагмент», в котором запечатлелась композиция стихотворения, образуя неповторимый тютчевский стиль.

Например, в стихотворении «День и ночь», уже самим заголовком и архитектоникой разделенном на антитетичные части, сложные прилагательные также несут композиционную функцию. В тексте их три, и все они относятся к «дневной» части. «*Златотканый*» покров

дня, «ткань *благодатную* покрова», которую ночь, «сорвав, отбрасывает прочь», и субстантивированное прилагательное «*земнородных*», обладающее максимальной степенью обобщенности: земнородные – все живущие на земле: и растения, и животные, и человек, объединенные не только тем, что рождены на земле, но и тем, что для всех них день – «друг человеков и богов», несущий «оживленье» и «исцеленье» [185]. Благодаря многосложным словам и многочисленным пиррихиям эта часть стихотворения звучит мягче и музыкальнее, чем вторая – «ночная», лишенная сложных прилагательных.

По утверждению Л. Я. Гинзбург, «для любого поэтического словоупотребления решающим является контекст. Контекст – это ключ к движению ассоциаций. <…> Индивидуализация лирики означала торжество данного, единичного контекста» [Гинзбург 1974: 99]. Отсчет этого процесса исследовательница начинает с 1820-х гг. Однако уже в поэзии Державина появляется индивидуальный контекст, не подчиняющийся нормативности и жанровой или стилевой заданности и, как следствие, авторские неологизмы (в том числе и окказиональные сложные эпитеты), обусловленные контекстом произведения и – шире – всего корпуса произведений. Индивидуальный стиль все больше обусловливается индивидуальным опытом поэта, отраженным в художественном произведении. Эпитеты как одно из средств формирования идиостиля в творчестве Державина начинают играть все большую роль, выполняя не только функцию «уточнения» картины, но играя и роль композиционную. Конечно, ясность, яркость, отчетливость визуального образа у Державина остается одним из главных критериев художественности, но в некоторых стихотворениях он обращается не к самим образам, а к впечатлениям от них, в результате чего у объектов изображения появляются новые и необычные признаки. Подробности пейзажа становятся философскими символами, проясняющими поэтическую онтологию. Именно эта тенденция позволила некоторым литературоведам отнести творчество Державина к предромантизму, и она же сформировала в русской лирике традицию, в русле которой можно рассматривать и творчество Ф. И. Тютчева.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976.

Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974.

Гиршман М. М. Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф. И. Тютчева // Литературоведческий сб. : творчество Ф. И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. Вып. 15–16. Донецк, 2003. С. 6–15.

Державин Г. Р. Соч. с объяснительными прим. Я. Грота : в 9 т. СПб., 1866.

Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1986.

Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Ф. И. Тютчев: Pro et contra. СПб., 2005. С. 434–474.

Русанова Н. Б. Эпитеты Державина // XVIII век. Вып. 8. Л., 1969. С. 92–102.

Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Ф. И. Тютчев: Pro et contra. СПб., 2005. С. 408–424.

Тынянов Ю. Н. Тютчев и Гейне // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 29–37.

Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. Письма : в 6 т. Т. 1. М., 2002–2005.

Чичерин А. В. Стиль лирики Тютчева // Контекст-1974. М., 1975. С. 275–294.

Юнггрен А. Поэзия Тютчева на фоне салонной речи // Тютчевский сб. II. Тарту, 1999. С. 9–30.

Е. В. Гусева
Москва

МОТИВ ИГРЫ В РОМАНЕ ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «САНЬКЯ»

Мотив игры встречается в большинстве произведений Захара Прилепина – к игровой деятельности обращаются и юные герои романа писателя «Санькя», и молодые солдаты из романа «Патологии», что свидетельствует об их неизжитой детскости. В жестоких играх-убийствах участвуют недоростки из «Черной обезьяны», и это становится знаком их нравственной нищеты. В прятки – игру, оказавшуюся роковой, играют персонажи из рассказа «Белый квадрат».

Игровыми характеристиками проникнута и основная сюжетообразующая коллизия романа «Санькя» – молодежный бунт участников организации «Союз созидающих», порожденный желанием вырваться из рамок однообразного, тягостного мира.

> Осознав озабоченность как растрату жизни, – пишет Б. В. Марков в книге «Основные формы повседневной культуры», – <…> можно обратиться *к игре как форме реализации свободы*. <…> Игра – это *нечто спонтанное, борьба сил, связанная с риском поражения* (здесь и далее курсив в цитатах наш. – *Е. Г.*). Но человек рассчитывает на победу и нередко ставит на кон собственную жизнь» [Марков 2008: 204].

Стремление к свободе движет участниками «Союза», отвергающими жизненный путь среднестатистического человека с его поисками работы, малооплачиваемым трудом, борьбой с материальными трудностями. «Союзники» мечтают о мгновенном преобразовании мира, они хотят жить в другой стране, но не через полвека и не окруженные иным географическим пространством, а «здесь и сейчас».

Американский ученый Э. Берн в книге «Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры» выделил основные характеристики игры: скрытые мотивы и наличие выигрыша. Обратившись к роману З. Прилепина, видим, что организация «Союз созидающих», в которую вступают ребята, обладает обоими этими признаками. Целью «Союза» является борьба со сложившимися нормами жизни, не устраивающими участников организации; выигрышем в борьбе должен стать новый государственный строй, и, как следствие, новый виток в жизни каждого партийца, обусловленный кардинальными внешними изменениями, т. е. решением вполне конкретных проблем: безденежья, отсутствия работы и жизненных интересов. Однако каким образом произойдет смена государственного строя, члены организации представляют себе слабо: их мысли о будущем сводятся к отрицанию настоящего. Что касается грядущего благоденствия, то оно имеет настолько нечеткие контуры, что даже верится в него с трудом.

Еще один знаменитый исследователь игр, Й. Хейзинга, в своей книге «Человек играющий» основными игровыми признаками назвал обособленность, наличие определенных правил, ритуальность и напряжение сил. Все эти приметы пронизывают повседневную жизнь организации «Союз созидающих» в романе З. Прилепина. Причем повседневность здесь – не аналог рутины, скорее, наоборот, – синоним активного действия, беспрестанного движения. Каждый день участников организации наполнен событиями: поездками и встречами, драками и погонями. Обособленности от мира способствует внешняя атрибутика – черно-красные знамена, маски, закрывающие лица: «Депутат приметил *красную повязку с агрессивной символикой* на Саниной руке» [Прилепин 2007: 8–9][1]; «они стояли нервными рядами, лица *в черных повязках*, лбы потные, глаза озверелые» [10]. Подобная форма одежды, сплачивая участников, отделяет их даже на внешнем уровне от всех окружающих людей.

[1] Далее роман цит. по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Связи с миром партийцы разрывают, не только демонстрируя определенную стилистику поведения и указывая на свой особый путь в жизни, но и отвергая все предложения помощи и иной, отличный от их собственного, взгляд на вещи. Так, Санька не принимает советов ни от собственной матери, ни от друга отца, Безлетова, который искренне желает ему добра. Партийцы, не желая вступать ни с кем в диалог, невольно все больше и больше отгораживаются от мира:

> Так сложилось в последние годы, что круг Сашиного общения ограничился партийцами. Не то чтоб на иные дружбы не хватало времени, хотя да, не хватало, но главное – что это было уже не нужно, незачем, неинтересно [63].

С одной стороны – жизненные трудности, требующие разрешения день за днем, серые будни и неустроенный быт, с другой – аскетизм и лишения ради высокой цели, увлекательная игра в героев, ставка в которой – успешное разрешение всех проблем.

Окончание университета и устройство на работу – обычные события взросления – не коснулись большинства молодых героев «Саньки». Многие из них служили в армии, но не в той, которая учила бы защищать Родину, а в той, где калечат тела и уродуют души. Служба тоже была своего рода игрой, правила которой нельзя было не принять:

> Ползая на четвереньках по плацу, в составе поднятой за очередной дуростью роты, под надзором, кажется, пьяного офицера, Саша испытывал скорей равнодушие. Это была *игра*, с очень серьезными правилами. Он сразу их принял. В армии ему было почти легко. Хотя можно было туда и не ходить [113].

Пополнение рядов пьяной, жестокой, утратившей собственное лицо армии, предстающей на страницах романа, не может рассматриваться как святой долг гражданина. При этом потребность стать настоящими мужчинами, бойцами, поскорее повзрослеть ощущается едва ли не всеми активными молодыми людьми. В результате, ища себе применения, они и начинают свою «игру», невольно выстраивая ее по не самым лучшим и не самым справедливым правилам предыдущих «партий», в которых им довелось принимать участие. Уличные погромы, акции протеста с хоровым скандированием радикальных лозунгов («Президента топить в Волге», «Губернатора топить в Волге», «Мы ненавидим правительство!» [11–12] и т. п.) следуют друг за другом… Каждая из этих акций, не приближая времени государственного переворота и не встречая поддержки со стороны большей части населения, тем не менее, порождает гордость за себя и товарищей. Постепенно борьба с существующим положением дел становится просто борьбой против, которая уже сама по себе решает многие проблемы молодых людей, такие как отсутствие общения со сверстниками, скука или поиски собственного «я». Все чаще и чаще беспорядки выливаются в лишенные внятной идеологии погромы и бесстрашные, но совершенно безыдейные драки. «Санькя заигрывается в своей игре, превращаясь постепенно в преступника, готового грабить и убивать *за идею*», – пишет Н. Крылова в статье-размышлении «Русский путь?..» [Крылова]. В романе мы видим стремление к героизму, выродившееся в своеобразную пародию на него.

Разбитая витрина у магазина, сожженная машина, разбросанный по улицам мусор – все это новые очки в битве, которую союзникам не суждено выиграть.

> – Матвей, – спросил он негромко. – А ты иногда думаешь о том, что нас ждет? Партию что ждет? <…>
>
> – Саша, у нас нет ни одного шанса, – сказал он. – Но разве это имеет значение?
>
> Саша коснулся коры дерева рукой.
>
> – Не имеет, – ответил искренне [313].

Как видим, само действие уже рассматривается участниками «Союза» как победа.

О соотношении значимости своей цели и цены, которую придется заплатить за ее достижение, ребята из «Союза созидающих» задумываются мало. Они почти не рассуждают о том, что к задуманной ими Революции большинство людей в России не готовы, это отчетливо слышится и в разговорах Тишина со знакомым вузовским преподавателем А. К. Безлетовым и со случайно встреченным им интеллектуалом, философом Левой. Готовность к действию при полном игнорировании последствий этого действия, нежелание ориентироваться ни на опыт предшественников, ни на сиюминутную ситуацию, только на собственный злой задор – вот шаткие основы борьбы партийцев. Грустно-типичными для «союзника» являются рассуждения Леши Рогова: «Мы режем друг друга, потому что одни в России понимают правду так, а вторые – иначе. Это и резня, и постижение» [78]. Подобные выводы демонстрируют чувства человека, привыкшего к вымышленным, игровым мирам – от компьютерных войн до дворовых драк – и не осознающего по-настоящему ни ужасающей жестокости собственных слов, ни действительной ценности человеческой жизни. Так, мотив игры – преображения мира собственным воображением – органично вплетается в сюжетную ткань романа, во многом предопределяя развитие действия.

Игровое пространство в романе очерчивается и определенным распределением ролей между персонажами. Выражено это не только в достаточно явных, присущих каждому из героев амплуа (оптимист – пессимист, шут, воин, любимая и нелюбимая героини), но и в «говорящих» именах и фамилиях многих из них. Так, фамилия «Безлетов» характеризует Алексея Константиновича как человека при всех своих положительных качествах приземленного, ставящего сиюминутные жизненные блага выше полета воображения и борьбы идей; имя «Веня», принадлежащее вечно пьяному партийцу из Союза, навевает мысли о Венечке из романа «Москва-Петушки» В. Ерофеева; а «Матвей», один из руководителей организации, вызывает, в свою очередь, библейские ассоциации (в пер. с древнееврейского «Матвей» – человек, дарованный Богом).

Многочисленны в произведении и прозвища – меткие характеристики героев. К примеру, прозвище одного из партийцев, Негатив, указывает на его мрачный, все отрицающий взгляд на жизнь. Брата Неги по контрасту зовут Позиком, что демонстрирует светлое отношение последнего к действительности. Хомут, Соловей, Комиссар – у целого ряда персонажей романа (в частности, эпизодических) есть «вторые», приобретенные имена.

Тяготение героев к неизменным типажам, определенному типу поведения прослеживается на протяжении всего романа. Даже в финале, когда события приобретают по-настоящему трагический характер (членов «Союза» начинают отстреливать без суда и следствия, а ребята идут на крайние меры – захватывают административные здания по всей стране), герои мало задумываются о внутренних основах своей личности, но продолжают представлять себя играющими какие-то роли. Саша периодически ловит себя на мысли о том, что все происходящее с ним – нереально, даже неправдоподобно. Олег ощущает себя участником не то американского боевика, не то российского патриотического фильма, а скорее – и то, и другое вместе:

> – Тормозни возле моей «Волги». <…> Олег выскочил, вскрыл «Волгу», вернулся обратно с флагом. – Такие вещи надо делать красиво, – сказал Олег.
>
> – Все, что делаешь один раз в жизни, надо делать красиво, – повторил он.
>
> Собрал древко, нацепил красно-черное полотнище, раскрыв окно, выставил флаг, закрепив его между дверью и сиденьем [347].

Позже, уже в здании администрации, он снова вживается в свой образ защитника высоких идеалов: «Сейчас я вам… – приговаривал Олег <…> …сейчас я вам устрою Брестскую крепость…» [367]. А Саша перед решающим боем почти непроизвольно кладет в рот нательный крестик, вспомнив рассказанную Олегом историю про его знакомого снайпера: «У нас снайпер был. Иногда нательный крестик клал в рот перед выстрелом. Говорил, помогает» [328]. Примеряя на себя чужую судьбу, Саша хочет хотя бы ненадолго отгородиться от собственной, уже страшно предчувствуемой им.

Показательно в аспекте рассмотрения мотива игры то, что автор практически постоянно подчеркивает смешливое, праздничное, приподнятое настроение «союзников». Они все время ведут себя так, будто бы участвуют или собираются принять участие в какой-то занимательной игре: «Не в силах молчать, Веня что-то рассказывал Позику, и вообще весь вид у него был такой, *словно они сейчас будут играть в футбол*» [290]. Даже такие малоприятные моменты как драки или столкновения с милицией растворяются в ворохе ярких, полных событиями, мажорных по своей тональности дней: «Милиция бессильно стояла, словно почетный караул, пропускающий в город юную, *ревущую от счастья* ораву» [14]; «Многие уже уходили во дворы, понимая: долго *праздник* не продлится» [17] и т. д.

В финале романа мы видим печальное окончание игры и столкновение героев с реальностью, к которой они оказываются не готовы. «Веня чего-то жевал и смотрел *пустыми глазами* в окно. На его лице впервые не было улыбки» [367]. Даже Саша в здании администрации впадает в детскую нерешительность, и лишь окружение друзей-единомышленников побуждает его действовать.

Таким образом, мотив игры является важной составной частью сюжета. Однако он не только определяет перипетии сюжетного развития произведения, но и оказывает влияние на композицию романа. «Санькя» строится по канонам увлекательной компьютерной битвы, где эпизоды драк и погонь описаны зрелищно и подробно, порой сопровождаясь едва ли не пошаговым описанием: «увидел – побежал – ударил – выстрелил», а лирические отступления становятся лишь передышкой перед очередным отчаянным рывком.

Так же как зритель, внимательно наблюдающий за чужой игрой, читатель романа постоянно следует за главным героем, ни на минуту не теряя его из виду. Отвечая задумке автора, дистанция между персонажами книги и читающими очень мала. «Эффект присутствия» создается, во-первых, за счет многочисленных описаний людей и предметов – очень подробных, буквально зримых: депутат в дорогом пальто и барашковой шапке; Яна в кожаной куртке и свитере с дырочками; охранник в черном пиджаке и с сотовым телефоном; похмельные глаза Вени, похожие на переваренные пельмени, влажные, словно изнанка щеки, губы; глина, напоминающая голую стариковскую десну, и т. д. Во-вторых, фотофиксация событий реализуется и в точных указаниях: на количество участников митингов («Их было семьсот человек, и они кричали слово “Революция”» [10]); на расстояния («Он добрался из Москвы до своего провинциального – 500 верст от столицы – города на электричках…» [29]); на время происходящих в романе событий («Через часа полтора на месте пляжа не осталось ни одного ростка» [57]; «Минут за сорок до прибытия в Ригу он пошел к проводнице» [230]; «Проснулся в четыре утра. В четыре семнадцать» [240]).

Предельно реалистично, со множеством подробностей описан и фон событий – город и деревня. Это и пыльные улицы, и старые выцветшие квартиры, и заброшенный двор и пляж, «словно переболевший какой-то заразой, оспой… весь в метинах и щербинах» [57]. Сокращению дистанции способствуют и многочисленные диалоги и споры на остросоциальные темы, близкие каждому из читателей. Большинство этих диалогов включают в себя риторические вопросы и незаконченные суждения, словно приглашающие читателя высказать свое мнение по тому или иному поводу.

Не только диалоги, но и многие внутренние монологи Саши, порой плавно переходящие в лирические отступления автора, написаны от второго лица («ты») или от первого лица множественного числа («мы»), в чем опять же видится обращение к читателю и его жизненному опыту:

> Если *тебе* негде приткнуться, – столица насильница. <…> В столице хорошо лишь в первые минуты, когда выходишь из поезда или выпрыгиваешь из электрички, а в кармане лежат лишние рубли [116];
>
> Человек – это огромная шумящая пустота… <…> И *мы* точно так же живем внутри страшной, неведомой нам, пугающей нас пустоты. Но все не так страшно – на самом деле *мы* дома, мы внутри того, что является нашим образом и подобием [185].

Отчасти поэтому, каких бы общественно-политических взглядов ни придерживался читатель, он не может не сопереживать персонажам романа, ведь, страницу за страницей открывая произведение, он будто бы сам становится одним из участников драматичных событий.

Во взаимоотношениях автора романа с читателями можно увидеть и другие преломления категории игры. Так, игра писателя с читателем видится в том, как он от реалистичной манеры написания переходит в последних главах почти к сюрреализму. Намеренная гиперболизация событий в сценах финального мятежа дала основания критику М. Трофименкову назвать окончание романа апокалипсисом:

> В дебютных «Патологиях» натурализм уличных боев в Грозном прорастал космическим апокалипсисом, напоминающим о фильмах Ридли Скотта. Такой же апокалипсис – финальный мятеж в «Саньке», хотя Прилепин не делает шага влево, шага вправо от фотофиксации действий героя: сказал, ударил, поджег, подумал, выстрелил. Хочется перелистать книгу, лучшую книгу года, назад. Чтобы герои остались в живых и чтобы понять, когда же Санькя уснул, не заметив, и начался страшный сон [Трофименков].

Таким образом, не только герои романа играют на протяжении произведения, но и сам автор вступает в своеобразную игру с читателями.

Игровое начало видится и в интертекстуальных перекличках романа с классическими произведениями русской литературы. Речь идет и о сюжете «Саньки», имеющим много общего с перипетиями горьковской «Матери», что было отмечено П. Басинским, Л. Данилкиным и рядом других критиков, и об аллюзиях и цитатах – порой дословных – из произведений того же М. Горького («Мать», «Васса Железнова») и Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Бесы»).

Ряд прямых текстуальных совпадений произведения З. Прилепина с романом М. Горького «Мать» был отмечен в статье О. С. Сухих «Очень своевременные книги».

> Ниловна думает о Павле: «Он не сделает ничего худого, он не может!». Теми же словами передаются мысли матери Саши Тишина: «Мать думала: “Он не сделает ничего худого, он не может…”». Павел Власов говорит Ниловне о своих единомышленниках: «Это лучшие люди на земле!». Саша Тишин того же мнения о собственных товарищах: «“Это лучшие люди на земле”, – сказал Саша себе давным-давно и закрыл тему» [Сухих 2008: 290].

Кроме лексико-семантических сближений, Сухих отмечает и сходство авторской пунктуации – «частое и синтаксически не мотивированное использование тире, подчеркивающее экспрессивность конструкции или логику мысли» [Там же].

Сближения романа с произведениями Ф. М. Достоевского не столь очевидны, однако нельзя не отметить некоторых параллелей в области философско-этической проблематики. Например, то, что Санькя решается убить судью – не своего личного недруга, но врага идеологического – по своей сути напоминает идейное, продуманное убийство, совершенное героем романа «Преступление и наказание», Родионом Раскольниковым. В образе бесов, в свою очередь, прослеживается обращение к страшному роману Ф. М. Достоевского о революционерах. Только вот бесами именуются в прилепинском произведении не только члены радикальной организации («Не вызывайте бесов. Вызывайте ангелов», – обращается к Саше А. К. Безлетов во время одной из их бесед [75]), но и власть предержащие, представители официальных общественных движений, имеющие и свою площадку для высказывания мнений, и широкую аудиторию: «Закройте глаза, прочтите десять раз “Отче наш” – потом включите теле, и вы поймете, что там одни *бесы*» [262]. Ни один из участников этого неразрешимого конфликта не способен услышать своего соперника, не готов пойти на компромисс. Противоборствующие стороны являются друг для друга воплощением зла, олицетворением насилия на земле.

Итак, понятие игры в контексте произведения З. Прилепина имеет множество смыслов как относящихся непосредственно к художественному миру романа, так и выходящих за его границы и касающихся структуры произведения, его композиции, а также интертекстуальных перекличек «Саньки» с произведениями классической литературы XIX и XX-го вв. Мотив игры оказывает непосредственное влияние на сюжетные ходы современного социального романа, звучанием этого мотива отмечен целый ряд художественных образов и деталей.

ЛИТЕРАТУРА

Крылова Н. Русский путь? Размышления по романам Захара Прилепина «Санькя» и Альберта Лиханова «Слётки». URL: http://otc-pavel.ortox.ru/katalog_statejj/view/id/1123410 (дата обращения: 28.11.13).

Марков Б. В. Основные формы повседневной культуры. СПб., 2008.

Прилепин З. Санькя : [роман]. М., 2007.

Сухих О. С. Очень своевременные книги // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2008. № 6. С. 290–296.

Трофименков М. [Отзыв] // Официальный сайт Захара Прилепина. URL: http://www.zaharprilepin.ru/ru/otzyvy/r-ya.html (дата обращения: 28.11.13).

Ю. А. Дворяшин
Москва

РОЖДЕНИЕ РОМАНА (ЭПИЧЕСКИЙ КОД «ТИХОГО ДОНА» М. А. ШОЛОХОВА)

Вершинное создание М. А. Шолохова роман-эпопея «Тихий Дон» – наиболее значительное эпическое произведение XX в., воплотившее в творчески преобразованном виде традиции русской литературы в изображении народа в трагических обстоятельствах переломного времени. «Тихий Дон» является величайшим образцом классической эпопеи нового типа в мировой литературе XX в. Это эпопея в чистом виде, «собственно эпопея» (Г. Гачев), с беспредельной широтой и высочайшей точностью запечатлевшая истинно народный взгляд на самые коренные ценности общежития в условиях рубежного – между жизнью и смертью – бытия нации. По убеждению американского литературоведа Д. Стюарта, «Тихий Дон» – «это эпос в самом прямом значении слова», который

> так же, как и эпос Гомера, являет собой воплощение жизни народа и его культуры. Это народное и в то же время великое творение; эстетическое и нравственное нерасторжимы в нем, и такого единства не достигают западные писатели XX века… В этом творении мы обретаем могущественное чудо жизни, которое гомеровские греки ощущали в каждой косточке и мускуле человека, но мы находим также и могущественную тайну смерти… [Stewart 1967: 64].

Жанровая сущность произведения в первую очередь определяется его целостностью, которая вместе с тем является и важнейшим критерием художественности. «Тихий Дон» впечатляет прежде всего «единством самобытного отношения автора к предмету», являющегося, по убеждению Л. Н. Толстого, «цементом, который связывает всякое художественное произведение в одно целое» [Толстой: 18]. Избранная Шолоховым форма повествования позволила автору объективно запечатлеть необыкновенно богатую историческими событиями эпоху во всей ее широте и многосторонности. Эпическая мысль писателя соединила в целостной образной системе произведения не только различные по масштабу и значимости явления истории, но и синтезировала конкретно-историческое, социальное и общечеловеческое.

Широта изображения действительности, многообразие событий, запечатленных в романе, его временная протяженность вовсе не означают, что целостность произведения формировалась в процессе написания по принципу прибавления новых фрагментов к ранее созданному тексту. Напротив, художественное единство всех элементов произведения, длящегося во времени и разворачивающихся в пространстве, это столько же итог, сколько и изначальность. Шолохов отнюдь не оговаривался, когда неоднократно в течение предвоенного десятилетия утверждал, что «план всей вещи был задуман … еще до написания первой книги “Тихого Дона”. От того времени он не подвергался существенным изменениям. В процессе работы варьировались лишь некоторые детали плана и композиции отдельных сцен» («Тихий Дон» будет закончен в феврале. – Лит. газета. 1935. 9 дек.); что «основные вехи соблюдались», менялись же «только частности» [Экслер 1937] и т. д. Тем самым художник свидетельствовал о хранящемся в глубине его сознания сокровенном чувстве ценностного ядра произведения, которое возникло в момент рождения его замысла и которое сопровождало писателя вплоть до написания его последних строк.

Для осознания своеобразия жанровой природы «Тихого Дона» существенное значение имеет постижение смысла и весомости в его структуре начального фрагмента текста, запевной его части. Эпопейность шолоховского произведения, словно генетический код, заложена буквально в первых строчках произведения:

> Мелеховский двор – на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут на север, к Дону. Крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени меловых глыб, и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, сырая изломистая кайма нацелованной волнами гальки и дальше – перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона. На восток, за красноталом гуменных плетней, – Гетманский шлях, полынная проседь, истоптанный конскими копытами бурый, живущий придорожник, часовенка на развилке; за ней – задернутая текучим маревом степь. С юга – меловая хребтина горы. На запад – улица, пронизывающая площадь, бегущая к займищу [Шолохов 1985–1986: I, 19][1].

Сам по себе этот текст, можно сказать, увертюра эпопеи, представляет собой замечательную пейзажную зарисовку. Но в соотнесении со всей громадой произведения это, конечно, не обычное пейзажно-лирическое отступление, а, по точному определению И. Ермакова, «устоявшийся тип жизни». Среди множества картин природы, которые встречаются на протяжении романа, нет ни одной, которая по смыслу своему и по композиционной роли была бы аналогична первой.

Характерно, что этот текст, судя по черновику, был написан Шолоховым сразу, на одном дыхании. Сделанные позднее дополнения и уточнения, конечно, значительны, но они как бы предопределены уже рожденным началом. Этому гениальному началу предшествовала напряженная творческая работа писателя. Авторская помета на странице, где впервые появляется этот текст, указывает точное время его написания: «15-го ноября 1926 г.» [Михаил Шолохов… 2011: 28–29]. Но, как известно, работа над романом была начата еще осенью 1925 г. До нас дошли написанные тогда черновые страницы, которые, однако, в окончательный текст не вошли. Известно и еще одно начало произведения, датированное Шолоховым «8 ноября 1926 г.» [Там же: 41]. Это хорошо знакомая читателю глава, в которой юный Григорий Мелехов поздней ночью возвращается в родной курень после игрищ. Шолохов одним из первоначальных решений намеревался сделать эту главу первой, однако в конечном итоге она стала третьей. Писатель отказался от такого решения, т. к. не мог начать формирующееся в замысле произведение привычным для литературы описанием ночных похождений своего героя. Если бы случилось так, это был бы не известный нам «Тихий Дон», а традиционный семейно-бытовой роман, весьма далекий от эпопеи.

В начальном фрагменте «Тихого Дона» в свернутом виде содержатся обозначения основных пространственно-временных величин всего романа, объединенных по принципу «эпической полноты объектов» (Гегель). Прежде всего, это вода (река, стремя Дона), твердь, земля (степь, займище, гора). С природными явлениями сочетаются явления бытия человека: баз, улица, шлях, площадь, гумно, хутор. С графической четкостью обозначено в этом фрагменте соотношение различных элементов художественного пространства. Эпицентр романа – мелеховский двор – как бы приподнят над окружающим и вместе с тем со всех сторон окаймлен – стремя Дона; Гетманский шлях, часовня, за ней степь; улица к займищу. Пространственные величины, которые обозначают границы эпицентра, определяя в своей совокупности пределы мелеховского подворья (шире – хутора Татарского), по своей сути принципиально распахнуты, открыты в «большой мир» – это шлях, улица, бескрайняя степь. Отличительное свойство описания центрального места действия в «Тихом Доне» – всесторонность: север, восток, юг, запад; содержащееся в нем указание на приподнятость, выделенность в чем-то сродни космической интонации, звучащей в «Одиссее» Гомера. О родине древнегреческого героя «солнечносветлой Итаке» там говорится как об

> острове, волнообъятом
> Пупе широкого моря, лесистом <…>
> которому ведомы моря
> Все глубины и который один подпирает громаду
> Длинноогромных столбов, раздвигающих небо и землю [Гомер 1989: 29].

Пространство «Тихого Дона» выглядит столь же безбрежным.

[1] Далее текст романа цит. по данному изданию с указанием тома и страницы в скобках.

В объемной картине пространства, обозначенного в начальном фрагменте романа Шолохова, недостает вершинной его части: неба и солнца. Но и это кажущееся отсутствие мотивировано: их нет не потому, что они не предусмотрены автором в творимом им художественном пространстве, а потому, что они до поры до времени скрыты, «задернуты» от глаз читателя, входящего в этот мир, «текучим маревом». В этом, безусловно, есть своя логика и оправданность, ибо за «текучим маревом» распахнется безбрежная даль романа, в которой найдется место и солнцу, и небу.

Качество космичности непосредственно в тексте начального фрагмента «Тихого Дона» не обозначено, однако оно в нем заложено, существует предположительно. Не случайно степь характеризуется как бескрайняя, а улица, «пронизывающая площадь», устремлена к займищу. Прямое значение слова «займище» определяется как «приречная полоса земли, заливаемая полой водой» [Словарь языка… 2005: 374]. Однако у Шолохова, приведенное в начальном фрагменте «Тихого Дона» без какой-либо дополнительной поддержки, это слово обретает в дальнейшем тексте романа расширительный метафорический смысл в соотнесенности с космическими объектами. Так, во второй книге романа займище ассоциируется с ночным звездным лугом: «Наталья глядела вверх на недоступное звездное займище» [I, 131]. Многозначен в этом отношении и еще один пространственный объект, названный в запевном эпизоде «Тихого Дона» – Гетманский шлях. Не имеющий в тексте романа прямых ассоциаций с небесными объектами, Гетманский шлях, тем не менее, по своему значению ориентира в географическом пространстве созвучен небесному Млечному пути, называемому в «Тихом Доне» Млечным шляхом. Как «просторный Млечный шлях сплетался с иными звездными путями» [III, 52], так и к Гетманскому шляху «по дороге, по затравевшим летникам, от хуторов … нескончаемо потянулись обозы, батареи» [IV, 36].

Чрезвычайно важно появление уже в первом черновом варианте этого текста еще двух объектов: «часовенки» и «развилки». Развилка в данном случае обозначает место разветвления дороги, распутье. Географический объект, названный в самом начале романа, таит в себе предвестье едва ли не центральной его темы: исканий верной дороги в «раздвоившемся» мире.

Отнюдь не случайно в зачине «Тихого Дона» у развилки возвышается часовенка как обозначение духовной сферы художественного пространства романа. Упоминание часовенки делает возможным восприятие географических и хозяйственно-бытовых объектов, названных в зачине, не как предметов быта, но как явлений бытия человека. В этом значении первоначальная часовенка не раз напомнит о себе и героям, и читателям.

Таким образом, уже в первом абзаце текста «Тихого Дона» не просто заявлены, но и образно воплощены эпические принципы изображения жизни – универсальность и максимальная полнота. Запевная часть романа-эпопеи Шолохова по отношению ко всему произведению – это как зерно, в котором уже содержится в свернутом виде будущее произведение в его главных определяющих частях. Анализ первого черновика этого фрагмента, его сопоставление с окончательным текстом позволяют сделать вывод о том, что он рождался в сознании художника в момент наивысшего подъема творческого вдохновения как результат мгновенного ощущения писателем еще не написанного произведения в свернутом, но целостном виде.

ЛИТЕРАТУРА

Гомер. Одиссея / пер. В. А. Жуковского // Античная литература. Греция : в 2 ч. Ч. 1. М., 1989.

Михаил Шолохов. «Тихий Дон». Динамическая транскрипция рукописи. М., 2011.

Словарь языка Михаила Шолохова / под ред. Е. И. Дибровой. М., 2005.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 30. М., 1951.

Шолохов М. А. Тихий Дон // Шолохов М. А. Собр. соч. : в 8 т. М., 1985–1986.

Экслер И. В гостях у Шолохова // Известия. 1937. 31 декабря.

Stewart D. H. Michael Sholokhov. A Critical Introduction // Ann Arbor. The University of Michigan Press. 1967.

Н. А. Дворяшина
Сургут

ЛЮБОВЬ И СМЕРТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА

Человек с его раздумьями о жизни и смерти, любви и вере, тайнах бытия, в его связях с миром всегда был в центре размышлений Б. К. Зайцева. Разные представители рода людского проходят в его книгах перед читателями, каждый со своими жизненными «узорами», и все они рано или поздно пытаются понять, зачем они пришли в этот мир, зачем человеку жизнь дана, в чем ее смысл и назначение? Так, герой рассказа «Гость» вопрошает: «Живешь и думаешь: к чему?» [Зайцев 1990а: 266]. «Как ты думаешь, к чему все это? Так себе, зря или не зря?», – слышим мы почти тот же вопрос в другом произведении («Сестра») [Зайцев 1993: I, 109]. Задумывается о своем жизненном пути другой герой Зайцева: «так ли я жил и живу, как надо, а если не так, то как именно должен жить?» («Изгнание») [Зайцев 1990б: 178]. Понять судьбу еще одного персонажа, ушедшего навсегда из этого мира, пытается сам автор: «Мы не могли бы сказать, каково было значение, смысл жизни этого человека, столь мало, казалось, сделавшего на своем веку, столь как будто ненужного» («Бездомный») [Зайцев 1990а: 445]. Не будет преувеличением, если мы скажем, что в каждом произведении писатель вместе с героями размышляет «над тем, что всегда беспокоило людей и будет их вечно беспокоить» [Зайцев 1990б: 178].

Эти «вечные вопросы», сопровождающие человека на его земном пути, всегда связаны у Зайцева с другой, не менее волнующей его героев проблемой, – любви и смерти. Известно, что И. А. Бунина, друга писателя, всегда удивляла странная связь этих начал, их близость. Зайцев также немало размышлял над этой загадкой. О душевных метаниях, трагических судьбах героев, пораженных любовью, он говорит в произведениях «Аграфена», «Спокойствие», «Студент Бенедиктов», «Богиня», «Лина», «Путники» и др. Как правило, его герои несчастны в любви. И это несчастье приобретает разные формы: оставила, предала жена, не любит та или тот, кто кажется дороже всех на свете; герой одиноко влачит свое существование, а дорогие ему люди живут далеко от него; на пути любящих встают препятствия, кажущиеся непреодолимыми, и т. д.

Когда-то С. Глаголь учил молодого, начинающего автора: «Понимаешь, писатель … должен опускаться вглубь, в психологию, и разворачивать перед нами тайны и провалы души…» [цит. по: Зайцев 1989: 266]. Стремление познать человека, постичь его душевную организацию всегда жило в художественных исканиях Зайцева. Позднее, уже в эмиграции, прослеживая изменения в своем творчестве, он признавался: «стремишься несколько расшириться, ввести в круг писания своего не только природу, стихию, но и человека – *первые попытки психологии* (курсив наш. – *Н. Д.*) (но всегда с перевесом поэзии)…» [Зайцев 1990а: 26]. С годами подробное изображение психологического состояния душевно раненых любовным чувством, мятущихся и мучающихся сомнениями героев, нередко балансирующих на грани жизни и смерти, станет отличительной особенностью его прозы. Характерна в этом отношении повесть «Спокойствие». Она начинается с мрачных раздумий героя о жизни. Его состояние, как это всегда бывает у Зайцева, усугубляется природными явлениями:

> «Ну что же, – сказал он себе, – идет снег, заносит следы <…>; и меня занесет». <…> … снег <…> свивался здесь метелями, суровый, недобрый. <…> «Крути, крути, – думал Константин Андреевич. – Заметай». И прошлая его жизнь одевалась саванами; все выл, выл ветер [Там же: 294].

Снег для него (как и для самого художника) – не просто природное явление, а некий символ гибели, смерти. Недаром возникает образ савана – одеяния из белой ткани для покойников, дополняемый гибельным звучанием – воем ветра. Мгла природная оборачивается мглой сер-

дечной. Мысли о смерти, призывы к ней, которые слышались ему в окружающем мире («…мы тебя укроем, возьмем мы тебя, закоченеешь…»), не пугали: «Пусть», – думал он. И вновь герой Зайцева обращается к привычным и для других персонажей, тревожащим их души вопросам: «что есть он? что ему дано, в чем его жизнь?» [Там же: 295].

Зайцевские герои, может быть, только внешне пассивны, но душевно они всегда в движении, раздумьях, неуспокоенности. От отчаяния, вызванного уходом любимой жены, которой было «отдано полжизни», мыслей о смерти, которые подогревались еще и ровным течением деревенской жизни, рождавшим чувство пребывания «на торжестве погребальном», Константин Андреич пытается ухватиться хоть за какую-то надежду. Но прежние горечи, неустроенность, одиночество, пустынность в отеческом доме не отпускают его, вновь ввергая в думы о смерти. Он вспоминает умерших родителей, и эти его размышления – как проекция собственных представлений о возможном будущем: «…где они теперь? <…> Сторожат ли жившие свое обиталище? Слышат ли сейчас его? А может быть, сами не нашли покоя?» [Там же: 299]. Ноги сами собой принесли его на кладбище, где он ощутил особую торжественность, порожденную созерцанием могил усопших: «Точно медленный зимний хорал восходил от них кверху» [Там же: 300].

В размышлениях героев Зайцева о бренном и вечном важную функцию выполняет пространственные образы – топосы смерти. Изображения кладбищ, могил, крестов, памятников служит средством выявления жизнеотношения героев. Чаще всего посещение мест упокоения способствует преодолению у героев страха смерти, обретению какой-то внутренней гармонии. Так, например, произошло с Аграфеной – героиней одноименного рассказа: бродя по кладбищу меж могил, она испытала состояние пребывания в каком-то «странном, морозном раю». А об изменениях, происшедших с ней после этого, Зайцев напишет: «точно вся полегчала и опрозрачнела» [Зайцев 1993: I, 132].

Соприкосновение героя «Спокойствия» с кладбищенским молчанием, которое после долгого его сидения у родных могил становилось, по замечанию автора, «все золотее», постепенно привело его к внутреннему освобождению от прежних тягостных чувств:

> В его (молчания. – *Н. Д.*) чистоте подымалась, омывалась душа, заслонявшаяся прежде мелким, выступала свободней; и в ней, медленно и решительно, стал он понимать связь бывшего час назад с теперешним. «Спите мирно, – думал он, глядя на могилы, – спите, дорогие души; там, где еще блистательней свет, все мы, родные любовью, соединены нерасторжимо» [Зайцев 1990а: 300].

Что понял герой? Смерть, если была и есть любовь, не прерывает ее. Связь живых и ушедших нерасторжима. Смерть – сон, дарующий обитель, где нет мрака, «где тишина и беспечалье – эфир вечный» [Там же]. Посещение кладбища сняло окутавшую его пелену тоски, смертной холодности, жизненной ненужности, бессмысленности. Родилась надежда на соединение с любимой там, в другом мире. «Возвращался с кладбища он ясным», – скажет о состоянии своего героя автор [Там же].

Новым толчком к жизненному пробуждению Константина Андреича стала встреча с человеком по фамилии Семенов, забравшимся в усадьбу и едва не убившим его. Преследуемый властями, он по-своему тоже оказался в жизненном тупике. Когда-то сбежавший от суда, ночной гость знает об уготованной ему судьбе: «Мне теперь каюк пришел. <…> я иду сейчас вперед, размышляю: вот она меня хватит – и лягу. Бывают старые собаки: вздыхают по вечерам, как люди. Конец свой знают. Я такой же» [Там же: 305]. Он тоже знает свой конец и готов к нему: «Когда вешают, вовсе не страшно. Говорят, даже приятная смерть», – бравирует он перед хозяином усадьбы. Но его бравада от отчаяния. Он не хочет просто так сгинуть, исчезнуть с земли: «Ну, погибну, – а ведь сколько во мне было? Неужели ничего из моей крови не выйдет? Из земли, кровью удобренной? Ведь за *всех* (выделено автором. – *Н. Д.*) шел… Это я теперь… так… отчаялся!» [Там же: 306]. Зайцев погружает чита-

теля в мучительные раздумья, сомнения своих героев, кажется, готовых к смерти, но вместе с тем и не желающих ее, ибо связаны они с жизнью многими узами. В каждом из них идет внутренняя борьба, и в одних случаях перевешивает жизнь, в других – смерть. Эта встреча толкает главного героя к принятию решения изменить свое существование.

Поездка в Италию, в Венецию, с молодым, влюбленным другом на какое-то время возрождает его к жизни. Венецианские красоты увлекли его, но мысли о той, с кем расстался, не оставляли, и радость соединения виделась в одном: «Наташа, когда я умру, я тебя увижу» [Там же: 314].

В произведении сплавлены воедино темы Жизни, Любви, Смерти. С ними связана судьба не только Константина Андреича, но и влюбленного романтика Феди. В ресторанном разговоре острота переживаемых всеми чувств выливается в откровенную решимость принять смерть во имя Любви. Но гибель на дуэли юного друга становится для главного героя потрясением. Он пытается утешиться новыми перемещениями по стране, и постепенно к нему приходит осознание ценности жизни: «Константин Андрееич отбросил Федю, смерть, тоску – только слушал, вдыхал эту жизнь вокруг – такую благозвучную, цветущую жизнь» [Там же: 321]. Новые чувства – легкости, восторга, радости – охватывают его: «Прекрасна жизнь, – вспомнил он, – непобедима. Ему представилось лицо Феди перед смертью, когда он говорил: “Гибнуть за нее – счастье”» [Там же]. Но он отвергает такое представление о любви и счастье, приходя к важному для себя пониманию: нет, не умирать из-за любви надо, а жить для нее и ради нее: «Цветут ли человеческие души, – ты даешь им аромат; гибнут ли, – ты влагаешь восторг. *Вечный дух любви – ты победитель* (курсив наш. – *Н. Д.*)». [Там же: 322]. Он прощается с Италией перерожденным.

В повествовании о жизни героя после возвращения в Россию знаковыми являются эпизоды его общения с детьми. Они внесли в его размеренное существование ноты какой-то особой жизненной благодати: «…было приятно, что вокруг есть жизнь», давно не испытываемое состояние веселья, игры. «Дети, – напишет автор, – нравились ему. <…> … в этой молодой радости было столько живого, что приходилось покоряться» [Там же: 325–326]. Нельзя не заметить, что в трудные для героев мгновения жизни автор часто обращает их взоры к детям, которые невольно дают им другое дыхание, вливают новые силы, настраивают на иную жизнь (см., например, рассказ «Тихие зори»).

Казалось бы, автор привел своего героя к перемене мироощущения, решению жить иначе, по-другому воспринимать разлуку с любимой, и на этом можно было бы поставить точку, все ясно. Но Зайцев проводит его еще через ряд испытаний, словно проверяя обретенные им жизненные установки на прочность.

Новым этапом в его странствиях стало знакомство с доктором Яшиным, который подкрепляет героя в уже сделанном жизненном выборе. Доктор внушает и Константину Андреичу, и другим окружающим необходимость жить вопреки всем бедам, всем невзгодам: «Кто мы такие? Люди. “Светочи” – и нам не дано тушить себя, пока нас не потушат. Драмы есть, ужасы – да; но живем мы во имя *прекрасного* (курсив автора. – *Н. Д.*)…». Он настойчиво повторит свою мысль еще раз: «Нелегкая вещь, существованье-то! и все-таки: чем горше, круче, тем больше он должен жить… человек» [Там же: 328]. Но на самого Яшина обрушивается неожиданная и страшная беда – смерть сына Жени – чудесного ребенка, трогательно чистого, светлого, мечтающего «быть большим». Страницы, посвященные болезни мальчика, описанию его ухода из жизни, проникнуты такой силой «мученического лиризма», а рассказ о страданиях отца, дошедшего до крайнего отчаяния и чуть не лишившего себя жизни, исполнен в такой напряженно-драматической тональности, что, кажется, рухнули все жизненные скрепы и жить больше нечем. Но Зайцев не дает героям окончательно впасть в состояние отчаяния. Убитый горем отец не отказывается от своих прежних взглядов: «Я буду жить», – говорит он Константину Андреичу. О том, что такое решение, несмотря на невыносимую боль, связано с духовной сущностью героя, свидетельствует описание его внешнего облика после произнесенных слов: «По его лицу шли слезы <…> весь он как бы раздвинул-

ся, отдалился, стал тише; ровный свет означился в нем» [Там же: 339]. Смирение – важная составляющая христианского мироощущения. Доктор Яшин и поступает как истинный христианин. В произведениях писателя такое отношение к жизни с годами будет крепнуть и возрастать.

К смирению придет и главный герой «Спокойствия». Жизнь улыбнулась ему, подарив долгожданную встречу с любимой женщиной. Несмотря на новую разлуку, осталось желание жизни покойной, несуетной: «…уйти в мир бескрайний, светлый, скорбный; в безвестность, бедность, одинокую жизнь». Вместе с ним определился и взгляд на будущее: «…зная час свой, принять его с улыбкой – незримая свеча в глубине сердца». И в этом устремлении – не мрачное ожидание смертного часа, а светлое принятие его и мира: «Жизнь, смерть – привет! Любовь – благословенье» [Там же: 341]. Жить в любви, смиряясь со всеми испытаниями, верить в жизнь вечную, где, напомним еще раз слова героя, «…все мы, родные любовью, соединены нерасторжимо», – таким оптимистичным финалом завершает писатель свою повесть, которую современники назвали «поэмой Жизни, полной гармонии и музыки» [цит. по: Прокопов 1990: 15].

Влюбленные герои писателя часто встают перед выбором: жить или умереть. В такой ситуации, в частности, оказался студент Бенедиктов из одноименного рассказа. Некрасивый, измученный неудачной любовью, он решается на самоубийство. Рассказ отличает глубина проникновения во внутренний мир этого, находящегося на грани жизни и смерти человека. Зайцев во всех подробностях прослеживает переживаемые Бенедиктовым душевные и физические терзания, в которых были и *холод*, сжимавший сердце, и *слабость*, граничившая с оцепенением, и заливавший лицо малиновой краской *жар* от осознания своей физической противности той, в кого он был влюблен, и новый приступ *оцепенения*, «*без сил, без воли*», и такое *напряжение*, что, казалось, «*сердце… разорвется*». Были в его терзаниях и бессмысленные блуждания, с полным чувством *потерянности* в мире, и то, что он сам определил как «*смертная тоска*», и ощущение *утраты рассудка*, и признание случайному встречному: «Очень мне жить плохо» [Зайцев 1990а: 362]. И, конечно, никуда не исчезавшие из его сознания мысли о смерти: «Он много о ней думал в последнее время», – скажет о нем автор [Там же: 354]. К этим мыслям и готовности осуществить задуманное он возвращается на всем своем пути до решающего момента: «уйду <…>, и там все кончится»; «он прострелил бы себе череп…»; «у меня на сердце смерть»; «он взял револьвер, но тут же с огненной ясностью почувствовал, как трудно поднести его к виску». Новая попытка, и вновь: «он не мог поднять руки с оружием» [Там же: 356–360]. Наконец, его страдания достигают своего высшего предела, все заслоняется необходимостью принять «последнее решение»: «Смерть вокруг, смерть! – неслось в его голове. Он почти физически ощущал ее, душа потряслась страшным приближением» [Там же: 364]. Писатель затягивает пружину его чувств до конца. Не выдержав напряжения, студент стреляет в себя, но выстрел не убил его, а только оглушил. Убедителен художник и в изображении состояния своего героя после неудачной попытки самоубийства. Сначала – «бессилие и онемение», наступившее «безразличное, ровное состояние, в котором как бы задремал его дух», затем он «почувствовал, что в сердце его что-то теплеет, растаивает», ощутил овладевшее им «легкое, сладостное волнение». В герое происходит процесс медленного возвращения к жизни почти из небытия: «он боялся разлить то новое и особенное, что появлялось в нем». В этом возвращении главным было какое-то новое чувство мира:

> он видел небо, полное звезд, темный воздух, трепетавший сейчас, и прозрачный. <…> тишина звезд была необычайна и легка, и воздух был не воздух, а эфир, в котором плыло окружающее [Там же: 365].

Зайцеву всегда важен взгляд героев по вертикали: от земли к небу, которое умиротворяет и освобождает от суетного, ненужного, возвращая к вечному. Бенедиктов вбирает, вдыхает этот новый, открывшийся ему мир. Вновь пережитое настолько переполняет его, что из гру-

ди вырывается «вопль», а сам он рыдает «безудержно, потрясаемый неизвестной силой, *пронзившей его своими молниями*». Выделяя курсивом слова о «неизвестной силе…», Зайцев подчеркивает происходящее с героем перерождение. Радость переполняет его: «Жив, – сказал он себе. – Боже мой, я жив!..» [Там же: 365]. То, что происходило с ним ранее, воспринимается как какой-то сон, а новое состояние – пробуждение ото сна:

> Ему казалось, что сзади лежала какая-то смутная и страшная бездна, едва не поглотившая его. Он готов был даже считать это за наваждение. «Я чуть не убил себя, я, я!». Если бы не был он так полон нового, сияющего и звенящего, он бы мог впасть теперь в отчаяние. Но он далек был от всего такого. «Да, стрелял, а теперь иду, мне навстречу встает солнце, я иду, и поют птицы, и в душе звучит ответная песнь» [Там же: 366].

Герой преодолел душевный кризис, открыл чудо мира, дарованного ему: «В легких тучках подымалось солнце, и лучи его неслись сквозь облака, как стрелы небесного воинства. “Все мое”, – чувствовал некрасивый человек, шагавший по серебряному лугу, и верно, все ему принадлежало, и он принадлежал всему» [Там же: 366]. Зайцев не случайно вводит в финале образ солнца. Оно для него всегда было синонимом самой жизни, ее света.

> У Зайцева, – справедливо сказал литературовед Т. Прокопов, – солнце – источник восторга. <…> Во всем предреволюционном творчестве писателя ясно прослеживается стремление к торжеству оптимистического – солнечного начала, к победе светлого над темным, жизни над смертью [Прокопов 1990: 15].

Существенным для понимания этого образа в оценке происшедших со студентом Бенедиктовым перемен является и то, что в «христианском образном мире восходящее все снова и снова на востоке Солнце является символом бессмертия и воскресения» [Бидерман 1996: 255]. Герой пережил своего рода возвращение из небытия, воскресение. Ему открылась истина: лучше жизни ничего нет! «Быть может, – заметит писатель, – эти минуты были высшими в его жизни» [Зайцев 1990а: 366]. По сравнению с новым состоянием, прежние страдания из-за несчастной любви показались ему чем-то незначительным, ненужным:

> Странно, удивительно ему было! Сколько страдал он из-за той, кто спала за этими шторами, но теперь для него все это обращалось в былое. «Нет, нет, мимо, дальше. Прочь отсюда» [Там же].

Студент понял и открыл для себя, что чудо жизни неприкосновенно и ничто не может и не должно вести к ее разрушению.

Вместе с тем не каждому из влюбленных героев Зайцева дано понять это. Они не всегда справляются с жизненными испытаниями и добровольно уходят из жизни. Так произошло с дочкой Аграфены из одноименной повести, так завершается жизнь совсем еще юной Кати в рассказе «Богиня», решившейся на такой шаг «просто … от любви к нему» [Там же: 429]. Бросается под колеса поезда и оставленный любимой женщиной Ивлев – герой этого же рассказа. Можно привести целый ряд и других примеров. Зайцев нигде прямо не высказывает свои суждения в отношении таких поступков, но некая недоговоренность, сама горечь от ощущения содеянного, чувство недоумения, которое испытывает читатель, невольно возникающий вопрос: «Зачем?!» – оставляют впечатление бессмысленности совершаемого, утверждая непреложность жизни, дарованную Господом, ее ценность. У этих героев отсутствует важнейшая для художника христианская добродетель – смирение, «мужественное принятие всего, посылаемого Господом» [Любомудров 1999: 8]. Но Зайцев, и это очевидно, явно сочувствует своим героям, сожалея об их трагическом конце, оборванной жизни. Переживания одного из них отражают во многом и чувства самого писателя: «Он собрал все свои ду-

шевные силы, все их соединил в желании: чтоб спаслась Катя. *Точно жизнь или смерть ее были его собственной жизнью и смертью*» [Зайцев 1990а: 432]. Художник также пропускал через себя судьбы своих героев, неизменно утверждая Любовь во имя Жизни, а не Смерть ради Любви. Характерным для его взглядов является признание, которым он завершает рассказ «Мой вечер»:

> Да, среди невзгод и скорбей жизнь дарит нам иногда незабываемые мгновения. Верно, когда придет наш конец, мы вспомним о них. И если скажем: девять десятых пропало, но одна сотая вечна – то и за нее мы умрем покойно. *Да будет благословенна любовь* [Там же: 346].

Обращаясь уже на исходе своего земного пути к «русской ищущей и горячей … молодежи», Зайцев писал:

> Юноши, девушки России, несите в себе Человека, не угашайте его! Ах, как важно, чтобы Человек, живой, свободный, то, что называется *личностью* (курсив автора. – *Н. Д.*), не умирал. <…> *Достоинство Человека есть вольное следование пути Божию – пути любви, человечности, сострадания* [Зайцев 1993: III, 511].

ЛИТЕРАТУРА

Бидерман Г. Энциклопедия символов. М., 1996.

Зайцев Б. К. Соч. : в 3 т. М., 1993.

Зайцев Б. К. Дальний край : роман. Повести и рассказы. М., 1990а.

Зайцев Б. К. Земная печаль. Л., 1990б.

Зайцев Б. К. Улица святого Николая. Повести и рассказы. М., 1989.

Любомудров А. М. Просветляющее страдание // Зайцев Б. К. Знак Креста : роман. Очерки. Публицистика. М., 1999.

Прокопов Т. Борис Зайцев: вехи судьбы // Зайцев Б. К. Дальний край : роман. Повести и рассказы. М., 1990.

В. Н. Евсеев
Тюмень

«СИНОДИК ЕРМАКОВЫМ КАЗАКАМ» КАК ПАМЯТНИК РЕГИОНАЛЬНОЙ ЦЕРКОВНОЙ КНИЖНОСТИ

«Синодик ермаковым казакам» (далее Синодик. – *В. Е.*) – один из первых памятников книжности Западной Сибири; составлен в Тобольском архиерейском доме, вошел в Есиповскую летопись (1636 г.). Синодик обнаружила Е. К. Ромодановская в Историческом музее (Москва) в составе поминальной книги, сложившейся в 1-й половине XVII в. [см.: Ромодановская 1970]. В 1621 г. создается Сибирская архиепископия. Архиепископом Сибирским и Тобольским назначен (с сентября 1620 г.) новгородец Киприан (Старорусенин). Потребность епархии в своих святых, в богослужебных, житийных книгах продиктовала Киприану обратиться к ведущей фигуре в истории присоединения Сибири – Ермаку и походу его отряда за Урал. Тогда были живы участники экспедиции Ермака. В Есиповской летописи отмечается, что Киприан

> во второе лето престолъства своего воспомяну атамана Ермака и з дружиною и повеле разпросити Ермаковъских казаков, како они приидоша в Сибирь, и где с погаными были бои, и ково где убили погании на драке. Казаки ж принесоша к нему написание… [Есиповская… 1987: 70].

Предполагается, что записанные ветеранами отряда Ермака воспоминания (казачье «Написание», не дошедшее до нас) послужили источником для составления Синодика, а позже и летописи Саввы Есипова.

По замыслу, исполнению «Синодик ермаковым казакам» – помянник. Традиция синодиков уходит в христианскую древность. Поминальные записки назывались «диптихами», поскольку являлись двумя сложенными дощечками, на внутренней стороне которых фиксировались имена для поминания (на трапезе). В религиозных общинах вносились в синодики-диптихи имена по случаю вступления в Церковь и кончины христиан – членов общины. В обрядовой практике поминальные списки объединяли живых и почивших. Со временем в списки для поминовения решили вносить имена святителей, святых мучеников, государей, видных деятелей. Записи с краткими описаниями деяний почивших людей в «помянниках умершим» стали напоминать святцы, церковные календари. В дальнейшем синодики – это книги, объединявшие помянники, поучения, справочно-календарные сведения, практическая вещь в церковной обрядности.

Важную роль синодики приобрели в Московской Руси, особенно после установления Иоанном IV Грозным общего поминовения, которое следовало совершать «до скончания мира». Синодики являлись частью чина Торжества Православия (справлялись в главных храмах), в них список имен стал отражать историю Российского государства в ее православных и мирских проявлениях. В службе Торжества Православия упоминались деятели, с именами которых соотносились могущество и слава Московского царства, в том числе защитники и «собиратели» Русской земли. На рубеже XVI–XVII вв. появляются поместные помянники, в числе их «Синодик ермаковым казакам». Помянники составлялись в монастырях для литургии, где предусматривалось поминовение усопших. В XVII в. завели свои синодики и приходские церкви – помянниками по усопшим членам местной общины. Приходские синодики оставались частью богослужений в храмах, но между службами были доступными для любого прихожанина. В них прихожанин мог найти сведения о поминании родных, близких людей и др. В представлениях православных людей синодики соотносились с Книгой жизни,

в нее, по верованиям, сам Христос на Страшном суде будет вписывать имена спасенных душ. В XVII–XVIII вв. помянники превратились в «книги памяти» – христианской, национальной, народной. В XIX в. традиция составления и чтения синодиков ослабевает.

В древнерусский период к «синодикам» относились три типа книжных памятников. «Синодиком» назывался «Чин православия». Отдельный сборник XVII в. так же считался «синодиком» (в его составе – общие поминания «сберегателей» православия, статьи богословского содержания и сюжетные рассказы). Третий тип – собственно помянник, т. е. рукописная книга с записями имен умерших для поминания в церкви.

«Синодик ермаковым казакам» – памятник региональной древнерусской литературы с религиозно-сакральной функцией – богослужебной. Он предназначался для церковной службы, для поминовения «убиенных казаков» в Тобольском Софийском соборе в неделю Православия:

> Он же, добрый пастырь (Киприан. – *В. Е.*), попечение имея о них, и повеле убитых имена написати в церкви Софеи Премудрости Божия в соборный синодик, и в православную неделю кликати повеле с прочими пострадавшими за православие вечную память [Есиповская 1987: 70].

(В Чин православия входили поминальные службы, совершаемые в первую неделю Великого поста – неделю Православия.) «Синодик ермаковым казакам» создавался с 1621 г., после утверждения Синодика царем, священным собором и патриархом в 1636 г. начали в общем поминании «кликать память Ермаку и дружине» в Москве, Тобольске, по другим церквам.

В Синодике перечисляется свыше 35 имен казаков, погибших во время похода отряда Ермака в Сибирь. В традиции поминания (убиенным «кликают» вечную память «большую», «среднюю» и «малую») в основном перечисляются личные имена (Андрей, Окул, Петр, Владимир, Лукьян и др.), встречаются прозвищные и иные имена: Иван Карчига, Богдан Брязга, Иван Кольцо, Ермак Тимофеев сын Повольский [Синодик… 1987: 380–381].

Вместе с тем Синодик как помянник обладает особенностями, выходящими за пределы богослужебной книжности. Он является и носителем событийности. В Синодике есть лаконичное описание похода Ермаковой дружины в летописном стиле: указан год появления казаков на территории Сибири («В лето 7089-го…», т. е. в 1580 г. – *В. Е.*); упоминаются главные сражения с отрядами Сибирского ханства («у реки Иртиша на брегу под Чювашею» и т. д.), когда погибли казаки («Во второе же лето Сибирского взятья…», «В третье же лето по Сибирском взятье…»); описание событий ведется вплоть до гибели Ермака, казаков «близ Вагайского устья … на перекопи» в «четвертое же лето по сибирском взятье августа в 6 день…» [Там же].

С другой стороны, в Синодике используются средства воинской повести. Ермаковы казаки охарактеризованы системой положительных определений, эпитетов, они воины смелые («И приидоша сии воини бестрашни…», «предоблею дружиною храбръствовавьшею») и мужественные («крепко вооружившеся сердцы своими на вольныя раны»). В описании главнейшего сражения отряда Ермака с войском Сибирского ханства «под Чувашею» (у Чувашского мыса) противник изображается в стилистической манере воинской повести. В образно-стилистическом каноне воинской повести врага принято было изображать в «великом множестве», соответствие этому находим в Синодике: «И насеяшеся множеством их, яко травы селныя» (воинов противника нельзя сосчитать, подобно траве, деревьям в громадному лесу). Еще одно клише средневековой воинской повести в Синодике – показ битвы как жатвы: «и жнущее православное воинство божиею помощию нечестивых, яко ж класы» [Там же: 380]. В стилистических канонах средневековой книжности характеризуется и дружина, она показана средневековой корпорацией – отряд скрепляется воинским товариществом: «к Ермаку с товарыщи по люди», «со единомысленою … дружиною…». В Синодике проводится мысль, что казаки (подавляющая часть отряда Ермака) решения принимают

«на кругу», т. е. сообща: «И по приговору всего товарства». Воины отряда ведут себя достойно и в победном сражении, и в ситуации гибели, когда было принято ошибочное решение («повериша их нечестивому безверному шерстованию», т. е. клятве): «единокупно вси главы своя под меч положиша и живот свой скончаша в плену…» (в Синодике эпизод гибели «отомана Ивана Кольца, а с ним 40 человек товарства») [Там же].

Однако основные признаки Синодика как книжного церковного жанра – это элементы агиографии, трактовка похода как провиденциального православного события, а воинов отряда Ермака – как «богоизбранных» для этого события людей. В перечислении деяний отряда Ермака Тимофеевича ведущим становится принцип идеализации, свойственный «учительной» средневековой книжности, в частности житиям – жанру идеализирующему. В житиях с целью канонизации создавались образы «богоизбранных» людей – праведников, святых, воинов «христовых», защищающих отечество и православную веру. Ведь очевидно, что Киприан, планируя создание Синодика, где воздается вечная память атаману и его воинам, лелеял надежду на канонизацию Ермака Тимофеевича, вопреки главному препятствию на пути канонизации – памяти о разбойном прошлом казаков и некоторых атаманов, возглавивших поход в Сибирь, фольклорной памяти о справедливом волжском разбойнике-атамане, защитнике обездоленных.

Принцип идеализации (как смысловой, стилистический канон) диктует отбор абсолютных позитивных характеристик при описании персонажей. В Синодике воины отряда Ермака – это «светозарные» герои средневековой идеализирующей книжности. После падения Константинополя (центра православия) в Московском государстве возобладала идея «третьего Рима» («четвертому не бывать»). Православная Русь теперь видится центром мирового православия, а у государства миссия – нести свет православной веры другим народам, «коснеющим» во мраке язычества, иноверия. Поход ермаковых казаков, присоединение Сибири трактуется в Синодике с точки зрения православной доктрины Российского государства и Церкви. Казачья вольница, которую нанимали промышленники Строгановы для защиты от угрожающего их приуральским владениям Сибирского ханства, предстает в Синодике «православным воинством». Через призму церковной идеологии Тобольско-Сибирской епархии поход воспринимается как миссия православной веры по Божьему промыслу:

> Забыша века сего всю земную честь и славу и плотскую сладость, но подвигшеся и крепко вооружившеся сердцы своими на вольныя раны и излияти кровь свою, и смерть в живот предложити. Но восприемше щит истинныя веры и утвердишася мужественно, и показаше храбръство свое пред нечестивыми, по вси глаголющее: «Достойни умрети за святыя божия церкви и за православъную истинную християнъскую веру пострадати, и благоверному царю послужим, и всю надежду свою на господа тверда положим, яко не во множестве воин победа бывает, но свыше от бога, и может безпомощным помощи на противляющихся агарян». И вся сия совершишася божиим промыслом [Там же].

В Синодике предлагался коллективный православный «портрет» атамана Ермака и его казаков. В тексте помянника им приписывается (в форме прямой речи) христианская самохарактеристика, мотивирующая причины похода в Сибирь: «за православъную истинную християнъскую веру пострадати». Истинные причины похода в Сибирь казаков не сводимы, безусловно, лишь к христианской подоплеке; известно, что приграничные казаки любили хаживать за «зипунами» и добычей. Очевидно другое: казачьи намерения (и «написания») подаются в одном (и единственном) ключе – в провиденциальной трактовке: «еже избра бог и посла … очистити место святыии и победити бесерменского царя Кучюма, и разорити их богомерская и нечистивая капища» [Там же].

В Синодике отдана дань уважения Ермаку Тимофеевичу, казакам, поскольку признается, что «Сибирское взятье» состоялось и по воле казаков, их атамана, однако присоединение Сибири в целом трактуется провиденциально: «вооружи бог славою и ратоборьством и волностию (здесь и далее курсив мой. – *В. Е.*) отомана Ермака…» [Там же]. Поход предо-

пределен свыше, провиденциальная подоплека события акцентируется традиционными формулами: «Сибирскаго взятья Божьею помощию», «избра Бог и посла», «но свыше от Бога»[1]. Поэтому поход отряда Ермака в Сибирь – изначально праведное и святое деяние, Ермаку и его воинам «кликают память» как исполнителям Божьей воли, которой определены их судьбы.

Региональный контекст Синодика и состоит в провиденциальной трактовке присоединения Сибири. Поход оценивается как закономерное («богонаправляемое») событие, суть события же сводится к предопределенности христианизации региона. Данная особенность Синодика объясняется рядом факторов.

Провиденциализм содержания Синодика соответствует канонам этого церковного жанра. История в синодиках видится в «зеркале» эсхатологического мировосприятия. В христианской эсхатологии история завершается судом Иисуса Христа – Страшным судом над всем человечеством. На Суде взвешиваются дела праведные и неправедные, пред Вышним предстают правоверные и грешные. В средневековое время в церковной обрядности предполагалось, что в синодиках «память кликают» до скончания веков, т. е. до самого Страшного суда, время которого погружено в вечность. С православной точки зрения в памяти должны сохраняться вплоть до Суда богоугодные дела и люди. В Синодике это Ермак и его отряд как «православное воинство». С эсхатологической же точки зрения в Синодике Сибирь (как место «нечистое», когда-то бывшее «вогнеждение зверем и водворение сирином»), проходит процесс очищения: «…очистити место святыии и победити бесерменского царя Кучюма, и разорити их богомерская и нечистивая капища» [Там же]. Сибирь, следовательно, люди и дела, с нею связанные, предстанут на Страшном суде как место, уже прошедшее (или проходящее) процесс очищения.

При создании Сибирской епархии архиепископ Киприан (прибыл в Сибирь в 1621 г.) вскоре обнаружил в регионе «великое нестроение» среди паствы и даже священнослужителей (сообщал об этом в Москву). «Нестроение» проявлялось не только среди мирян, в среде которых наблюдались смешанные браки, нарушение православной обрядности, даже заимствование элементов чужой веры. «Неверно» вели себя и прибывшие с Киприаном «старцы» и дьяки. Они отказывались служить в церквах, вели себя «самовольством», потом, взломав замки кладовых, запасшись свинцом и порохом, пустились в бегство на Русь. Такое поведение церковнослужителей объясняется, по мнению В. Ю. Софронова, не столько неустроенностью тогда людей на новом месте, сколько негативным отношением некоторой части «духовенства к сибирской земле как не освященной Богом, “поганой”, иноземной, нехристианской» [Софронов]. Сибирь в начале ее освоения русскими людьми, приходящими со «Святой Руси» (с родной территории, освященной православным обычаем), воспринималась как чужая территория, как «земля нечистая», где трудно, а порой и невозможно соблюдать православное вероисповедание.

По православной средневековой логике люди, побывавшие в иноверческих местах, «впадали в грех, оскверняли себя», по возвращении на православную родину на них священниками накладывалась епитимья [Там же]. Именно иноверческой и, следовательно, «нечистой» землей воспринималась Сибирь в начале XVII в. православными людьми. Отсюда проистекает обилие в Синодике, в ранних летописях Зауралья свойственных средневековому сознанию определений населяющих ее народов, как «нечистых», «поганых», «басурманских» (иноверцы), как «агарян» (так в средневековой Европе и на Руси называли мусульман, а заодно и всех язычников или иноверцев). Но в средневековом сознании могла состояться мена святых и нечистых мест. На Руси после падения Константинополя «Византия воспринимается … как нечистая земля, она потеряла свою святость: из православной империи, куда отправлялись в свое время русские паломники, она превратилась в “область безбожных турков <…> поганого царя”» [Успенский 1994: 262].

[1] Провиденциализм – средневековая философия истории, эта религиозная историософия объясняла все значительные события предопределенностью и обусловленностью Божественной волей, абстрагируюсь от реального хода исторических событий и их причинно-следственных связей.

Тобольская светская и церковная власть была – в связи с колонизацией Сибири – заинтересована в ином восприятии территории за Уралом – как освященной Православием. Через 40 лет после экспедиции Ермака устраивается Сибирская епархия, а «Синодик ермаковым казакам» создавался для того, чтобы развеять, в частности, опасения колонистов. Поэтому в Синодике поход Ермака объясняется как святое христианское деяние, а сибирская территория маркируется как православная: «Но на тех местех (где царили "богомерская и нечестивая капища". – *В. Е.*) поставившася грады и соделашася святыя божия церкви в прибежище православным христианом…» [Синодик… 1987: 380]. Идеология Синодика есть христианская сакрализация сибирской территории. Христианская сакрализация территории (утверждалось, что она под присмотром Бога) должна была ломать стереотипы негативного ее восприятия православным населением в первых десятилетиях XVII в.: Сибирская земля охраняется Божьей дланью, она наполняется святыми деяниями, «градами» и православными храмами, значит, становится в буквальном смысле «прибежищем» русскому человеку, а вовсе не чужбиной.

В рамках идеологии Тобольской епархии и подается в Синодике социальный статус атамана Ермака Тимофеевича. Он – простолюдин, более того – «вольный» казак, впрочем, как и его соратники: «Но от простых людей избра и вооружи бог славою и ратоборьством и волностию оттомана Ермака Тимофеева сына Поволъскаго со единомысленою и с предоблею дружиною…» [Там же].

В Синодике Ермаку ставится в заслугу начальный этап присоединения Сибири к Российскому государству. Государство и церковь в начале XVII в., после Смуты озабочены вопросами планомерной колонизации громадной территории за Уралом. Была и «вольная» колонизация. Успешной она могла быть при поддержке широких народных масс, и это тоже нужно учитывать как значительный фактор в трактовке похода и его участников в Тобольском синодике. В нем (при наличии всеопределяющей провиденциальной трактовки) как бы подчеркивалась инициатива, исходящая из «толщи народной», воля к освоению Сибири, лишенная принудительного характера. В Строгановской летописи, написанной ближе к середине XVII в. заслуга присоединения Сибири к Российскому государству приписывается, пусть и отчасти косвенно, промышленникам Строгановым. В Синодике же поход Ермака с дружиной воспринимается как образец позитивной народной энергии «собирания» земель вокруг Московской Руси, и акцент, даже в религиозном жанре – Синодике, был сделан на «взятии» Сибири вольным народом – казаками и Ермаком-простолюдином (инициатива «снизу»), разумеется, при Божьем благоволении к их действиям: не воля Строгановых, а Божья воля и жертвенность ермаковцев подвинула Сибирь к православию и Российскому государству.

В «Синодике ермаковым казакам» выражена официальная доктрина присоединения Сибири, которая в равной степени удовлетворяла бы «верхи» и «низы». Созданный в Тобольске Синодик выполнял не только роль регионального помянника, его целью было изменение отношения трудовой и служилой Руси к Сибири как чужой территории, поэтому в ее христианизации акцентировалась инициатива, смелость и, конечно, жертвенность казаков.

Синодик, являясь жанром церковной книжности, вобравшим в себя элементы жанров религиозных (агиография) и светских (летопись, воинская повесть), значительно повлиял на становление региональной (тобольско-сибирской) летописной традиции. Провиденциальная концепция присоединения Сибири, предложенная в Синодике, в дальнейшем будет развита в региональных летописях – в Есиповской летописи («О Сибири и сибирском взятии…» завершена дьяком Тобольского архиерейского дома Саввой Есиповым в 1636 г.), в «Истории Сибирской» (1689–1690-е гг.) С. У. Ремезова.

ЛИТЕРАТУРА

Есиповская летопись (основная редакция) // Полное собрание русских летописей. Т. XXXVI : Сибирские летописи. Ч. 1 : Группа Есиповской летописи. М., 1987. С. 42–78.

Ромодановская Е. К. Синодик ермаковым казакам (предварительное сообщение) // Известия Сибирского отделения АН СССР. Сер. общественных наук. 1970. № 9. Вып. 3. С. 162–167.

Синодик ермаковым казакам // Полное собрание русских летописей. Т. XXXVI : Сибирские летописи. Ч. 1 : Группа Есиповской летописи. М., 1987. С. 380–381.

Софронов В. Ю. Распространение православия в Сибири (XVI–XVII вв.). URL: http://www.zaimka.ru/01_2002/sofronov_orthodoxy/ (дата обращения: 29.11.13).

Успенский Б. А. Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале «Хожения за три моря» Афанасия Никитина) // Успенский Б. А. Избр. тр. Т. 1 : Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 254–297.

С. И. Ермоленко
Екатеринбург

СИМВОЛИКА РОМАНА В. А. СОЛЛОГУБА «ЧЕРЕЗ КРАЙ»

В 1885 г. в нескольких номерах «общедоступного» журнала «Новь» был опубликован «посмертный роман» В. А. Соллогуба «Через край» [Соллогуб 1885] – последнее произведением писателя, автора известных повестей в духе натуральной школы, единственное в его творческом наследии сочинение большой эпической формы. Роман писателя, «некогда столь известного и любимого» (Н. А. Добролюбов), не замеченный современниками, не переизданный до сих пор и не привлекающий внимания исследователей, оказался забытым в наши дни.

Вероятно, роман «Через край», повествующий о судьбе героя-дворянина, его нравственных исканиях, увидевший свет как раз в период падающей популярности жанра [см., напр., об этом: Дергачев 2005: 91–103], показался прижизненной критике неактуальным, не соответствующим духу времени, когда в литературе завоевывал права гражданства уже новый тип героя – демократа-разночинца (иначе как объяснить отсутствие каких бы то ни было откликов на последнее произведение писателя).

Существует мнение (никак и ничем, впрочем, не мотивированное), что роман является незавершенным произведением. Именно поэтому он, будто бы, и не был напечатан при жизни автора. Так ли это? Удалось ли Соллогубу воссоздать целостный, романный образ мира в своем произведении?

На первый взгляд «Через край» имеет довольно фрагментарную композицию, поскольку автор акцентирует свое внимание лишь на переломных, вершинных моментах жизни главного героя, представителя старинного аристократического рода – князя Петра Андреевича Ардарова. В романе двадцать одна глава, причем, каждая посвящена описанию какого-то отдельного эпизода жизни героя в конкретном пространственно-временном локусе: будь-то его служба на Кавказе или участие в Севастопольской кампании, поездка к матери во Флоренцию или женитьба и семейная жизнь в петербургском аристократическом обществе, случайная встреча с незаурядной провинциальной «барышней», изменившая его судьбу, и пребывание с ней в Париже и т. д.

Каждая глава как бы самодостаточна вследствие сюжетной завершенности, имеет легко просматриваемые завязку, кульминацию, развязку, акцентируемую, как правило, неким выводом, подводящим итог изображаемому: «Так кончил жизнь старик Ардаров»; «Через пять минут лихая тройка с ямщиком унесла Ардарова к Дагестанскому ущелью»; «Наконец, передав дела … Ардаров получил возможность уехать в Италию»; «Наконец, воцарилась мертвая тишина, и Ардаров заснул»; «Наконец, коляска была подана, и Ардаров уехал»; «На другой день Ардаров мертвый, обмытый, одетый, покрытый парчей, лежал на своей убогой кровати» [Соллогуб 1885][1] и т. п.

Вместе с тем роман «Через край» не распадается на отдельные «куски» – фрагменты. На формальном уровне «сцепление» глав нередко подчеркивается соединяющими инициальными фразами – предложениями, открывающими главы романа. Например, глава II («Две смерти») начинается словами: «*Через месяц после приведенного разговора* (здесь и далее курсив наш. – *С. Е.*), князья Ардаровы сели в парадную карету и поехали в Казанский собор», – отсылающими читателя к разговору героев, состоявшемуся в главе I («Русский барин»). Следующая глава («Тамаша»), открывающаяся словами: «*Сын князя Ардарова свято исполнил свое обещание*», – заставляет вспомнить об обещании, которое герой дает отцу перед своей отправкой на Кавказ. Начало главы V («Клятва») – «*К кончине отца своего молодой Ардаров опоздал*. Сам умиравший запретил ему оставлять развалины Севастополя…» –

[1] Далее роман цит. по данному изданию указанием главы и страницы в скобках.

указывает на связь с трагическими событиями предшествующих глав. Начальная фраза главы XII («Барышня»): «*Сон Ардарова был тревожен*» – продолжение заключительных слов главы XI («Буря»): «Наконец … Ардаров заснул». Глава XV («Бал»), в которой изображается развитие болезни Ардарова, завершается фразой: врач «признавал присутствие злокачественной тифозной горячки…». Глава XVI («Болезнь») открывается фразой, прямо связанной с финалом предыдущей главы: «*Ардаров не умер*» и т. д.

Однако художественное единство романа достигается не только (и не столько) таким формальным способом. Целостность произведения обеспечивается, прежде всего, благодаря, во-первых, единству замысла (изображение поисков смысла жизни героя-дворянина – «доброго, но безвольного мало») и воплощенной в романе авторской позиции (утверждение необходимости и ценности духовных исканий личности, к каким бы результатам эти искания ни приводили); во-вторых, единству образа центрального героя, путешествующего (по «казенной» и собственной «надобности») по России и зарубежью, – Петра Ардарова и, как следствие этого, в-третьих, сквозному, проходящему через весь роман лейтмотиву дороги, развертывающемуся во времени.

Выходя на «большую дорогу»[1], Ардаров оказывается то на Кавказе, то в снова в Петербурге, откуда начался его путь и куда он периодически возвращается, то едет во Флоренцию, то попадает в помещичью усадьбу Сумбуровку… Затем, как в калейдоскопе, мелькают Германия, Швейцария, Италия, Париж… И так до тех пор, пока это беспокойное движение героя не пресекается его смертью где-то в Оренбурге, на пути в действующую армию. Покидая замкнутый, узкий кастовый мирок петербургского «большого светика» и выходя «*через*» его «*край*» на «большую дорогу», Ардаров попадает в миры самых разных людей, приобретая жизненный опыт, обогащающий его. Русь предстанет перед Ардаровым, пытливо вглядывающимся в нее, в настоящем своем выражении – со всеми своими проблемами и бедами. Дорога, таким образом, становится не только нитью, связующей разные топосы романа и его разные социальные миры, соединяющей различные человеческие судьбы и жизни. Дорога – это еще и тот вектор, который задает направление развертывания образа мира в романе «Через край» как мира «Земли Русской».

«Внешний» сюжет, обусловленный передвижениями Ардарова в пространстве, осложняется «внутренним» сюжетом, связанным с его духовным пробуждением и эволюцией: изображением мучительных поисков ответов на вопросы: «Что я такое? Для чего я живу?» (мотив дороги, где «время как бы вливается в пространство и течет по нему» [Бахтин 2000: 177–178], таким образом, оказывается и мотивом жизненного пути). В конечном итоге, герой приходит к пониманию того, что его назначение состоит в служении «родной земле». Идея служения России – одна из центральных в произведении.

Но, кроме выше сказанного, художественное единство, целостность роману придают сквозные образы-символы, проходящие через все произведение: это, прежде всего, центральный образ *края*, задающий динамику романному повествованию (движение героя «*через* край» «большого светика» в большой русский мир), а также образы *пожара* и *бури*, сопровождающие основную сюжетную линию Петра Ардарова и «барышни» Натальи Львовны.

Уже само заглавие произведения Соллогуба – «Через край» – напоминает символические заглавия романов 1860 – начала 1880-х гг.: «Обрыв» (1869) И. А. Гончарова, «Некуда» (1864) Н. С. Лескова, «В водовороте» (1871) А. Ф. Писемского, «В водовороте страстей» (1876) Д. Н. Мамина-Сибиряка, «Без исхода» (1873) и «Омут» (1881) К. М. Станюковича, «Перелом» (1880–1881) Б. М. Маркевича и др.

Переходность пореформенной поры, когда «все … переворотилось и только укладывается» (Л. Н. Толстой), не могла не отразиться на мировосприятии современников. Понимание российского мира как неустойчивого, находящегося на «переломе», зафиксировано в предельно резких и категоричных названиях произведений. Представление о «переломно-

[1] О романном хронотопе «большой дороги» см.: [Бахтин 2000: 177–179].

сти» эпохи есть и в заглавии соллогубовского романа, что связано с символическим образом «края». Но если у современников писателя подчеркивалась ситуация «безысходности» (когда идти уже «*некуда*», ибо дальше – *«обрыв»*, *«водоворот»*, *«омут»*), то у Соллогуба в самом названии романа заключена мысль о возможности движения, выхода из сложившегося тупикового положения – «*через*» его «край». Выход – в единении с миром «Земли Русской», в обретении «семьи … на родной земле» (к чему на протяжении всего повествования и стремится, хотя и безуспешно, главный герой).

Можно говорить о масштабности художественного мира небольшого по объему романа Соллогуба, который включает в себя и огромный, без-*крайний* (позволим себе такую акцентировку, обусловленную многозначностью слова-образа *край* в романе) мир «*Земли Русской*» (мир народный, который открывает для себя Ардаров, миры петербургский (светский), провинциальный, усадебный, кавказский), и миры «чужие» (другие страны, по которым путешествует главный герой). Центром романного мира является Петербург – столица Российской империи – и его «большой свет»: отсюда начинается движение главного героя, его жизненный путь (это отправная точка в развитии сюжета), и сюда же он время от времени возвращается, постепенно осознавая свою чужесть свету, но не имея достаточных сил, чтобы пойти на окончательный разрыв с ним в силу собственной безвольности. Итогом исканий Ардарова в трагическую «безурядную» эпоху становится горькое осознание бесполезности и бесцельности собственного существования («Я не сделал ничего…»; «Для своих – чужой, для соотечественников – бесполезный»).

Но, помимо безвольности, есть еще одна причина, которая способствовала тому, что «кающийся дворянин» Ардаров оказался «лишним», несмотря на его желание быть полезным «родной земле». Писатель подчеркивает, что неспособность Ардарова изменить свою жизнь и жизнь близких ему людей обусловлена не только его личностными свойствами, сколько определенными качествами, характерными натуре русского человека вообще. Отец Ардарова, который, несомненно, близок автору, говорит своему сыну:

> …у нас (русских людей. – *С. Е.*) нет меры… мы всегда бьем *через край*: сопьется ли в кабаке мужик от запоя, зарапортуется ли книжник, схватится ли изувер за нож по недостатку здравого смысла… Все мы, русские, в общей громаде, все мы – греха таить нечего – *черезкрайники* (разрядка автора. – *С. Е.*). Вот где наша болячка общенародная [I, 425].

Русский человек ни в чем не знает границ, удержу. Самосохраняющее чувство «меры» в нем отсутствует. От этой «черезкрайности» и случаются с ним все беды: «Русский человек в одиночку – *бессилен*, потому что он *бессилен перед собственной волей, перед собственными страстями, перед собственною беззаботностью*» [I, 426]. «…Русский размах всегда шагает через край», – напишет Соллогуб в своих «Воспоминаниях», над которыми он работал в те же годы, когда создавался роман [Соллогуб 1988: 359].

Старый князь Андрей Петрович Ардаров тревожится так потому, что «черезкрайность» он видит и в своем собственном сыне. В пору первой молодости Петра она проявлялась в «чрезмерном пьянстве», «безобразиях», о которых «впоследствии он не мог вспомнить без отвращения». Но и после обещания измениться, данного отцу, герой не всегда руководствуется чувством меры. Во время своей службы на Кавказе Ардаров, не испытывая глубокой любви к Дарико, Дарье Андреевне Колпиной, жене полкового штаб-лекаря, позволил себе пойти на поводу своих эмоций, нарушив, таким образом, на всю оставшуюся жизнь покой не только женщины, горячо и преданно полюбившей его, но и ее мужа.

Поручик Ардаров и служит со свойственной молодости безудержностью. Так, проводя рекогносцировку местности, где «кровожадные лезгины» устроили засаду, забыв об осторожности и нарушая, тем самым, приказ майора («в лес ни под каким видом не въезжать»), «разгоряченный» Ардаров, «не выдержав», «кинется» за одним из стрелявших в лес. Да, Петр Ардаров доказал, что он бесстрашный человек (и «весь эскадрон» был «свидетелем» этого). Но этот не вполне оправданный в данной ситуации риск мог стоить ему жизни («Пуля свистнула над самым ухом Ардарова» [III, 531]).

«Черезкрайней» можно назвать и любовь героя к «барышне» Наталье Львовне (как, впрочем, всякую, стихийную по своей природе страсть), которая, как болезнь, внезапно настигает его и стремительно развивается (Дарья Андреевна, с тревогой наблюдавшая за Ардаровым и Натальей Львовной, «смутно чувствовала», что они «катятся под гору и их уже ничем не остановишь» [XVII, 548]). Неслучайно начало любви Ардарова совпадает со «злокачественной тифозной горячкой», от которой он едва не умер; от горячки герой, в конце концов, и умирает, когда расстанется с Натальей Львовной. Болезненная горячка становится своеобразным, можно сказать, символическим фоном, на котором разворачивается история любви героев романа (любовь уподобляется «злокачественной» болезни).

«Черезкрайниками» являются и другие герои романа. Это и Наталья Львовна, безоглядно отдавшаяся впервые захватившему ее чувству любви, бросившая вызов светским нормам и условностям («Вы знаете, я немножко блажная…», – скажет она Дарье Андреевне). А после расставания с Ардаровым она все с той же «черезкрайностью своей натуры» бросится в «уносящий ее вихрь» «роскошной жизни», ища в ней «не удовольствия, а какого-то опьянения», которое позволило бы ей забыть прошлое [XXI, 565]. Да и Дарико, забывшая о супружеском долге и со всем темпераментом юности полюбившая Ардарова, тоже может быть отнесена к «черезкрайнему» типу. И мать Ардарова, пренебрегшая не только супружескими, но и материнскими обязанностями, – «женщина страстная и развратная».

Страсть – чувство «черезкрайнее», опасное и губительное, считает автор. Человеку необходимо соблюдать нравственную меру, об отсутствии которой в русских людях сожалел умудренный жизненным опытом старый Ардаров. Ее соблюдение позволяет человеку не совершать ошибок в жизни, сохранять чувство собственного достоинства. Этой внутренней мерой обладает Кондратий Филиппович Колпин – «нравственный силач», благодаря такту и пониманию которого будет сохранена семья. Натуры же «черезкрайние» остаются в жизни глубоко несчастными. Вспомним судьбу Дарьи Андреевны, которая, несмотря на любовь и преданность своего замечательного мужа, живет памятью об Ардарове; или судьбу Натальи Львовны – окруженной роскошью супруги состоятельного лорда, мучающейся воспоминаниями; или самого Ардарова, при всей своей «черезкрайности» бессильно сникающего перед своей ничтожной в нравственном отношении женой и собственной нерешительностью доводящего отношения с Натальей Львовной до трагического разрыва.

С главной сюжетной линией романа – историей любви Петра Ардарова и Натальи Львовны – связаны, как уже было сказано, образы бури и пожара. XI глава романа называется «Буря». Она является кульминационной в развитии романного действия. С этой главы жизнь Ардарова круто меняется, разделившись на две половины: до встречи с Натальей Львовной и после, когда жизнь героя, пережившего высочайший душевный подъем, как будто истощивший его, стремительно будет двигаться к своей трагической развязке, ускоренной болезнью, приведшей в конечном итоге к смерти.

В системе изобразительно-выразительных средств, к которым обращается в своем романе Соллогуб, особая роль принадлежит пейзажу. Описаний природы, соотнесенных с состоянием героя, в романе не так уж много. Вместе с тем, пейзаж, как правило, появляется в ключевые (переломные для главного героя) моменты развития действия. Так, приезду Ардарова в Сумбуровку, имение «барышни» Натальи Львовны, их встрече предшествует пейзаж – описание природы в ее динамике, резком переходе от состояния покоя – к буре:

> Тут (за городом. – *С. Е.*) кругозор уже расширялся. За небольшой рощей тянулась степь, над которою вспыхивали огоньки зарницы на темнеющем небосклоне… Кругом было торжественно тихо, молчаливо. Спокойно было и на душе Ардарова [XI, 179].

Едущий в коляске Ардаров всматривается в открывающуюся его взору картину. Он видит «рощу», уходящую за горизонт бесконечную «степь», «огоньки зарницы», которые вспыхивают «на темнеющем «небосклоне», – и у него возникает ощущение своей незримой связи с окружающим миром, с этой «торжественной» тишиной: «Ему вспоминалось про-

шлое, чувства пережитые…» [XI, 179]. Но нахлынувшие на героя, словно «в розовом тумане», воспоминания, которым он предается в состоянии приятной «легкой дремоты», оказываются внезапно («*вдруг*») прерванными:

> Вдруг раздался оглушительный треск. Струя яркого света поминутно рассекала черную завесу неба. Гроза разыгрывалась. Разом рванул порывистый вихрь, от которого все словно застонало, заметалось кругом, – и разом хлынул ливень. <…> Дождь лил как из ведра, в двух шагах ничего не было видно. <…> «– …мы не туда едем? *сбились с дороги*?» – встревожился Ардаров [XI, 181].

Душа героя чутко откликается на изменения в природе: когда «кругом … *тихо, молчаливо*», «*спокойно* … и *на душе* Ардарова», когда же «*раздался оглушительный треск*» и вспышки молнии начали «*рассекать*» «*черное*» небо, когда «*разом*» «*рванул порывистый вихрь*» и «*хлынул ливень*», герой «*встревожился*». Созвучие настроения Ардарова состоянию природы (прием психологического параллелизма) говорит о тонкости, впечатлительности его натуры.

Пейзаж здесь выполняет не только психологическую функцию, помогающую понять душевную способность героя чутко отзываться на происходящее вокруг (качество, которое принято называть «чувством природы»), но и сюжетообразующую: благодаря буре Ардаров, «*сбившийся с дороги*» (!), случайно попадет в Сумбуровку, где состоится встреча героев.

Изображение пробуждения любви в сердцах Ардарова и Натальи Львовны, сопровождающееся картинами «роскошной» украинской природы, способствует поэтизации этого чувства, открывая в героях то лучшее, что в них есть.

Однако зарождающееся чувство, которое еще не вполне осознают сами герои, сулит им не только радость, но и беду. Уже в следующий пейзаж – «картину роскошной украинской ночи» (когда происходит первый важный для Петра Ардарова и Натальи Львовны разговор), такую же и даже еще более «великолепную», чем первая сумбуровская «панорама», – входит тревожная нота. Предзнаменованием чего-то недоброго станет «зарево пожара», резко контрастирующее с «картиной» «тихой, теплой, светлой, упоительной» ночи. На это зарево обратит внимание Натальи Львовны Ардаров:

> Далеко-далеко на горизонте виднелось *зарево пожара.* То разом ярко вспыхнет оно, как вспыхивает солома, то померкнет, как бы давая этим знать, что соломе недолго сгореть…
>
> – Вот, – прервал, наконец, молчание Ардаров, указывая вдаль, – … Видите вы это зарево? Знаете, какая первая мысль является при взгляде на этот пожар? <…> Тем местом прошел какой-нибудь беглый бродяга; он украл на заднем дворе лошадь и, чтобы избежать погони, поджег деревню, которая и сгорит вся, до последней избенки, до последнего сарая, бани, овина… А беглец, при свете зарева, мчится без оглядки. <…> Завтра там будет голое пепелище с обгорелыми головнями и – самая горькая, беспомощная нужда… [XII, 191–192].

«Первая» и, как потом выяснится, пророческая мысль, возникшая у Петра Ардарова при взгляде на «зарево пожара», воплотится позднее в реальность. Реальность тем более страшную, что «бродягой», спалившим целую деревню, окажется тот самый крестьянин Савелий Фокин, которого со всем его семейством, замерзающим в глухих «сибирских дебрях», спас некогда Ардаров. «Деревней» же, сгоревшей дотла, станет село и прилежащая к нему Сумбуровка. Та самая Сумбуровка, в которой Петр Ардаров и Наталья Львовна в знаменательную для них ночь, решительно изменившую их жизни, впервые испытают предчувствие счастья, еще не зная, какие испытания ждут их впереди. Символические образы бури, «зарева пожара», таким образом, выступают грозными предзнаменованиями жизненной драмы, которую предстоит пережить героям.

Образ дворянской усадьбы Сумбуровки имеет особое значение в художественной структуре романа. Не может не бросаться в глаза некоторая эклектичность убранства сумбуровского дома Натальи Львовны: мебель *французская* эпох Людовика XVI и Генриха II, зеркала «*венецианские*», «смирнский ковер» *турецкий*, диваны и кресла, обитые «*японскою* ма-

терией», «стора» «*китайская*». Смешение «*разнообразных стилей и времен*», в общем-то, может быть, и обычное для дворянского, тем более усадебного жилища, в контексте художественного мира романа оказывается не случайным. В связи с этим вспоминается «балкон» городского дома «бабушки» Натальи Львовны:

> На деревянном, почерневшем балконе громоздились плетеные ширмы, обтянутые лохмотьями зеленой пожелтевшей китайки. За ними виднелось большое кресло, вышитое по канве, потерявшей уж всякий цвет. Тут же торчал овальный столик карельской березы. На полках из простого дерева можно было различить: сломанный телескоп, старый медные весы, жестяную высокую сахарницу, битую посуду, банки, ларчики, коробочки, целые груды всякого хлама… [XIV, 361].

Казалось бы, между описаниями дома Натальи Львовны в Сумбуровке и описанием балкона, которое дает представление обо всем «бабушкином» доме в губернском городе, нет ничего общего. Первое жилище, владелицей которого является цветущая молодая красавица, несет на себе печать роскоши и утонченного вкуса, которым отмечена каждая «безделица» в нем; второе, принадлежащее старухе («Из ума она выжила…»), – «скаредного хаоса» («целые груды всякого хлама»), от которого «веяло дряхлостью, плесенью и скупостью» («она … все что-то собирает, как Плюшкин…»). Но и там, и там – смешение «разнообразных стилей и времен», а точнее – хаос, сумбур, характеризующий не только вещный, предметный мир, в который погружены героини, но и их внутренний мир. Слова, сказанные Натальей Львовной о бабушке: «У бедной моей бабушки и *в голове то же самое*, что на балконе…», – как окажется впоследствии, могут быть отнесены и к самой героине, запутавшейся в сумбуре своей жизни. И далее почти пророчески звучат слова: «Из ума она выжила, но *до любви не дожила*». «Не дожила» до настоящей любви, как окажется позднее, и сама Наталья Львовна, предпочтя ей комфортное безлюбовное существование.

В усадьбе Натальи Львовны, среди «роскошной» украинской природы зарождается любовь героев. И образом «голого пепелища» – сгоревшей Сумбуровки, где они мечтали о счастье, которое казалось им тогда таким возможным и близким, – завершается роман: «как здесь когда-то хорошо жилось и думалось, и как все это горько кончилось!..» [XXI, 566]. Само название усадьбы, связанное с понятием сумбура, т. е. беспорядка, путаницы, неразберихи, символически соотносится с любовью-страстью героев, которая, подобно природной стихии (буре), ворвалась в их жизнь и перепутала в ней все, нарушив привычный, сложившийся уклад их быта. Образ бури становится важным в идейно-тематическом, сюжетно-композиционном планах. Буря предвещает не только резкую перемену погоды, но и перелом в общем развитии романного действия, судьбе главного героя.

Образы «зарева пожара», тревогой окрасившего «картину роскошной украинской ночи», и бури, из-за которой Ардаров, ехавший к одной женщине – Дарье Андреевне, попал к совсем другой («…Буря занесла меня к вам», – скажет он «барышне» Наталье Львовне), выступают в романе и символическим выражением силы и внезапности (стихийности) чувства, захватившего героев, и в то же время грозным предзнаменованием той трагедии, которая развернется впоследствии.

Предчувствуя недоброе, герой в ожидании разговора с Натальей Львовной, который окажется последним, с тревогой подумает: «*Быть буре!*». Ардаров, призывая любимую женщину быть «благоразумной», «не бить стекол», «не идти против общественного мнения» напоминает в этой ситуации тургеневского Рудина: ардаровское «*нужно выждать*…» сродни печально знаменитому рудинскому «*покориться*» – в ответ на вопрос героини: «…что нам надобно теперь делать?». Тем самым Ардаров оскорбит Наталью Львовну («Выждать! Чего выждать?..»), ждавшую от мужчины, ради которого она пошла на разрыв со своей средой, «крепкой опоры», а не «вечно ослабевающей руки», решительного действия, которое разом бы разрубило мучительный для них узел противоречий. Ардаров же, в свою очередь, также оскорбленный женщиной («На что мне ваша любовь? Вы… вы даже не б о г а т ы!.. (разрядка автора. – *С. Е.*)» [XIX, 556], которую он, тем не менее, продолжает горестно и «беззаветно» любить, в состоянии полной душевной опустошенности будет искать смерти («Я где-нибудь покончу и, вероятно, скоро») и найдет ее.

А Наталья Львовна, также опустошенная, «сгоревшая» в «пожаре» своей любви, будет вести внешне «блистательное» безлюбовное существование супруги «породистого» лорда Дарлингтона. Но при этом безуспешными будут ее попытки отогнать от себя «другие образы, другие воспоминания», «дорогие ее сердцу мечты». Жизнь разведет героев, которые так и не сумеют понять друг друга, потерявшись в сумбуре российской действительности.

Следовательно, можно говорить о том, что в романе есть еще один образ-символ, соотнесенный в художественной структуре произведения с уже отмеченными, – *сумбура* (хаоса, беспорядка, «безурядицы») – как выражение современной русской жизни, какой ее видел и понимал Соллогуб. Образная символика, сообщающая роману смысловую емкость и глубину, подчеркивает его «оцельненность», художественную завершенность.

Подобно своим великим современникам – Ф. М. Достоевскому («Братья Карамазовы»), Л. Н. Толстому («Анна Каренина»), В. А. Соллогуб, а вслед за ним и его герой, видит выход из создавшейся социально-политической ситуации в стране, где «все … переворотилось», в нравственном единении людей, в преемственной связи-диалоге поколений, основанной на единой великой цели – служении своему Отечеству – «Земле Русской».

Но прежде чем герою Соллогуба открылась необходимость связи своей жизни с жизнью других людей, необходимость *со-бытия*, он должен был пройти через ряд испытаний. В горькую минуту своей жизни, потеряв отца, сына, любимую тетушку, Ардаров осознает, «что у него … есть еще другая семья, семья громадная … Семья эта – родная земля…» [VIII, 80]. А значит – он несет личную, сыновнюю ответственность за нее. «Родину мы любим, – учил его отец, – не потому, что она хороша, а потому, что она своя и что мы ее *дети.* <…> … люби Россию, несмотря на ее слабость, иначе русским гражданином ты никогда не будешь» [I, 424]. Так, в романе возникает тема семьи как органически, естественно возникающей связи с «родной землей», связи между людьми разных поколений.

В финале романа появляется образ Петруши Колпина, сына Дарьи Андреевны, которого когда-то по-отечески благословил Петр Ардаров. «С радостным сердцем» возвращается он после долгого заграничного путешествия домой, в «родное гнездо», «к дорогим людям, нетерпеливо ожидавшим его»: «Он едет молодой, здоровый, веселый, честный, *готовый служить этой необъятной земле*…» [XXI, 566]. Несмотря на то, что «Через край» заканчивается грустными словами сожаления представителя «детей» о несбывшихся мечтах и надеждах «отцов»: «Сумбуровка! – подумал Петруша, – и ему разом представилось, как здесь когда-то хорошо жилось и думалось, и как все это горько кончилось» [XXI, 566], – финал (именно вследствие своей распахнутости в будущее) вносит жизнеутверждающее начало в роман. Но что ждет страну в будущем, каким образом она может выйти из затянувшегося пореформенного кризиса – эти вопросы писатель оставляет за рамками своего произведения. Ответов нет и еще, вероятно, не могло быть: их не давала пока сама русская жизнь, в которую пристально вглядывался стареющий писатель.

Через край», художественное время которого, выходя за рамки фабульных 50–70-х гг. XIX в., разомкнуто в будущее (вследствие открытого финала), строится, как и положено роману, в зоне контакта со становящейся, «неготовой» действительностью. В результате, произведение, посвященное, по замыслу автора, истории одного дворянского рода, одной аристократической семьи, перерастает в «роман из современной жизни», охватывающий разные слои русского общества, разные явления и процессы «сумбурной» русской пред- и пореформенной действительности, как они отражаются в сознании главного героя, определяя направление его духовной эволюции.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000.

Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х годов. Новосибирск, 2005.

Соллогуб В. А. Повести. Вспоминания. Л., 1988.

Соллогуб В. А. Через край : Посмертный роман графа В. А. Соллогуба // Новь. 1885. Т. 2. № 7–8; Т. 3. № 9–12.

А. П. Кашкарева
Сургут

ЗАПИСНАЯ КНИЖКА Н. С. ЛЕСКОВА КАК СРЕДСТВО ПОСТИЖЕНИЯ ИДЕЙНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ

Записные книжки были у многих классиков русской литературы XIX в.: Александра Пушкина, Николая Гоголя, Льва Толстого, Федора Достоевского, Антона Чехова, Николая Лескова и мн. др. Записные книжки часто относят к документальным жанрам или даже малой прозе, но что касается записных книжек Лескова, то они составлены по принципу «лабораторного жанра» (выписки из книг других авторов, записи фрагментов художественных произведений, наброски собственных текстов и т. д.). Несмотря на это, записные книжки Н. С. Лескова представляют особый научный интерес, поскольку на сегодняшний день они не опубликованы и не введены в научный оборот в полном объеме (среди современных исследователей, занимающихся изучением записных книжек Лескова, можно назвать И. Н. Минееву, которая сосредоточилась на изучении его выписок из «Прологов»). Кроме того, для понимания замысла художественных произведений и мировоззренческих установок Лескова обращение к записным книжкам способствовало бы более точным заключениям, касающимся в целом специфики лесковского творчества.

В настоящее время в российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ, г. Москва) хранится четыре записных книжки Н. С. Лескова, датированных 1880–1890 гг.: «Записная книжка с выписками из “Прологов”. Лл. 16–54 рукой неустановленного лица» (ф. 275, оп. 1, ед. хр. 108); «Записная книжка с выписками из книг С. М. Георгиевского “Принципы жизни Китая”, (СПб., 1889), М. Нордау “Ложь как основа морали” и др.; с записями сатир Горация, элегий Тибула, изречений древних философов, с набросками [повести “Оскорбленная Нэтэта”]. На л. 32 выписка из газеты “Новое время”, 1863, № 6384, рукой неустановленного лица» (ф. 275, оп. 1, ед. хр. 108а); «Записная книжка с выписками из сочинений Эврипида, Сенеки, Паскаля, Стерна, Г. Спенсера, Г. Сковороды и др. с записями пословиц и изречений; выписками из “Сборника Кирши Данилова”, Талмуда и др.» (ф. 275, оп. 1, ед. хр. 109); «Записная книжка с записями устаревших слов, фразеологических оборотов и пословиц» (ф. 275, оп. 1, ед. хр. 110).

В данной статье мы обратимся к записной книжке с выписками из сочинений разных авторов (Эврипида, Сенеки, Паскаля, Стерна, Г. Спенсера, Г. Сковороды, выписками из «Сборника Кирши Данилова», Талмуда, записями пословиц и изречений и др.).

Записная книжка Н. С. Лескова. Автограф.

Количество страниц: 33. Обложка коричневого цвета, лакированная пленка. Листы белого цвета в клетку. Фрагмент л. 4. отсутствует (хранится в доме-музее Н. С. Лескова в г. Орле, причина отсутствия части листа записной книжки не установлена).

Датировка выписок из текстов.

В описи лесковского фонда автограф примерно датирован [1893–1894-ми гг.]. В нашем исследовании выписки Лескова датируются – [1888–1895 гг.].

Содержание и структура записной книжки.

На 33 страницах записной книжки можно обнаружить выписки из писем Л. Н. Толстого к разным людям, размышления Н. С. Лескова о творчестве Лафонтена и Крылова, различные суждения Вергилия и Менандра, запись разговора-анекдота, услышанного самим Лесковым [Лесков 1893–1894: 1–2]; арабские пословицы, цитаты из книги Дрейпера, запись слов Магомета (л. 3); стихи К. Медведского, слова Луки, собственные мысли Лескова о заговоре Пизона (л. 4); цитаты из работ Г. Спенсера, размышления Лескова о цензурном запрете

на собственные произведения, обращение к произведения Шекспира на английском языке, слова из книги Иова, из письма к Луцилию, восточные пословицы, выписки из Паскаля, из апокрифа (книги Еноха), упоминание книги Гиббона «История разрушения и упадка», цитата из книги Апулея «Золотой осел», из «Кирши Данилова», Корана, из книги Боккаччо «Декамерон», из творчества Амиэля, П. Успенского, Эврипида, из сочинений Нила Сорского, из писем Фонвизина (лл. 5–33) и мн. др.

Безусловно, содержание записной книжки свидетельствует о читательском вкусе автора, его круге чтения, но, кроме того, позволяет говорить о творческой история создания художественных текстов Н. Лескова, об особенностях персонажных образов в творчестве писателя.

Интересна причина ведения Лесковым записной книжки в последние двадцать лет своей жизни. Вероятно, это было продиктовано все усиливавшимся религиозным мироощущением, которое особо проявилось в переписке с сестрой Геннадией, крестницей А. П. Кандиба, и в художественных произведениях указанного периода. В это время Лесков создает статьи, очерки, рассказы, в которых критически запечатлевает национально характерные явления – немощь церковного духовенства, равнодушие общества к вопросам высшего порядка. Он экспериментирует, создавая синтетические жанровые формы («Заметки неизвестного», притчеобразные «Рассказы кстати», мемуарная повесть «Юдоль» и др.). Это же отмечает И. Н. Минеева:

> 1880–1890-е гг. – новый этап в литературной деятельности Н. С. Лескова. В это время происходят принципиальные изменения в его этических и эстетических позициях. <…> Обратившись к идеалам «хорошо прочитанного Евангелия», первостепенную задачу художника Лесков видит теперь «в служении тому, чтобы Царство Божие настало на земле как можно скорее и всесовершеннее» [Минеева 2003: 5].

Таким образом, записные книжки Лескова в этот период становятся формой самосознания личности писателя. При всем этом записная книжка не противоречит всему предыдущему периоду творчества, а в буквальном смысле аккумулирует идеи, которые были близки Лескову, волновали его на протяжении всей жизни. В каждой из выписок содержатся ответы на те вопросы, которыми задавался автор еще в ранний период своего творчества, и уже тогда он демонстрировал глубокую осведомленность и неподдельный интерес «ко всяким высшим вопросам». И. В. Столярова подчеркивает,

> встав на литературную стезю в бурное время 1860-х годов, в канун значительных исторических перемен в русском общественном быту, Лесков в этой напряженной обстановке острой идеологической борьбы, сшибки самых различных представлений о дальнейшем развитии русской жизни проявляет удивительную широту и независимость суждений, не укладывающихся в прокрустово ложе ни одной из противоборствующих партий. Право на свою собственную позицию дает ему именно опыт человека <…> близкого низовой стихии русской жизни [Столярова 1996: 7–8].

Этот факт свидетельствует о том, что необходимость ведения записной книжки была продиктована не сиюминутным желанием, а скорее потребностью найти подтверждение собственным размышлениям и гипотезам, которые, по большей части, были связаны у Лескова с постижением христианского вероучения.

Особенности ведения записной книжки.

Записная книжка Лескова напоминает энциклопедию, в которой важно целостное и разностороннее осмысление мира и человека, при этом автор стремится к краткости изложения (сокращения, пропуск фрагментов текстов, отсылка к источникам, подтверждающим заключения и наблюдения автора записной книжки): на л. 4 – «арб. посл.» – [арабская пословица], «оч.» – [очень]; л. 5 – «Л. Н. Т.» – [Лев Николаевич Толстой]; л. 6 – «(См. “Падение язычества” Г. Буасье, Москва, 1892 г., стр. 87)» и т. п.

Наиболее значимые слова и выражения, которые несут, по мнению Лескова, особый смысл, автор подчеркивает линией (сплошной или волнистой):

– на л. 5об. – «“Для чего возможность мышления – Мыслить значит обусловливать”. Спенсер Г. V, 81.)»;

– на л. 7 – «Что сильнее злоба или любовь? Надо полагать, что злоба, ибо люди часто готовы во вред себе делать зло другому, но во вред себе делают дела любви гораздо реже»;

– на л. 23об. – «<…> священник держал образы ликом книзу, а ночами вверх (стр. 32.)» [из книги «Новогородское возмущение 1891 года»] и т. п.

Естественными для ведения записной книжки видятся многочисленные зачеркивания, исправления, уточнения, комментарии Лескова к выписанным фрагментам, изречениям и проч.:

– на л. 7об. – «Вписка. (Нет этого в русском переводе писем к Луцинию)»;

– на л. 15 – «Это пропущено!!» (о том, что у Суворина не доставало письма к Луцинию 1895 года, «где Сенека вполне осуждает войну»).

Выписанные Лесковым фрагменты художественных текстов, писем, записанные пословицы, изречения, собственные размышления автора образуют в записной книжке тематические группы:

– примеры проявления Божественной силы, образ Бога; основы христианского учения (особенности религии, обряды, иконы и проч.);

– проблема жизни и смерти;

– взаимоотношения мужчины и женщины;

– осмысление фактов литературы, истории.

Остановимся на первых двух группах, которые находят наиболее полное отражение в содержании записной книжки Лескова.

Примеры проявления Божественной силы, образ Бога; основы христианского учения: на л. 8об. – «Бойся Бога и того, кто не боится Бога. Бойся того, кто тебя боится. Восточная пословица»; на л. 3 – «“Мир стоит (держится) на четырех вещах: знании мудрых, справедливости смелых, милосердии добрых и мужестве храбрых”. Дрейпер»; «“Мир ожидает такой книги, в которой … будет сказано, что такое Бог, что такое мир, что такое душа … какая цель нашего существования и что будет с нами после”. Дрейпер»; на л. 7об. – «Обряд бракосочетания в I веке состоял в том, что мужчина и девушка обещались друг другу в верности у подножия креста»; на л. 12 – «“Нет такого мастера, исключая Бога, который всякое бы дело делал хорошо и совершенно”. Боккаччо».

Подобная устремленность к постижению основ христианства, образа Бога поддерживалась чрезвычайно значимым для автора духовным диалогом с Л. Н. Толстым. В записной книжке Лесков отмечает, что Толстой

> поднял современных ему людей на высоту недостижимую для пошлости, ни восходящей выше соображения выгодности и невыгодности, и во всех людях <…>, наверное, уцелело, если не убеждение, то сознание, что ты жил не так, как следует жить, – и это есть великая заслуга Толстого. Н. Л. (л. 5).

В толстовском гуманизме ему особенно дорога мысль о сущности христианского учения («<…> христианство есть учение *жизненное* (выделено автором. – *А. К.*), а не отвлеченное … в Евангелии не столько “путь к небу”, сколько “смысл жизни”…» [Лесков 1958: 509]). В этот период взгляд Лескова на жизнь стал возвышеннее и ближе к христианскому идеалу, именно тогда он глубоко изучает древнерусский переводной памятник, сборник кратких житий, притч, поучений – Пролог. На основе его сюжетов писатель создает сорок пять оригинальных пересказов: цикл «Легендарные характеры. Опыт систематического обозрения», включающий тридцать шесть «прилогов», а также девять легенд («Гора», «Повесть о богоугодном дровоколе», «Прекрасная Аза», «Легенда о совестном Даниле», «Скоморох Памфалон», «Лев старца Герасима», «Аскалонский злодей», «Сказание о Федоре-христианине и о друге его Абраме-жидовине», «Невинный Пруденций»).

Кроме того, религиозная устремленность Лескова естественным образом находит выход в его литературных произведениях. Тема деятельной христианской любви созвучна общему духу творчества художника и его собственным воззрениям. Проповедь добра – одна из основ лесковской этики. Духовный «склад» героев писателя – «скрытое» добродеяние, бегство от славы – соответствует нравственным качествам лесковских праведников.

В выписках, которые Лесков помещал в записной книжке, он находил подтверждения собственным мыслям о чуде, о возможности реального воплощения в человеческих отношениях первостепенной христианской заповеди деятельной любви.

Причина пристального внимания Лескова к подобным текстам обусловлена его религиозным мировоззрением, а также новыми художественными замыслами.

Близкой к проблеме постижения христианского вероучения или даже неразрывно с ней связанной является проблема жизни и смерти, нашедшей отражение в записной книжке Лескова: на л. 2об. – «“Разве нужны цветы и оратор для украшения гроба? Живите!, шепчет нам смерть, живите, я скоро приду”. Вергилий»; на л. 12об. – «“Кто знает, быть может, жизнь от смерти, а смерть – жизнь?”. Эврипид». Любопытен тот факт, что подобное отношение к смерти, где смерть – жизнь, а жизнь – смерть, было свойственно праведникам Лескова, которые находили утешение, смирение после смерти, считая это высшим благом. Еще более убедительным аргументом, доказывающим особую роль записной книжки для Лескова, будет завещание автора, которое он озаглавил как «Моя последняя просьба». Лесков писал:

> <…> Погребсти тело мое самым скромным и дешевым порядком при посредстве «Бюро погребальных процессий», по самому низшему, последнему разряду. Ни о каких нарочитых церемониях и собраниях у бездыханного трупа моего не возвещать и гроб закрыть тотчас после того, как туда будет положено вскрытое и снова убранное тело [Лесков 1954: 671].

Можно говорить о действительно оправданном и осмысленном ведении записной книжки, поскольку записи, находящиеся в ней, особым образом интерпретировались писателем и идеи, в них заключенные, были естественными и понятными, применимыми в жизни самим Лесковым: «Я люблю литературу как средство, которое дает мне возможность высказывать все то, что я считаю за истину и за благо» [цит. по: Протопопов 1894: 298].

Записная книжка Н. С. Лескова 1880–1890-х гг. – это документ, позволяющий судить об особом отношении писателя к вопросам религиозного характера, кроме того, выписки из произведений различных авторов отражают не столько его литературные предпочтения, сколько позволяют судить об идейной направленности творчества Лескова в целом, уточняют те добродетели, на которых, по представлениям Лескова, «мир стоит (держится)». Также стоит отметить, что изучение записной книжки позволит в дальнейшем конкретизировать творческую историю создания произведений Н. С. Лескова.

ЛИТЕРАТУРА

Лесков А. Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям. М., 1954.

Лесков Н. С. Записная книжка с выписками из сочинений Сенеки, Паскаля и др. Автограф. 1893–1894. 33 лл. // РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 109.

Лесков Н. С. Собр. соч. : в 11 т. Т. 11. М., 1958.

Минеева И. Н. Древнерусский Пролог в творчестве Н. С. Лескова : автореф. дисс. … к. филол. н. СПб., 2003.

Протопопов В. П. <В. В.>. У Н. С. Лескова // Петербургская газета. 1894. № 66. 9 марта.

Столярова И. В. Лесков и Россия // Лесков Н. С. Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 1. М., 1996. С. 7–100.

А. В. Комков
Сургут

ПОЭТИКА АБСУРДА В ПЬЕСЕ А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ»

> Когда зеркала разбиты, не остается ничего, что помогло бы нам дать ответы на поставленные эпохой вопросы.
>
> *А. Камю*

8 декабря 1895 г. А. М. Суворинym в театре Литературно-артистического кружка в Петербурге впервые в России была поставлена одноактная пьеса М. Метерлинка «Тайные души». Постановка этой пьесы состоялась и в Москве – в театре Г. Г. Солодовникова 10 декабря 1895 г. Одним из инициаторов постановки оказался А. П. Чехов, высоко ценивший творчество бельгийского драматурга. В своем письме Суворину от 2 ноября 1895 г. он писал:

> Отчего Вы не попытаетесь поставить в своем театре Метерлинка? Если бы я был директором Вашего театра, то я в два года сделал бы его декадентским или старался бы сделать. Театр, быть может, казался бы странным, но все же он имел бы физиономию [Чехов 1978: VI, 89].

М. Метерлинка можно считать одним из предшественников театра абсурда – направления в драматургии, возникшего в середине XX в.; его влияние можно проследить, например, в творчестве С. Беккета, который, на ряду с Э. Ионеску, является основателем абсурдистского западноевропейского театра. Для Метерлинка и Чехова вопрос об абсурдности бытия был одним из ведущих. Однако бельгийский драматург интересовал Чехова не столько как символист, сколько как художник, обладающий новизной драматургической техники. К. де Магд-Соэп отмечала, что

> в поисках новой драматургии Чехов, как и Метерлинк, воспринял насыщенное внутреннее действие как основной элемент пьесы. В новаторских пьесах бельгийского и русского драматургов скрытое, подтекстовое содержание, побуждающее к философским раздумиям о жизни, играет решающую роль. Важным в этом новаторском приеме мы считаем своеобразное использование «тишины» или «молчания» [Магд-Соэп 1997: 598].

Русский драматург вбирает элементы стиля Метерлинка и, воплощая их посредством иного художественного метода (напомним: Метерлинк – символист, Чехов – реалист), подошел к изображению абсурдности человеческого бытия. На родство пьес Чехова с театром абсурда указывает, в частности, американская исследовательница Д. К. Оутс в работе «На грани невозможного: трагические формы в литературе», где говорит, что взгляд на человека в пьесах Чехова крайне похож, если не идентичен, воззрениям «театра абсурда» [см.: Сохряков 1981].

Понятие абсурда существовало еще у древних греков, представляя собой нечто находящееся вне Космоса и Гармонии, эквивалент Хаоса, воспринимаемый как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира, противоположные прекрасному и возвышенному, соразмерному и гармоничному. В логике абсурд являлся синонимом тупика. Логическая цепочка при этом выглядит так: если С, А + В, и С, А + -В, то С + -А. Т. е., первоначально допускается истинность опровергаемого тезиса, далее из него выводятся противоречащие действительности следствия. Итог – ложность исходного тезиса. Проще говоря, из абсурдного вывода следует, что в его основе лежит одно или несколько положений, которые являются абсурдными сами по себе. Проникнув в математическую логику, данная категория стала, в некотором роде, излюбленным орудием скептиков.

Начиная с трудов Тертуллиана, абсурд переносится в область метафизики и становится схоластическим аргументом. Достаточно вспомнить афоризм «Credo quia absurdum (est)», который приписывается непосредственно автору «De Carne Christi». В дальнейшем проблемой абсурда занимались С. Кьеркегор и экзистенциалисты XX в. (А. Камю, Ж.-П. Сартр и др.), которые окончательно онтологизировали абсурд, сделав его неотъемлемой частью своих философских систем.

Понятию абсурда нельзя дать однозначной трактовки. Как эстетическая категория абсурд выражает отрицательные свойства мира; как категория логики – отрицание центрального компонента рациональности, которое может привести к отрицанию самой логики; как онтологическая категория абсурд являет собой неотъемлемую часть человеческого бытия, обусловленную самой возможностью существования человека и мира. Онтологически абсурд проявляется при субъект-объектной оппозиции как желание преодолеть эту разорванность. В данном случае важно, что понятие абсурда не встречается в монистических философских системах Востока[1].

Примечательно определение, которое принадлежит одному из родоначальников театра абсурда Э. Ионеско:

> Мне представляется, что половина театральных произведений, созданных до нас, абсурдна в той мере, в какой она, например, комична; ведь комизм абсурден [Иоэнеску 2005: 191].

Пьесу «Дядя Ваня», которую принято датировать 1896 г., высоко оценил М. Горький. В своих письмах к Чехову он отзывался об этой пьесе как о новом виде драматического искусства: «Молот, которым вы бьете по пустым башкам публики» [цит. по: Чехов 1986: XIII, 408]. Аналогичного мнения о новаторстве пьесы придерживался и В. И. Немирович-Данченко. Именно после «Дяди Вани» о Чехове заговорили как о родоначальнике нового этапа русской и мировой драматургии.

Эпоха, в которой жил и творил А. П. Чехов, недаром называется «эпохой безвременья», – промежуток, когда старые устои и ценности уже дискредитированы, а новые еще не созданы. Человек теряет направление движения, становится отчужденным от времени, от самой жизни. Он не может дать ответы на вопросы, которые ставит перед ним эпоха. С внешней стороны это проявляется в особой комичности бытия персонажей пьесы, абсолютной дисгармонии их слов, поступков и желаний. Они буквально говорят одно, думают о другом, мечтают о третьем. По сути, они даже не являются героями, т. к. не обладают свободной волей и не могут влиять на происходящие вокруг них события. Скорее они подобны марионеткам, которые не совершают осознанных поступков, потому что лишены воли.

Елена Андреевна, Соня, Войницкий, Астров – личности, способные почувствовать абсурдность своей жизни, но сделать что-либо они не в силах.

> *Астров*. Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна… Затягивает эта жизнь… Я стал чудаком, нянька… Поглупеть-то я еще не поглупел, бог милостив, мозги на своем месте, но чувства как-то притупились. Ничего я не хочу, ничего мне не нужно; никого я не люблю… [Чехов 1986: XIII, 63–64][2].

Той же мысли придерживается и дядя Ваня:

> Все старо. Я тот, что и был, пожалуй, стал хуже, так как обленился, ничего не делаю и только ворчу, как старый хрен [67].

[1] Подробнее об истории понятия «абсурд» см.: [Буренина 2004].

[2] Далее пьеса цит. по данному изданию, т. 13, с указанием страницы в скобках.

Герои полностью поглощены бытом, ни на что иное у них просто не хватает сил. Страдающий от безделья Войницкий и поглощенный работой Астров в одинаковой мере отчуждены от течения жизни, у них нет никакой надежды воплотить свои мечты, т. е. разрыв с жизнью не может быть устранен.

Войницкий. Начать новую жизнь… Подскажи мне, как начать… с чего начать…
Астров (с досадой). Э, ну тебя! Какая там еще новая жизнь! Наше положение, твое, мое, безнадежно.
Войницкий. Да?
Астров. Я убежден в этом [108].

Речь персонажей пьесы довольно часто заканчивается авторской пометой «пауза», порой появляющейся в середине монолога или диалога. На особую роль ремарки у Чехова указывали, например, Л. П. Ваганова и Т. Г. Ивлева и Ю. В. Доманский. Создается эффект разорванности, недосказанности. Можно сравнить это явление со «стеной абсурда», возникающей в сознании действующих лиц пьесы.

Войницкий. Я молчу. Молчу и извиняюсь. (Пауза).
Елена Андреевна. А хорошая сегодня погода… Не жарко… (Пауза).
Войницкий. В такую погоду хорошо повесится… (Телегин настраивает гитару. Марина ходит около дома и кличет кур) [70–71].

Аналогичную роль играют и многоточия, которые буквально вклиниваются в речь героев, прерывая их мысль, не давая ей оформится в полной мере.

Войницкий. … Я был светлою личностью, от которой никому не было светло… (Пауза) Я был светлою личностью… [70].

Мысль не развивается, слова и высказывания повторяются снова и снова, как рефрен, с каждым разом все более утрачивая смысл: «не люблю я этой философии», «оставим эту философию», «пошляческая философия», «какая проклятая философия мешает вам?», «Играй!», «Играй!» и т. д. Эту прерывистость только усиливают и сами диалоги, возникающие будто спонтанно и никуда не ведущие.

Астров. Где уж… Куда уж… (Нашел фуражку.) У Островского в какой-то пьесе есть человек с большими усами и малыми способностями… Так это я. Ну, честь имею, господа… [71].

Соня. Что с вами?
Астров. Так… В Великом посту у меня больной умер под хлороформом.
Соня. Об этом пора забыть [85].

Соня (смеется, закрыв лицо). Я так счастлива… счастлива!
Елена Андреевна. Мне хочется играть… Я сыграла бы теперь что-нибудь.
Соня. Сыграй. (Обнимает ее.) Я не могу спать… Сыграй! [89].

Стоит обратить внимание и на то, как с физиологической точки зрения проявляется эта разорванность. Войницкий, Соня, Елена Андреевна, Астров – все они склонны к употреблению алкоголя. Можно рассматривать это как один из способов ухода от реальности, можно назвать это внешним проявлением фрустрации, которая неотвратимо следует за невозможностью гармонизировать внешнее и внутреннее:

> *Астров*. Видишь, я и пьян. Обыкновенно, я напиваюсь так один раз в месяц. Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до крайности. Мне тогда все нипочем! [81].

Возникает разорванность сознания, речи и поступка. Внешнее уже не отражает внутреннее, важным становится не то, о чем персонажи говорят, а то, о чем они умалчивают в своих разговорах. Любая их попытка преодолеть этот эффект заканчивается ничем: Войницкий так и не смог ни застрелить Серебрякова, ни покончить жизнь самоубийством, украв у Астрова морфин. «Все будет по-старому» [112], – подводит итог дядя Ваня. Таким образом, аффективные вспышки только усиливают состояние неопределенности, неясности, хаотичности, отчужденности.

Художественное физическое пространство пьесы подчиняется тем же законам. Хаос охватывает не только персонажей, но и пространство, в котором они существуют. Это дисгармоничное пространство, в которое вторгаются чуждые элементы: «*Войницкий*. С тех пор, как здесь живет профессор со своею супругой, жизнь выбилась из колеи…» [64]. Возникает беспорядок, в котором утрачиваются прежние связи:

> Неблагополучно в этом доме. Ваша мать ненавидит все, кроме своих брошюр и профессора; профессор раздражен, мне не верит, вас боится; Соня злится на отца, злится на меня и не говорит со мною вот уже две недели; вы ненавидите мужа и открыто презираете свою мать; я раздражена и сегодня раз двадцать принималась плакать… Неблагополучно в этом доме [79],

семейный традиционный уклад нарушается, что только увеличивает количество энтропии, которой наполняется пространство дома. Например, в третьем действии мы можем увидеть три двери: налево, направо, посредине, которые можно ассоциировать со своеобразным распутьем. Само действие довольно динамично и несет большое количество аффективных поступков персонажей: от признаний в любви до неудавшейся попытки Войницкого застрелить Серебрякова. Посреди дня происходит кульминация действия пьесы, но ничего не меняется в отношениях между людьми, населяющими это пространство, они остаются прежними. В четвертом акте пространство оказывается максимально насыщенным образами-символами (это раскрывается в дальнейшей цитате), причем действие происходит в комнате Ивана Петровича. Действие в пьесе замыкается. Стоит обратить внимание на обстановку комнаты. В пьесах Чехова нет лишних деталей, даже гитара, о которой было заявлено в первом действии, встречается и здесь:

> Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой. Налево – дверь, ведущая в покои; направо – дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязнили мужики. – Осенний вечер. Тишина [105].

Образ клетки можно соотнести с образом дома, в котором вынужденно собрались действующие лица, двери открыты, но наиболее интересным и чуждым элементом интерьера является карта Африки. Стоит обратить внимание на взаимодействие Астрова с этим объектом: «(Подходит к карте Африки и смотрит на нее.) А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища – страшное дело!» [114]. Карта здесь играет роль элемента, который лишь увеличивает разрыв между внешним и внутренним, в ней сконцентрирован абсурд всего пространственного модуса пьесы.

Некоторые исследователи (М. Эсслин, Д. К. Оутс, Де Магд-Соэп, Т. Венцлова, И. Длугош) считают Чехова предмодернистом, влияние которого ощутили на себе как русские, так и европейские писатели и драматурги XX в. Эпоха неопределенности порождает особый тип сознания, особую среду, в которой нарастает ощущение отчужденности, рождающей аб-

сурд. Субъект и объект существуют отдельно, за счет этого создается эффект разорванности. Человек в пьесе Чехова сознательно пытается устранить этот разрыв между внутренним и внешним миром, между мечтой и реальностью, между чувствами и разумом, только целью его является счастье, цель заведомо ложная и недостижимая, учитывая ту эпоху, тот мир, в котором вынужденно влачат свое существование чеховские герои.

Абсурд в пьесах Чехова – это не столько алогизм и бессмыслица, сколько поиск смысла и счастья в заведомо абсурдном мире, однако этот поиск порождает разрывы, которые проявляются на всех уровнях художественного мира произведения. Ни о какой благополучной развязке речь здесь не идет. Альбер Камю утверждал, что абсурд это не более чем переход, своеобразная отправная точка. Возможно, именно поэтому помыслы героев устремлены далеко вперед, в будущее, за пределы собственной жизни, т. к. настоящее для них необратимо утрачено.

ЛИТЕРАТУРА

Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг : сб. ст. М., 2004. С. 7–72.

Ионеску Э. Есть ли будущее у театра абсурда? // Театр абсурда : сб. ст. и публикаций. СПб., 2005. С. 191–195.

Магд-Соэп К. де. Чехов в Бельгии // Чехов и мировая литература : в 3 кн. Кн. 1. М., 1997. С. 597–637.

Сохряков Ю. И. Чехов и «Театр абсурда» в истолковании. Д. К. Оутс // Русская литература в оценке современной зарубежной критики. М., 1981.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 18 т. Т. 13, Письма : в 12 т. Т. 6. М., 1986, 1978.

Е. А. Костин
Вильнюс, Литва

К ПРОБЛЕМЕ «ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКОЙ НЕУВЕРЕННОСТИ» СОВРЕМЕННОГО ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Современные исследования в области гуманитарных наук находятся в определенном смысле на перепутье. Ведущим лейтмотивом теоретических рефлексий в области философии, социологии, историографии, литературоведения, языкознания и других гуманитарных дисциплин в последние 40–50 лет был разговор о переживаемом кризисе их теоретико-методологического арсенала и в целом о кризисности самого типа теоретического сознания, ориентированного на всю сферу «неточных» наук. Однако и этого мало. Данная кризисность добралась до самой прагматики данных наук, отражаясь на эклектичной, невыверенной, подчас случайной терминологии, применяемой в анализе непосредственных объектов исследования.

В итоге все это выразилось в явлении так называемого «постмодернизма» применительно к гуманитарным наукам. Любопытно также, что обозначение состояния «постсовременности» было в некритическом виде безропотно принято научным сообществом. Вероятно, внутренняя проблемность развития самих гуманитарных наук в XX в., разнородность возникающих вопросов, размытость субъектности в осуществлении поиска научного знания и т. п. были настолько велики, что проще было согласиться с данным хронотипическим (но и претендующим также на идеологически-мировоззренческую маркированность широкого круга явлений) определением, чем пытаться отыскать сущностные причины кризиса теории. И не только в аспекте общей характеристики состояния научного сознания и теоретического взгляда на те или иные области изучения всего, что имеет отношение к человеку (homo), но и в целом к сложившейся ситуации как к окончательному «приговору» культуре в ее «старом» виде. Любопытно, что само определение «постмодернизма» распространилось по умам, как вода в песке. Как бы «очевидность» данной констатации не требовала какой-либо дополнительной рефлексии. «Постмодернизм»? – Ну и хорошо. То-то и оно, что настоящая, не выдуманная проблемность идентичности данного определения находится вне зоны собственно теории гуманитарных наук. Она расположена, безусловно, «выше» ее. Это констатация (стыдливая, не очень точная) положения культуры и гуманитарного знания в ситуации «пост-христианства».

При этом мы понимаем данное позиционирование вовсе не как окончательный разрыв гуманитаристики со своей теологической прародительницей, но именно и, прежде всего, как изменение существа и структуры эпистемологических единиц, в которых осуществляется процесс апперцепции действительности. Вовсе не опора на Священное писание требуется современному знанию, Кант и Гегель также не особенно апеллировали к нему, но осознание того, что из-под ног исчез весь слой смыслов, сформировавших прежнюю культуру, коей мы и обладаем и питаемся до сих пор. Вымытая из-под нас «порода» еще держится на своих остаточных конструкциях, но это, судя по всему, ненадолго. Поэтому смешно говорить о термине «постмодернизм» как о чем-то смыслообразующем, он не более чем отвлекающе-успокоительное обозначение той бездны, которая раскрывается под нами.

Невозможность и неумение справиться с колоссальным объемом информации, многообразием предлагаемых подходов, индивидуализированными способами анализа объектов, методики их раскрытия и пр., и пр., наблюдаемые в современной ситуации развития всей гуманитарной сферы, привело к тому, что универсальная, «большая» теория стала как бы и невозможной по определению.

Закончилось время больших концепций, глобальных методологий, широких по спектру применения методик. Последняя по времени «большая теория», имеюшая отношение в том числе и к советскому периоду развития русской гуманитарной науки, опиралась на «универсальную», по мнению ее отцов-прародителей, теорию диалектического материализма. Объективно оценивая марксистскую методологию, надо прямо сказать, что она носила, без сомнения, прогрессивный характер для второго и частично третьего технологического уклада в развитии цивилизации. Многое из аспектов социальной психологии, исторической стадиальности, общественной функциональности искусства было адекватно и верно разработано наиболее талантливыми представителями этой теории.

Достаточно обратиться к работам Д. Лукача, чтобы понять, какой интеллектуальный потенциал был реально сосредоточен в существе этой теории. Однако уже и при анализе трудов Лукача становилось ясно, что сама теория тесна для гениального исследователя, не все позволяет объяснить. Вот почему в своих лучших трудах, таких как «Своеобразие эстетического» (в 4 т., русский перевод – 1985–87 гг.), он выходит за пределы марксистской теории, использует методы феноменологии, лингвистического структурализма и многое другое.

В отечественной науке убедительным свидетельством плодотворности данного – историко-диалектического – подхода стало издание в 60–70-х гг. сотрудниками ИМЛИ им. Горького теоретических трудов, среди которых особо выделяется 3-томная «Теория литературы». Соответственно и в других гуманитарных отраслях этот метод демонстрировал свою плодотворность: это труды Е. Тарле, Б. Рыбакова, Е. Нечкиной, Ю. Бромлея, Э. Ильенкова, ряда других исследователей. Опора на исторический поток общественной жизни, ясно понимаемая стадиальность в развитии общества и культуры – все это давало опору и научную убедительность исследованиям, созданным в рамках данного подхода.

В русском литературоведении и эстетике разрушителем подхода, ориентированного на базисные принципы историзма, стали труды М. М. Бахтина, опиравшегося на феноменологию и интуитивизм [см.: Костин 2001а]. Нельзя не подчеркнуть выдающееся значение трудов А. Ф. Лосева, который, особенно в работах по эстетике античности и периода Возрождения, как бы и аппелировал к «базисным» понятиям исторического потока, но по существу дал фантастическую по объему осмысленного культурного материала и свободе обращения с ним картину становления европейской культуры и – главное – взглянув на это с Востока, из России. Он стал одним из выдающихся представителей российской гуманитарной мысли XX в., сломавшим своей практикой всю конструкцию догматического историзма.

Не менее важную роль в раскрепощении русского христианского homo в его научной практике сыграли труды С. С. Аверинцева, который по-своему наметил пути выхода из данного теоретического кризиса, объяснив и актуализировав в своих работах аспекты восточнохристианской эпистемологической потенциальности, без которых выбрести из тенет и хитросплетений современного «постмодернизма» не представляется возможным.

Заметную роль в этом процессе сыграли штудии школы Ю. Лотмана, которые, по существу, были переводом основных идей французской новой критики на отечественную почву и обновлением открытий русского формализма начала XX в. Но сама наука не была готова к таким изменениям. Строго объективистский подход, тем паче проявлявшийся в работах людей фактически необразованных и не имеющих никаких представлений о науке как таковой (достаточно взглянуть на труды таких, с позволения сказать, исследователей, как П. Федосеев в философии, А. Метченко и В. Щербина в литературоведении и т. д.), не отвечал вызовам реально развивавшегося гуманитарного знания нового технологического уклада, новой цивилизации.

Касательно теории искусства и более узко – теории литературы, XX в. дал неимоверно широкую, неизвестную прежнему периоду развития науки картину формирования самых разнообразных подходов и способов анализа культурологических объектов. От теологической до интуитивистской, от прагматической до неофрейдистской и т. д., и т. п. Нельзя

не сказать, что такое разнообразие теоретических подходов принесло свои результаты. Богатство исследовательских стратегий, конкретных подходов изменили привычную картину гуманитарных штудий, они стали более изощренными, гибкими, выходящими за рамки одной конкретной науки. Вместе с тем это породило и свою отрицательную реакцию.

Одна из первых заключалась в том, что оказалось невозможным сравнение разных подходов к исследованию одного и того же объекта. И работы стали не дополнять друг друга, способствуя тем самым углубленному изучению объекта, а скорее демонстрировать оригинальность и своеобразие самих подходов. По сути в рамках современной теории перестал действовать закон верификации научного знания, поскольку изчезло фундаментальное соединение этих подходов в рамках единой теории. Еще большую несуразицу породила терминологическая неупорядоченность даже в пределах одного подхода, т. к. постмодернистская теория позволяет разнообразно интерпретировать одно и то же понятие. Отсюда исчезла возможность полноценного научного диалога, обмена идеями и информацией, полученной в результате исследований.

Сама модель научного поиска от позитивизма последних двух веков, в своей высшей форме представленная структуралистским направлением различных видов и сложности, пройдя через весь ряд приблизительных, интуитивистских по существу подходов, на какое-то время успокоилась на площадке тотальной деконструкции, вскрывая исследуемый предмет всеми доступными средствами, не взирая на то, согласуются они друг с другом или нет.

Объективно говоря, торжествовать в настоящее время в науке должна математическая модель, позволяющая исчислить вещь, независимо от «желания» и возможности самой вещи. Но на каком-то этапе этот подход перестал работать, что очень хорошо показала вся практика новой французской критики и все, что с нею связано, т. к. гуманитарный объект стал проявлять черты как бы «живой» сущности. Он нуждался в диалоге, о чем так хорошо и уверенно писал М. М. Бахтин. Одной из сторон диалога выступал не столько метод исследования (как можно было его описать), а сам носитель этого метода с его личностным освоением теории и «глубиной проникновения» (выражение С. Аверинцева) в объект.

Таким образом, гуманитарное знание стало удаляться от так и не наступившего триумфа исчисляемости и математизма. Все больше и больше проявлялись в трудах ряда исследователей аспекты восприятия объекта исследования как живого организма, требующего для начала любви, принятия, бережного освоения, а уж потом – анализа.

«Интуиция целого», о которой так хорошо говорит С. Бочаров [Бочаров 1999: 229], гораздо важнее для изучения конкретного объекта, чем виртуозное владение тем или иным методом анализа. Однако эта интуиция предполагает целую совокупность свойств и качеств, требуемых от исследователя. И которые вовсе не упираются только в индивидуальную способность мыслить и говорить лучше, чем другие исследователи, по индивидуальным причинам.

Эти качества предполагают восприятие создаваемой культуры как некой живой среды, как необходимой субстанции для существования человека и всей цивилизации. Она, культура, развивается по своим органическим законам, которые можно интуитивно ощутить и описать в качестве предпосылки анализа.

Осознание литературы является делом более интимным, чем это думалось классикам марксизма. И истинность в математическом смысле слова вовсе не является здесь определяющей характеристикой. Как говорил М. Хайдеггер, «Высказывание является истинным, если то, что оно подразумевает и о чем говорит, согласуется с вещью, о которой высказывается данное суждение» [Хайдеггер 1991: 10]. Отсутствие рассогласования между объектом изучения и личностью исследователя – вот что является целью гуманитарного исследования. Еще более точно можно заметить, – отсутствие рассогласования между языком изучаемого текста и языком самого метода исследования.

Известно, что «теория должна порождать новые прочтения в широчайшем смысле этого слова. Но сами эти прочтения в свою очередь должны быть скорее продуцирующими, нежели просто пассивными, познавательными» [Миллер Дж. Хиллис 1990: 86].

Нам представляется, что современная теория должна уйти в самую суть языка исследования, в нем именно искать и обнаруживать ту объективную основу верифицируемого знания, создающего адекватную модель воспроизведенной действительности. Здесь не в последнюю очередь могут помочь те принципиальные открытия, какие мы обнаруживаем в философии М. Хайдеггера[1]. По его мнению, раскрываемость *здесьбытия* – вот экзистенциальная сущность языка. Причем, как уточняет немецкий философ, она обязана реализовываться в речи. К речи, в свою очередь, примыкают *слушание* и *молчание*. Это очень важный момент в общем понимании взаимосвязи у Хайдеггера языка, речи, отраженности и присутствия в них *здесьбытия*, и – главное – определению через них *смысла*.

Мысль Хайдеггера стремится к пониманию онтологической взаимосвязи между феноменами языка, речи, понимания, смысла, целостности значений, интенционально ориентированных на следующий принципиальный тезис: речь есть «*членораздельное выражение понятности здешности*» [Хайдеггер 1993: 24].

Философ настойчиво говорит о конденсированной онтологичной связи речи и озвученного в ней бытия. Эта связь является настолько принципиально существенной, что Хайдеггер неоднократно возвращается то к одному, то к другому способу ее описания:

> Расположенная понятность бытия в мире выговаривает себя как речь. Целостность значения, присущая понятности, обретает слово. Навстречу значениям растут слова … Целостность слова, в каковом речь обладает своим собственным «мирским» бытием, будучи сущей внутри мира, наперед обретается как подручное. Язык может быть расколот на наличные слововещи [Там же].

«*Раскрываемость здесьбытия*», данная в речи писателя, представленная в любом художественном языке, порождающая через целостность слов целостность понимания мира, – вот задача настоящей теории культуры, не дающая соблазнить себя внешними уловками терминологической сложности, а по сути рабски согласающейся с принижением роли культуры, помещению ее на задворки наступающего мира торжествующей цифры.

ЛИТЕРАТУРА

Бочаров С. Г. Из истории понимания Пушкина // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 227-261.

Костин Е. А. М. Бахтин и постмодернизм. *Диалог* и эпистемологическая неуверенность современного гуманитарного знания // Literatūra. Науч. тр. Вильнюсского ун-та. 2001а. Т. 41–43 (2). С. 7–15.

Костин Е. А. К пониманию параграфа 34 «Бытия и времени» М. Хайдеггера: книга Ф. В. фон Херрманна «Фундаментальная онтология языка» // Literatūra. Науч. тр. Вильнюсского ун-та. 2001б. Т. 41–43 (2). С. 165–168.

Миллер Дж. Хиллис. Триумф теории и производство значений // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 85–87.

Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.

Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге : Избранные статьи позднего периода творчества. М., 1991.

[1] См. также нашу работу: [Костин 2001б].

Д. В. Ларкович
Сургут

ОБРАЗ РОССИИ В ЛИРИКЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА КАК ЗНАКОВЫЙ КОМПЛЕКС

Умом – Россию не понять,
Аршином общим не измерить.
У ней особенная стать –
В Россию можно только верить [Тютчев 2002–2003: II, 165][1].

Каждому, кто хоть немного знаком с русской поэтической классикой, известны эти замечательные тютчевские строки, уже давно ставшие афоризмом, фокусирующим константы нашей национальной идентичности. Даже при беглом взгляде на эту лаконичную поэтическую манифестацию отчетливо видится дуалистическая основа заявленного тезиса: *утверждение* особого статуса российской ментальности осуществляется посредством *отрицания* неадекватных ее природе методов гносеологического постижения («не понять», «не измерить»). Учитывая, что данное стихотворение было написано Ф. И. Тютчевым в последнее десятилетие жизни поэта, его следует квалифицировать как итоговое выражение диалектического принципа авторского моделирования образа России, ставшего лейтмотивным феноменом его поэтической системы. Попробуем проследить содержательную динамику этого образа и определить комплекс средств его непосредственной реализации в лирике Тютчева.

Один из ранних подступов к поэтическому осмыслению сущности феномена России связан с созданием в 1820 г. стихотворения «Урания». В этом первом опубликованном юношеском сочинении Тютчева представлен аллегорический очерк всемирной истории культуры и искусств. В ряду «певцов бессмертных», к числу которых автор относит Гомера, Вергилия, Тассо, Камоэнса, Мильтона и Клопштока, особое место занимают и русские стихотворцы – «Росский Пиндар» Ломоносов и «Певец Фелицы» Державин, чьи заслуги связаны с утверждением идеалов просвещения и прославлением его царственных покровителей – Петра, Елизаветы, Александра. В этом контексте Россия предстает как пространство культурного зиждительства, где «гений просвещенья, / Блистая светом обновленья, / Блажит своих веселье дней» [I, 25].

Примечательно то, что уже в этом раннем тютчевском опусе, откровенно ориентированном на жанровый канон пиндарической оды, фигурирует набор словесных знаков, которые привычно характеризуют географическое положение России и могут восприниматься как атрибут риторической традиции: «снега Полунощи глубокой», «блеск хладных зарь», «свист льдистых вьюг». Однако высокая степень их частотности в более поздних тютческих текстах свидетельствует о том, что эти знаки изначально концептуализированы.

Так, в стихотворении «14-ое декабря 1825», где Тютчев размышляет о последствиях восстания на Сенатской площади, образ самодержавной России соотнесен с определениями «вечный полюс» и «вековая громада льдов», которые, как следует из текста, оказалась не в состоянии растопить «скудная», хотя и «сверкнувшая» кровь восставших [I, 56]. Более того, если обратиться к черновым наброскам этого стихотворения, то обнаружится, что при подготовке итогового варианта текста Тютчев сознательно усилил зимнюю семантику этого образа, ср.: «*Зима* железная дохнула…» вместо «*Земля* железная дохнула…» [I, 229].

Комментируя это стихотворение, Л. В. Пумпянский замечает: «Такое объяснение исторических событий весьма типично для всей романтической метафизики, которая всегда стремилась одним грандиозным мифом охватить и природу, и человечество» [Пумпянский

[1] Далее произведения Тютчева цит. по данному изданию с указанием тома и страниц в скобках.

2000: 224]. В связи с этим нельзя не заметить, что сюжетную коллизию данного стихотворения определяет универсальная семантическая оппозиция «движение – покой», на фоне которой действенная, преобразующая активность декабристов приходит в противоречие с неизменной («вечной», «вековой») природой российской государственности. Отсюда следует, что любая попытка воздействовать на незыблемые, фундаментальные законы бытия не только трагически бесперспективна, но и фатально обречена на карающее возмездие высших сил:

Вас развратило Самовластье,
И меч его вас поразил, –
И в неподкупном беспристрастье
Сей приговор Закон скрепил… [I, 56].

В более поздних стихотворениях Тютчева о России зимняя символика со значением абсолютного покоя нередко усиливается с рядом других предметных образов, традиционно имеющих статическую семантику. Показательно в этом смысле, например, стихотворение «Глядел я, стоя над Невой…» (1844), где первые две строфы являют собой живописную зарисовку зимнего оцепенения, в которое погружена российская столица:

Глядел я, стоя над Невой,
Как Исаака-великана
Во мгле морозного тумана
Светился купол золотой.

Всходили робко облака
На небо зимнее, ночное,
Белела в мертвенном покое
Оледенелая река [I, 193].

Здесь «мертвенный покой» Невской набережной как бы акцентирован ее гранитной окантовкой или, как сказано в тексте, «гранитной полосой», к которой «прикован» лирический субъект, околдованный Севером-Чародеем и тоскующий по «теплому Югу».

Однако статические образы, определяющие содержание российского топоса, семантически амбивалентны и чаще обладают позитивной коннотацией. Следует заметить, что там, где характер лирического переживания основан на выражении субъективных ощущений, имеющих связь с автобиографическим контекстом, образ неподвижно застывшей России воспринимается лирическим героем как «бедный призрак, немощный и смутный», «край безлюдный», «места немилые, хоть и родные» [I, 204] и т. п. Но как только лирический герой забывает о своих личных пристрастиях, российская статичность приобретает значение непоколебимой силы, державной мощи и стабильности.

Так, например, в стихотворении «Море и утес» (1848), написанном в разгар охвативших Европу революционных волнений, поэт рисует аллегорическую картину самостояния России, явленной в образе гранитной скалы, величественной и неприступной, на фоне разбушевавшейся, но бессильной в своем неистовстве морской стихии:

И, озлобленные боем,
Как на приступ роковой,
Снова волны лезут с воем
На гранит громадный твой.
Но, о камень *неизменный* (курсив мой. – *Д. Л.*)
Бурный натиск преломив,
Вал отбрызнул сокрушенный,
И клубится мутной пеной

Обессиленный порыв… [I, 197].

Здесь в целом характерная для тютческого творчества оппозиция «Россия – Запад» выступает в качестве вполне прозрачной политической инвективы и наглядно выражает историософскую концепцию поэта. По мнению Тютчева, волна европейских революций, представленная в указанном стихотворении в образе клокочущей морской стихии, есть неизбежное следствие развития европейской цивилизации, основанной на деятельном стремлении личности к автономии и этической независимости, личности, готовой принести любые жертвы на алтарь завоевания своих прав и привилегий. Именно о такой личности, в которой «человеческое *я*, желающее зависеть лишь от самого себя, не признающее и не принимающее другого закона, кроме собственного волеизъявления, одним словом, человеческое я, заменяющее собой Бога», – пишет Тютчев в статье «Россия и революция» в том же 1848 г. [III, 144]. Истоки разложения западной цивилизации поэт видит в искажении самого духа христианского учения римской Церковью, подменившей идею царства Божия идеей царства земного. Следствием этого доведенного до своей крайней логической точки гуманизма являются «уже давно утраченная вера и доведенный до бессмыслия разум, невозможный отныне порядок и невозможная отныне свобода. А над всеми этими развалинами, ею же нагроможденными, цивилизация, убивающая себя собственными руками» [III, 157].

Единственной силой, способной противостоять хаосу революционного разрушения и межнационального разобщения, является Россия как держава, сумевшая сохранить в неизменном, первозданном виде христианскую идею всечеловеческого единства. Именно в этом поэт видит историческую миссию России. И в своих политических статьях, и в поэтических сочинениях Тютчев неизменно подчеркивает Провиденциальный характер этой миссии:

Вот царство Русское… и не прейдет вовек,
Как то провидел Дух, и Даниил предрек [I, 200].

Предназначение России, по мнению поэта, непосредственно связано с разрешением в первую очередь межславянских, а впоследствии и общеевропейских противоречий, возникших на пути развития цивилизации. Тютчев неоднократно варьирует мысль о том, что «Россия – христианская держава» [III, 144], являющаяся прямой наследницей Византийской (Восточной) империи, и ее основная задача объединить под знаменами истинного христианства поддавшиеся искушениям европейского прагматизма разобщенные славянские народы:

Опально-мировое племя,
Когда же будешь ты народ?
Когда же упразднится время
Твоей и розни и невзгод,
И грянет клич к объединенью,
И рухнет то, что делит нас?..
Мы ждем и верим Провиденью –
Ему известны день и час [II, 177].

В результате сама Россия не просто приобретает характер сакрального пространства, но и становится непосредственным воплощением Христа, а ее бытовая необустроенность и связанные с этим телесные страдания («бедные селенья», «скудная природы», «край долготерпенья» и т. п.), квалифицируемые поэтом как «смиренная нагота» [II, 71], предстают как внешний атрибут Божественной сущности и та ее видимая оболочка, за которой угадывается тайный, невидимый Свет.

В этом контексте становится понятна смысловая основа стихотворения «Умом Россию не понять…» Так, существительное «стать», которое Тютчев употребляет в качестве концептуальной характеристики России («особенная стать»), согласно словарю В. И. Даля, восходит к старинной форме «статье», выражающей «бытие ставшего, сотворенного, конченного, что стало или сталось» [Даль 2002: 310], что указывает на ее абсолютную, совершенную сущность и выступает косвенным признаком ее сакрального статуса.

Крестная миссия России предполагает ее участие в ожесточенных и кровопролитных сражениях с антихристовым воинством, выступающим под знаменами революции, поэтому во многих стихотворениях Тютчева фигурирует образ меча как эмблематического знака воинской доблести: «Как дочь родную на закланье…», «К Ганке», «Нет, карлик мой…», «К портрету государственного канцлера, князя А. М. Горчакова» и др. Но чаще «исполин державный» одевает грудь в «доспехи веры» и духовное единоборство с противником, ибо, говоря словами В. С. Соловьева, «великое призвание России предписывает ей держаться единства, основанного на духовных началах; не гнилою тяжестью земного оружия должна она облечься, а “чистою ризою Христовою”» [Соловьев 1991: 482].

Будучи результатом высокого акта Боговоплощения, Россия осуществляет свою спасительную миссию посредством Слова, его универсального творческого потенциала. Именно Слово в силу его объединяющей функции приобретает у Тютчева значение символа национального самосознания, поэтому в своих чаяниях о всеславянском единстве особую ставку он делает на деятелей словесной культуры славянских народов. В лирических манифестациях, обращенных к чешскому поэту Вацлаву Ганке, польскому поэту Адаму Мицкевичу, Тютчев восклицает:

Мы чуем приближенье Света –
И вдохновенный твой глагол,
Как вестник Нового завета,
Весь Мир Славянский обошел…

Мы чуем Свет – уж близко Время –
Последний сокрушен оплот, –
Воспрянь, разрозненное племя,
Совокупись в один Народ, –

Воспрянь – не Польша, не Россия –
Воспрянь, Славянская Семья! –
И, отряхнувши сон, впервые –
Промолви слово: «Это я!» [I, 200].

Именно потому, что революция несет «разврат умов и искаженье *слова* (курсив мой. – *Д. Л.*)», вернуть слову его подлинный, первозданный смысл есть, по мнению поэта, важнейшая задача, которая стоит перед Россией на пути ее высшего осуществления.

ЛИТЕРАТУРА

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 4 : Р–Я. СПб., 2002.

Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. тр. по истории русской литературы. М., 2000.

Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991.

Тарасов Б. Н. «Тайна человека» и тайна истории. Непрочитанный Чаадаев. Неопознанный Тютчев. Неуслышанный Достоевский. СПб., 2012.

Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. Письма : в 6 т. М., 2002–2003.

А. В. Ложкова
Екатеринбург

ПОЭТИКА СОНЕТНОЙ ФОРМЫ В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Вопрос о том, какое количество произведений написано М. Ю. Лермонтовым в жанре сонета, является дискуссионным. В. С. Совалин включает в свою известную антологию русского сонета три произведения, относящихся к раннему периоду лермонтовского творчества: «Заблуждение Купидона» (1828), «Гроза шумит в морях с конца в конец…» (1830) и «Сонет» («Я памятью живу с увядшими мечтами…», 1832) [Русский сонет… 1983: 63–64]. По мнению О. В. Зырянова, бесспорным сонетом является лишь последнее. Остальные – вольные стиховые композиции, лишь случайно напоминающие сонетную форму [см.: Зырянов 2003: 253]. В свою очередь, признаки сонетной формы Зырянов видит в стихотворениях «Ответ» («Кто муки знал когда-нибудь…», 1829), «Как луч зари, как розы Леля…» (1832) и «Прекрасны вы, поля земли родной…» (1831).

Все перечисленные произведения написаны Лермонтовым в ранний, юношеский период, когда идет интенсивный процесс становления его творческой индивидуальности, причем, в значительной степени через полемическое обращение к жанровому арсеналу современной и предшествующей поэтической традиции. Как же складываются отношения юного поэта со столь популярной в мировой поэтической практике художественной формой, как сонет? Обратимся к конкретным текстам.

Первым в выстроенном выше ряду стоит стихотворение «Заблуждение Купидона» (1828):

Однажды женщины Эрота отодрали;
Досадой раздражен, упрямое дитя,
Напрягши грозный лук и за обиду мстя,
Не смея к женщинам, к нам ярость острой стали,
Не слушая мольбы усерднейшей, стремит.
Ваш подлый род один! – безумный говорит.

С тех пор-то женщина любви не знает!..
И точно как рабов считает нас она…
Так в наказаниях всегда почти бывает:
Которые смирней, на тех падет вина!.. [Лермонтов 1979: I, 10][1].

Мы согласны с О. В. Зыряновым в том, что даже как интуитивное, непроизвольное обращение к сонетной форме (усеченный «опрокинутый» сонет) данное стихотворение воспринимать нельзя: здесь нет характерного для сонета диалектического развития лирической мысли (известная триада *тезис – антитезис – синтез*).

Сложнее обстоит дело со вторым стихотворением:

Гроза шумит в морях с конца в конец.
Корабль летит по воле бурных вод.
Один на нем спокоен лишь пловец,
Чело печать глубоких дум несет
Угасший взор на тучи устремлен –
Не ведают, ни кто, ни что здесь он!..

Конечно, он живал между людей
И знает жизнь от сердца своего;
Крик ужаса, моленья, скрып снастей
Не трогают молчания его [91].

[1] Далее произведения Лермонтова цит. по данному изданию, т. 1, с указанием страницы в скобках.

В научной литературе сложилась традиция восприятия данного стихотворения в связке с произведением «Гроза» (в автографе они написаны на двух сторонах одного листа) [Лермонтовская энциклопедия 1999: 121]. Приведем текст «Грозы»:

Ревет гроза, дымятся тучи
Над темной бездною морской,
И хлещут пеною кипучей,
Толпяся, волны меж собой.
Вкруг скал огнистой лентой вьется
Печальной молнии змея,
Стихий тревожный рой мятется –
И здесь стою недвижим я.

Стою – ужель тому ужасно
Стремленье всех надземных сил,
Кто в жизни чувствовал напрасно
И жизнию обманут был?
Вокруг кого, сей яд сердечный,
Вились сужденья клеветы,
Как вкруг скалы остроконечной,
Губитель-пламень, вьешься ты?

О нет! – летай, огонь воздушный,
Свистите ветры, над главой;
Я здесь, холодный, равнодушный,
И трепет не знаком со мной [90].

В данном случае мы сталкиваемся с проявлением одной из характерных для творческой индивидуальности Лермонтова особенностей: самоповторением, причем, вполне сознательным. В рамках нашей работы соотнесение процитированных произведений позволяет конкретизировать представление о важном и сложном процессе, происходящем в творческом сознании Лермонтова. По мнению С. И. Ермоленко, одной из его составляющих является тенденция к объективации авторского сознания через отстранение лирического героя от самого себя, когда «я» предстает как «чужое» «он», становясь предметом пристального анализа [см.: Ермоленко 1996: 350]. С другой стороны, исследовательница обнаруживает и прямо противоположную тенденцию к монологизации представленных в раннем творчестве Лермонтова (1830–1832) жанров с такой личностной формой выражения авторского сознания, как лирический герой (элегия, монолог, отрывок, послание). Мы полагаем, что параллельное развитие отмеченных тенденций в ранней лирике Лермонтова – единый диалектический процесс, когда противоположности не только противоборствуют, но и являют собой нерасторжимое единство, которое, в свою очередь, определяет логику становления гениальной творческой личности, многосторонней и психологически сложной, а потому трудноопределимой в кратких логических формулах [см.: Эткинд 2002: 900]. Повторяющие друг друга стихотворения «Гроза» и «Гроза шумит в морях с конца в конец…», с нашей точки зрения, позволяют видеть интересующий нас процесс в наглядной форме. В основе обоих произведений лежит одна и та же лирическая ситуация: душа, переживает неразрешимый конфликт с окружающим миром. Но раскрывается она через преломление в двух типах лирического сознания и повествования: лирический герой в первом стихотворении и поэтический мир во втором, когда субъект переживания как бы раздваивается и оказывается одновременно его объектом, воплощенным в образе, маркированном местоимением «он», получая тем самым статус одного из феноменов созерцаемого поэтического мира. Каждое стихотворение может быть воспринято как вполне самостоятельный текст. Но их сопряжение позволяет увидеть диалектический характер лермонтовской поэтической мысли. Упрощенно ее логику можно представить как «тезис» («Гроза») и «антитезис» («Гроза шумит в морях…»).

Нам кажется не случайным интуитивное обращение юного поэта к строфической форме, в которой мерцают контуры «опрокинутого» или «усеченного» сонета, что и уловил В. С. Совалин, включив стихотворение «Гроза шумит в морях…» в свою антологию. Однако юный автор не смог или не захотел воплотить сложную психологическую и интеллектуальную ситуацию в едином произведении. Диалектическая антиномия тезиса и антитезиса не разрешилась в его сознании в синтезе. Не говорит ли соседство двух текстов о том, что автор понимает смысл переживаемой им творческой ситуации? Не зарождается ли и не заявляет ли в этих юношеских стихотворениях о себе тот дух самоанализа, рефлексии, который, по общему мнению литературоведов, так характерен для лермонтовского лирического героя в зрелый творческий период?

В связи с этим заслуживают пристального внимания размышления О. В. Зырянова об обращении Лермонтова к сонетной форме в период с 1829 по 1832 гг. Исследователь выделяет три стихотворения, в которых отчетливо проявляется диалектическая логика развития поэтической мысли, облеченная в форму, строфически приближенную к сонету [см.: Зырянов 2003: 253–255]. Таков 13-строчник «Ответ» (1829):

Кто муки знал когда-нибудь
И чьи к любви закрылись вежды,
Того от страха и надежды
Вторично не забьется грудь.
Он любит мрак уединенья,
Он больше не знаком с слезой,
Пред ним исчезли упоенья
Мечты бесплодной и пустой.
Он чувств лишен: так пень лесной,
Постигнут молньей, догорает,
Погас – и скрылся жизни сок,
Он мертвых ветвей не питает, –
На нем печать оставил рок [49].

О. В. Зырянов так представляет логику развития лирической мысли в данном произведении: первые два катрена вводят психологический портрет героя, осмысленный в антитетических чертах, а в заключении (недостроенная секстина) задается сравнение из мира природы, которое можно воспринимать в качестве сонетного синтеза. Действительно, в заключительных строках можно видеть утверждение, подводящее под некий общий закон индивидуальную психологическую ситуацию, заявленную в предшествующей октаве. В основе этой ситуации лежит глубокое противоречие многоуровневого характера. Лирический субъект переживает конфликт с миром («он любит мрак уединенья»), который является следствием глубинного разлада в душе, с самим собой («Пред ним исчезли упоенья / Мечты бесплодной и пустой…», «Он чувств лишен…»). Характерно «мерцание» рефлексии, пронизывающей лирическое высказывание (мечта утратила ценность, ибо «бесплодна и пуста», вторичное погружение в муки любви невозможно, поскольку чувства убиты). Но, на наш взгляд, заключительная часть вовсе не выводит диалектику поэтической мысли на новый уровень обретения внутренней гармонии между обозначенными в октаве противоречиями, оставаясь в границах рефлективного «домысливания», углубляющего понимание героем собственных драматически конфликтных отношений с миром, анализ не завершается синтезом. Возможно, поэтому произведение и не оформилось как полноценный сонет, диалектика мысли осталась на уровне борьбы противоречий, не слившихся в единство.

Столь же драматично разворачивается лирическая ситуация в написанном в 1831 г. 15-строчном стихотворении:

Прекрасны вы, поля земли родной,
Еще прекрасней ваши непогоды;
Зима сходна в ней с первою зимой,
Как с первыми людьми ее народы!..
Туман здесь одевает неба своды!
И степь раскинулась лиловой пеленой,
И так она свежа, и так родня с душой,
Как будто создана лишь для свободы…

Но эта степь любви моей чужда;
Но этот снег, летучий, серебристый
И для страны порочной – слишком чистый,
Не веселит мне сердца никогда.
Ее одеждой хладной, неизменной
Сокрыта от очей могильная гряда
И позабытый прах, но мне, но мне бесценный [199].

Согласившись в целом с О. В. Зыряновым в том, что данное стихотворение являет пример глубоко драматично развивающейся, диалектически заостренной поэтической мысли [Зырянов 2003: 254–255], мы позволим себе усомниться в правомочности вывода о достижении в финале синтеза, объединяющего заявленные в основной части противоречия. В стихотворении развернуты два лирических состояния. Первое – состояние души, проникнутой глубоко трепетным и лирическим чувством родины, ощущением глубинного, кровного единства с нею, уходящего едва ли не в подсознательные, генетические уровни памяти, где обнаруживаются скрепы между лирическим субъектом и «народами», детьми этой суровой и прекрасной земли. Отсюда – явное любование красками («лиловая пелена» степи), наслаждение свежестью воздуха, радость полноты бытия даже в моменты «непогод». Противительный союз «но» в таком контексте воспринимается в качестве жеста, отторгающего от себя возможность пребывания в таком состоянии родства с родной землей, поскольку в сознание врывается мысль о «порочности» «страны». «Страна» – не то же, что «земля», данный образ вносит в лирический сюжет элемент социальности, пусть и не обладающий четкой концептуальной оформленностью. Со «страной» лирический герой не имеет и не ищет единения, и здесь заявляет о себе бунтующее, мятежное «я», для которого личная мотивация («но мне, но мне бесценный») становится определяющей. Противопоставление «земли» и «страны» достигает к финалу максимальной степени остроты, поскольку окрашивается в подчеркнуто личные тона, интонация обретает характер вызова, крепнет и достигает максимального напряжения, благодаря «нажиму» коротких повторов («но», «но», «но мне, но мне»).

В связи с этим считаем необходимым отметить и еще один момент, в какой-то мере объединяющий данное стихотворение с процитированным выше «Ответом»: оба они тяготеют к диалоговой структуре: первое вообще являет собой отклик на некую реплику, оставшуюся «за текстом», во втором звучат интонации вызова, противопоставляющие лирического героя некоему «мнению», его не устраивающему. И диалог этот явно тяготеет к полемике, он не завершается обретением согласия между двумя позициями, соответственно искомый синтез не достигается.

Наконец, очень важной представляется нам мысль О. В. Зырянова о том, что Лермонтову не составило бы большого труда превратить стихотворение «Прекрасны вы, поля земли родной…» в классический образец сонета [Там же: 255]. Но он этого не сделал. Поэт не почувствовал в своем произведении основы для обретения сонетного синтеза, выводящего бытие на новый уровень диалектической целостности, обусловленной единством и борьбой составляющих его противоположностей, тех противоречий, которые заявлены в тезисе и антитезисе.

Мотив конфликта лирического субъекта с миром, являющим собой некий установленный и общепринятый порядок, звучит и в третьем стихотворении, отмеченным О. В. Зыряновым в качестве примера сонетной формы:

Как луч зари, как розы Леля,
Прекрасен цвет ее ланит;
Как у мадоны Рафаэля
Ее молчанье говорит.
С людьми горда, судьбе покорна,
Не откровенна, не притворна,
Нарочно, мнилося, она
Была для счастья создана.
Но свет чего не уничтожит?
Что благородное снесет,
Какую душу не сожмет,
Чье самолюбье не умножит?
И чьих не обольстит очей
Нарядной маскою своей? [312].

И здесь мы не видим разрешения конфликта между лирическим субъектом и миром, антитетическая структура стихотворения воплощает суть драматического противостояния души, жаждущей полноты бытия, «счастья», бездушному «свету», губящему все, что хоть сколько-нибудь живо, обладает хоть долей подлинности.

Анализ произведений, которые В. С. Совалиным и О. В. Зыряновым рассматриваются в качестве сонетных форм, привел нас к мысли о том, что их появление не случайно. В силу специфики собственного художественного мышления, тяготеющего изначально к внутренней многоуровневой диалектичности и рефлективности, поэт интуитивно, а в некоторых случаях и сознательно, обращается к поэтическим структурам, обладающим определенными семантическими возможностями, позволяющими художественно воплотить сложность движения лирической мысли через борьбу противоположных состояний, позиций, концепций мироотношения. Думается, что момент осознанности данного обстоятельства постепенно усиливается. Доказательством тому становится уже вполне конкретное обращение к сонету, завершающее намеченный нами процесс в 1832 г. следующим произведением:

СОНЕТ

Я памятью живу с увядшими мечтами,
Виденья прежних лет толпятся предо мной,
И образ твой меж них, как месяц в час ночной,
Между бродящими блистает облаками.

Мне тягостно твое владычество порой;
Твоей улыбкою, волшебными глазами
Порабощен мой дух и скован, как цепями,
Что ж пользы для меня, – я не любим тобой,

Я знаю, ты любовь мою не презираешь,
Но холодно ее мольбам внимаешь;
Так мраморный кумир на берегу морском

Стоит, – у ног его волна кипит, клокочет,
А он, бесчувственным исполнен божеством,
Не внемлет, хоть ее отталкивать не хочет [323].

При первом прочтении стихотворение производит впечатление едва ли не канонического сонета. Лирический сюжет строится на развитии единого чувства, рожденного размышлениями о сложности взаимоотношений между героем и любимой женщиной. В первом катрене сформулирован тезис: любовь – основа жизни лирического героя («Я памятью живу с увядшими мечтами…»). Образ возлюбленной обретает черты идеальной красоты благодаря высокому уподоблению («месяц в час ночной»). Он бесплотен и абсолютно духовен, в чем-то перекликается с классическими образами Лауры или Беатриче.

Во втором катрене раскрывается иной аспект душевного состояния – неразделенная любовь оказывается не только основой жизни, но и оковами, пригибающими душу к земле «цепями» (антитезис). И, наконец, в секстине два противоположных состояния сводятся в «замок»: причина столь сложного душевного существования заключается в равнодушии возлюбленной, которая не отталкивает героя открытой неприязнью или отказом, но и не дает надежды на взаимность. Пластический образ бесчувственной статуи, с одной стороны, позволяет углубить понимание душевной основы такого отношения к герою – полного безразличия, а с другой стороны, усиливает ассоциативный фон, связанный с утонченным намеком на классическую традицию через включение образной ткани стихотворения в изысканный ряд культурных и поэтических параллелей. Море, мраморная статуя – детали, придающие стихотворению условно «итальянский» колорит. С нашей точки зрения, в стихотворении можно увидеть и инверсию мифа о Галатее: не статуя становится женщиной, ответившей на чувство Пигмалиона, но напротив, возлюбленная оборачивается холодной статуей.

Однако, вчитываясь в текст более внимательно, мы с удивлением обнаруживаем, что формально сонетный «замок» в стихотворении есть, а вот подлинного синтеза, который стал бы разрешением диалектического противоречия между двумя душевными состояниями, заявленными в октаве, нет. Да, в лирическом высказывании героя обнаруживает себя внутренняя драма, суть которой в том, что оба противоречащих друг другу переживания (без любви жизнь невозможна – с любовью она тягостна) являют собой диалектическое единство, когда одно невозможно без другого. Но в «замке» нет мотива утверждающего или хотя бы принимающего это единство просветления. Напротив, в сравнении возлюбленной с холодной мраморной статуей звучит горестный протест души, жаждущей хоть какого-то, пусть негативного, но отклика своему чувству, ибо отказ стал бы знаком того, что его услышали.

Лермонтов осложняет переживание элементом рефлексии: оно не только выражено, но еще и осознано. В связи с этим привлекает внимание сложная субъектная организация текста. С одной стороны, вроде бы, мы видим классическое высказывание исповедального характера, раскрывающее изнутри состояние лирического героя-субъекта, обращенного в себя и тем самым воспринимающего свою внутреннюю душу в качестве объекта переживания.

Но рядом неожиданно возникает и сознание, являющее собой совершенно другой взгляд на мир и другое внутреннее бытие: сознание возлюбленной: «Я знаю, ты любовь мою не презираешь, / Но холодно ее молениям внимаешь…». Думается, что ключевыми в данном фрагменте являются слова «Я знаю». Герой наделен неким сверхвидением, позволяющим заглянуть в душу любимой и понять, что в ней происходит. Лермонтов выбирает слова, наполненные конкретным психологическим содержанием, благодаря чему возникает вполне оформленный образ «чужого» сознания, живущего по другим законам. Казалось бы, в данном произведении мы встретились с тем же мотивом, который был заявлен в стихотворении о грозе. Но, как помним, там в сонетной форме был избран другой вариант субъектной организации – поэтический мир, воспринимавшийся с позиции некоего «отстраненного» сознания. Здесь же Лермонтов выбирает лирического героя, благодаря чему мотив конфликта с миром получает дополнительную глубину: герой устремлен к контакту, ищет и жаждет его, а возлюбленная не идет ему навстречу. Ее душа не только безответна, она еще и безгласна. Герой силой своего духа проницает ее состояние, но не слышит ее собственного голоса. Основой драмы становится не безответность любовного чувства (что было бы вполне в духе

канонической традиции), а безответность души возлюбленной как одно из частных проявлений безответности мира, в котором живет и страдает герой. В стихотворении параллельно и одновременно в отношении друг к другу явлены две логики внутреннего бытия, которые не пересекаются, не вступают в диалог. При этом еще и само сознание героя раздвоено, ибо раскрыто как в процессе рефлексии, так и в процессе осмысления конфликта с «другим» сознанием. Оно явно доминирует в поэтической структуре стихотворения, в то время как замкнутое в самом себе сознание возлюбленной может выступать лишь в качестве объекта безуспешных попыток вступить с ним в контакт. Сонетный «замок» не замыкается, синтез оказывается невозможным, душа остается в жестоких тисках терзающих ее противоречий, как внутреннего порядка, так и с внешним миром.

Таким образом, мы можем сделать следующие выводы. Лермонтов с разной степенью осознанности пробует свои силы в сонетной форме, что обусловлено особенностями его поэтического сознания, тяготеющего к диалектической усложненности. Однако это сознание оказывается слишком сложным и многослойным, оно не укладывается в прокрустово ложе сонетной «триады». Лермонтов вступает в полемику не только с миром, но и с известными ему традиционными способами и формами его художественного осмысления.

ЛИТЕРАТУРА

Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996.

Зырянов О. В. Жанровая динамика сонетной формы // Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003. С. 212–285.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. Л., 1979.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1999.

Русский сонет. Начало XVIII – начало XX века. М., 1983.

Эткинд Е. Г. Поэтическая личность Лермонтова («Диалектика души» в лирике) // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 900–927.

С. Ж. Макашева
Тюмень

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ О ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ 1920–1930-х гг.

Обращение М. И. Цветаевой в тридцатые годы к прозе – в контексте уже четко сформировавшихся персоналистических представлений о мире – было естественным и закономерным: повествовательная составляющая эпического жанра предоставляла ей возможность воссоздать многомерный характер творческой личности не только в ее сложности, противоречивости, но и в процессе становления. На это обстоятельство указывают исследователи, рассматривающие автобиографическую прозу Цветаевой о детстве не как разрозненные очерки, а как цельное повествование, связанное воедино темой становления поэтической личности. Например, в восприятии И. Шевеленко центральные произведения автобиографической прозы поэта, такие как «Мать и музыка» (1934), «Черт» (1935), «Мой Пушкин» (1937), – своеобразный триптих о силах, принимавших участие в формировании творческой личности Марины Цветаевой [Шевеленко 2002: 361].

Безусловно, стержневой идеей «семейной хроники» Цветаевой является идея поэтического творчества как знака судьбы, отсюда избирательный характер воспоминаний в очерках. В эссе «Мать и музыка» дается описание, как формировалось у Цветаевой-девочки сакральное отношение к творчеству. В «Черте» развивается повествование о своеобразном приобщении ребенка к древу познания: одиночество, бунт против устоявшихся представлений, отверженность, символизированные образом черта, воспринимаются в качестве условий, необходимых для становления личности поэта. В очерке «Мой Пушкин» выражено понимание творчества как стихии свободы, которая является максимой личностного существования поэта: для Цветаевой памятник А. С. Пушкину – «памятник свободе – неволе – стихии – судьбе – и конечной победе гения: Пушкину, восставшему из цепей» [Цветаева 1994–1995: V, 62][1].

Идея личностного существования неразрывно связана у Цветаевой с темой творчества и пронизывает содержание ее очерков, она заявлена в названии эссе «Мать и Музыка». Авторские размышления в очерке «Черт» об индивидуализме поэтического мироощущения перерастают к концу повествования в убеждение о духовном потенциале личности, выявляющемся в процессе творчества. Цветаева специально акцентирует слова священника, высказавшего ей когда-то на исповеди одну из идей, собственно, идею ее персоналистической идеологии:

> Прекрасная глыба мрамора лежит, вдавленная в мостовую. Человек заурядный проходит поверху и вдавливает ее еще глубже. Благородное сердце извлекает глыбу из земли, очищает ее и создает изваяние, которое живет вечно. Будьте ваятелем собственной души, маленькая Славянка… [V, 56].

В очерках М. Цветаевой «Мать и музыка», «Черт», «Мой Пушкин» характеризуется процесс становления прежде всего поэтической личности, поэтому очеркам свойственна определенная тенденциозность в изображении тех или иных сторон жизни в родительском доме. Автору очерков важно подчеркнуть те моменты своей прошлой жизни, которые способствовали формированию его персоналистических взглядов на мир. Ведущая роль в процессе формирования творческого самосознания поэта в детстве принадлежит тем, кто воплощает личностную идею творчества. Создавая образы родителей как творческих личностей, Цветаева непременно подчеркивает именно эту сторону их жизни-судьбы: каждый из них, счи-

[1] Далее произведения Цветаевой цит. по данному изданию с указанием тома и страниц в скобках.

тает она, стремился реализовать себя в творчестве; поэтому объяснима смысловая идентичность названий эссе «Мать и музыка» и «Отец и его музей». Названия отражают пратворческое начало, которое Цветаева связывает с обоими родителями: если в очерке «Мать и музыка» речь идет об участии матери в процессе формирования лирического самосознания поэта, то в эссе, посвященных отцу, основное внимание уделено творческой деятельности И. В. Цветаева по созданию музея. Именно эта сторона деятельности отца, считает Цветаева, сформировала ее представления о духовном строе и образе жизни творческой личности, которыми она впоследствии руководствовалась в своей жизни.

В очерке 1936 г. «Отец и его музей» Цветаева отмечает аскетизм и отрешенность отца как «скупость» личности, занятой творчеством и осознающей, что «любая трата – прежде всего трата времени» [V, 175]. Цветаева специально подчеркивает, что речь идет о

> скупости каждого, живущего духовной жизнью и которому просто ничего не нужно. (Отрешенность Льва Толстого от всех благ земных была не «фантазией», а потребностью, ибо писателю куда сложнее управлять имуществом, чем раздавать его. Ибо обыкновенный некрашеный стол нужнее полированного письменного, со множеством ящиков, наполненных лишними вещами, захламляющих в первую очередь голову. Приверженность Вагнера к роскошным декорациям жизни всегда была для меня загадкой большей, чем его гений.) [Там же].

Акцентуация смысла творческой деятельности отца Цветаевой выполнена в присущей ей манере – подчеркивать духовный вектор бытия личности, выбравшей для себя *суть*, а не форму жизнедеятельности: «Скупость аскета, которому *все* лишнее для себя – тела и *всего* (курсив М. И. Цветаевой. – *С. М.*) слишком мало для себя – духа; аскета, сделавшего выбор между вещью и сутью» [Там же].

Таким образом, автобиографические очерки Цветаевой – признание в том, что родители сформировали в ней основу личности – представление о творческой деятельности как основополагающей цели жизни. Мать, заметившая в ребенке недюжинные музыкальные способности, внушала дочери мысль, что она «ни при чем»: слух – от Бога. Запечатлевшаяся в памяти фраза матери – одна из цветаевских формул персоналистской творческой идеологии: «Твое – только старание, потому что каждый Божий дар можно загубить» [V, 11]. Отец сформировал представление о сакральности творческого процесса, о «скупости в превосходной степени», т. е. об аскетизме и отрешенности жизни человека, посвятившего себя творчеству. Понимание, что призвание человека заключается в необходимости труженичества, повседневного служения своему дару, было заложено в ней матерью и отцом, подчеркивает Цветаева, на архетипическом уровне: «Разъяснять ребенку ничего не нужно, ребенка нужно – заклясть. И чем темнее слова заклятия – тем глубже они в ребенка врастают, тем непреложнее в нем действуют…» [Там же]. Понимание ценности своего дара творчества приходит позже, но оно уже входит в жизнь человека как не навязанное кем-то извне, а как естественное, свойственное его органике качество: «И если я этого своего слуха не загубила, не только сама не загубила, но и жизни не дала загубить и забить (а как старалась!), я этим опять-таки обязана матери» [Там же].

В представлениях Цветаевой только личность в состоянии выявить и реализовать подлинный смысл творчества. При этом речь идет о личности свободной, самобытной и уникальной, не детерминированной обстоятельствами, способной творить собственную судьбу и «историю». В этом смысле примечательна финальная сцена очерка «Открытие музея», где Цветаева пишет о З. Волконской (натуре даровитой, но не обладающей тем потенциалом личности, благодаря которому сыну бедного священника удалось осуществить ее заветную мечту о русском музее):

Думала ли красавица, меценатка, европейски-известная умница, воспетая поэтами и прославленная художниками, княгиня Зинаида Волконская, что ее мечту о русском музее скульптуры суждено будет унаследовать сыну бедного сельского священника, который до двенадцати лет и сапогов-то не видал… [V, 169].

Лишь человек, способный к самосозиданию, обладающий внутренней силой и мощной волей к творчеству (данные качества ассоциируются у Цветаевой с трудом каторжника; отсюда сакрализация повседневного поэтического труда, намеченная еще в «Ремесле»), может понять свое высокое духовное призвание и реализовать его. Зинаида Волконская, обладая массой блестящих качеств, была лишена главного – умения бескорыстно и жертвенно служить творческому призванию, предполагающему, в первую очередь, подвижничество и самоотдачу труженика. Она не обладала теми качествами, которые позволили отцу поэтессы И. В. Цветаеву стать «основателем, вдохновителем и единоличным собирателем первого в России музея изящных искусств» [IV, 621].

В анкете 1926 г. М. И. Цветаева называет отца Героем труда, рассматривая труженичество как качество, необходимое для самореализации человеком личностного творческого потенциала. Личность, считает сейчас Цветаева, осуществляет себя творчески через волевое действие, нацеленное на преображающую мир созидательную деятельность. Созидательную же деятельность Цветаева в 1930-х гг. определяет как подвиг труда. В этом смысле показателен эпизод из очерка «Отец и его музей» – Л. А. Тамбурер, друг семьи, поздравляет И. В. Цветаева ранним утром с днем открытия музея:

> Я так рано, потому что хотела первой поздравить вас с этим великим днем, самым прекрасным днем вашей жизни – и моей тоже. Да, и моей. В которой мне никогда ничего не дано было *создать*. Мне не было дано этого счастья. Поэтому я вас так и полюбила. Сразу полюбила. И буду любить – до последнего вздоха. За то, что вы – созидатель. Вот именно – созидатель. Я должна была первой поблагодарить вас за подвиг вашей жизни, за подвиг вашего труда [V, 179; подчеркнуто мной. – *С. М.*].

Цветаева курсивом и повторами выделяет ключевые однокоренные слова создать, созидатель, означающие в контексте фрагмента и изображенной сцены дар творчества, сопряженный с «подвигом труда». Она не разделяет эти понятия, полагая, что два слагаемых («вдохновение + воловий труд») являются органичными составляющими креативной личности [IV, 17].

Подвиг труда наряду с *избранничеством, волей, даром творчества* и равноценным ему *даром личности* – несколько центральных понятий персонализма Цветаевой, к формированию содержания которых она обратилась ранее – в связи с определением черт творческой личности В. Я. Брюсова. В трактовке личности Брюсова Цветаева утверждает, что у него не было данных стать поэтом – тем не менее он поэтом стал. Существенна оговорка Цветаевой: «…но не Божьей милостью». По мнению автора эссе, Брюсов стал поэтом, благодаря своей воле, невероятной трудоспособности и эгоцентризму, который был самой органичной чертой его богатой и противоречивой натуры. Три особенности, по Цветаевой, составляют стержень личности Брюсова:

> Три слова являют нам Брюсова: воля, вол, волк. Триединство не только звуковое – смысловое: и воля – Рим, и вол – Рим, и волк – Рим. Трижды римлянином был Валерий Брюсов: волей и волом в поэзии, волком (homo homini lupus est) в жизни [IV, 20].

Цветаева называет Брюсова «римлянином» не только для того, чтобы указать на особый характер его приверженности к античному Риму, культура которого была заимствованной и «сделанной», как и лишенная естественной органики поэзия Брюсова. Стремление к рационализму, упорядоченности, культ твердой, непреклонной воли, цезаризм и беспрецедентная экспансия по отношению к чужой культуре, вплоть до присвоения пантеона греческих богов, характеризующие историю становления римской империи, как нельзя лучше отвечали волевому началу личности Брюсова, объясняя его тяготение к неоклассицизму. Эти качества позволили Брюсову стать стихотворцем, но что гораздо важнее, считает Цве-

таева, стать «творцом творца в себе» [IV, 16]. Именно это обстоятельство представляется Цветаевой важным в личности В. Брюсова. «Вдохновение + воловий труд, вот поэт, воловий труд + воловий труд, вот Брюсов: вол, везущий воз. Этот вол не лишен величия», – резюмирует Цветаева [IV, 17].

Величие Брюсова Цветаева видит в мощном сопротивлении участи нетворческого существования человека, дерзнувшего стать «творцом творца в себе». Его стремление стать не археологом или математиком, а поэтом – человеком, которому открыт мир трансцендентного, Цветаева рассматривает как «преодоление невозможного», как подвиг «самоборства». Именно это выдающееся свойство личности В. Брюсова она озвучивает в названии эссе «Герой труда», инициируя постановку проблемы труда-необходимости и труда-творчества. Пафос героизма В. Брюсова Цветаева находит в том, что ему удалось превратить «труд-проклятие», нивелирующий и обезличивающий человека (в концепции эссе смысл божественного наказания заключается в лишении человека творческой его сущности, в низведении его жизни к детерминированному, биологическому типу существования), в труд, нацеленный на созидание личностной творческой основы в себе. В этом смысле труд обретает онтологический статус, превращается в необходимое условие становления креативной личности, которая не мыслима как без дара творчества, так и без дара труда.

Таким образом, смысло- и структурообразующим принципом автобиографической прозы Цветаевой является категория творческой личности. В ее самости и креативности М. И. Цветаева видит источник бытия. По существу Цветаева погружает человека, наделенного даром творчества, в средоточие бытия, за которое он несет персональную ответственность, что обусловило появление в ее прозе качественно нового измерения личности, охарактеризованного в эссе «Наталья Гончарова»: «Вся Гончарова в двух словах: дар и труд. Дар труда. Труд дара» [IV, 129].

ЛИТЕРАТУРА

Цветаева М. И. Соч. : в 7 т. М., 1994–1995.

Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

Н. В. Макшеева
Омск

ЗНАКОВЫЙ РЯД ФИЛЬМА КИМ КИ ДУКА «САМАРИТЯНКА»

> Моя концепция полуабстрактного кино заключается в том, что мы показываем нечто большее, нежели обыденную реальность.
>
> *Ким Ки Дук*

Ким Ки Дук – современный корейский режиссер с мировым именем. В начале своей художественной деятельности много путешествовал по Европе, рисовал картины. В 32 года увидел первый фильм и решил, что его призвание быть режиссером. С 1996 г. им снято более 20 фильмов, многие из которых получили высшие награды на международных кинофестивалях. Из самых известных фильмов режиссера можно назвать «Весна, лето, зима и снова весна» (2003), «Пустой дом», «Самаритянка» (2004), «Натянутая тетива» (2005). В 2012 г. Ким Ки Дук снял фильм «Пьета», который получил «Золотого льва» на 69 Венецианском фестивале. Режиссер не раз говорил о том, что на родине в Корее его фильмы не понимают и не ценят. Это не удивительно, т. к. в рамках национального кино Ким Ки Дук никогда не работал.

> Я не стараюсь распространить традиционную корейскую культуру, я имею дело с проблемами современного общества, которые существуют во всем мире. Мои фильмы – на глобальные темы, которые могут заинтересовать зрителя и в Корее, и в Европе. Может быть, поэтому меня знают за рубежом [Ким Ки Дук],

– отмечал режиссер в своих интервью. Ким Ки Дук создает свои фильмы-притчи в широком пространстве мировой культуры. Об этом говорят сами названия фильмов «Самаритянка», «Пьета», «Время» и т. д. Многих зрителей сложность художественного мира Ким Ки Дука ставит в тупик. По мнению режиссера, увлеченные ярким сюжетом, зрители забывают о символических деталях, культурных подтекстах, которые для самого автора имеют первостепенное значение. Наша задача – прояснить этот подтекст в фильме «Самаритянка».

В фильме «Самаритянка» рассказывается об истории двух девочек-школьниц, близких подруг, которые мечтают о путешествии в Европу. Ради этого они занимаются проституцией. Одна договаривается о встрече, другая встречается с клиентами. Фильм поделен на две части, каждая из которых посвящена истории одной из подруг. Части фильма названы «Васумитра» и «Самаритянка», предваряет их своеобразный эпиграф. Во второй части это слова Христа, заставляющие вспомнить евангельскую историю о блуднице: «Кто из Вас без греха, первый брось в нее камень». В начале же первой части повествуется о другой блуднице, по имени Васумитра. «В Индии была проститутка по имени Васумитра. Каждый, кто переспал с ней, становился верным поклонником буддизма. Она пробуждала в нем чувство, подобное любви к матери», – говорит одна из девочек.

Фильм обращен к широкой аудитории, в основном к европейскому зрителю, которому хорошо известна история о самаритянке, однако имя Васумитра многие слышат впервые. Этот контекст требует прояснения. Обращаясь к истории буддизма, мы неожиданно узнаем, что Васумитра – это вовсе не проститутка, а один из религиозных деятелей I в. до н. э., основателей буддизма, принявших участие в буддийском Соборе, который состоялся в северной Индии на территории Кушанского царства. В известном сочинении под названием «Колесо, располагающее по порядку различия главных школ», Васумитра выдвинул программу примирения всех буддийских школ. В буддизме к этому времени возникло множество разногласий, разнообразных направлений и школ. Программа Васумитры, не устраняя разногласий, создавала основу для сотрудничества между всеми школами буддизма [см.: Кузнецов 2002: 168].

«Васумитра» и «Самаритянка» – на уровне контекста связь между двумя заданными темами проясняется: их объединяет идея преодоления границы, препятствующей диалогу. В истории буддизма это конфессиональные противоречия между разными течениями, в библейском сюжете о самаритянке эта граница пролегает между «своим» и «чужим», мужчиной и женщиной, принадлежащих родственным, но враждебным этносам, и, наконец, между богом и человеком. О преодолении границы между обычным человеком, который, однако, не без греха, и падшей женщиной повествует евангельская история о блуднице. Еще одна граница, очень важная для режиссера, обозначена в отношениях одной из девочек с ее отцом. Между этими людьми нет этнических различий, это два близких человека, объединенных к тому же общим горем – смертью матери и жены. Граница здесь пролегает между разными поколениями. Одно из них еще чувствует связь с духовной традицией, высокой культурой, другое же находится под воздействием стереотипов массовой культуры, индустрии удовольствий. Но эти два мира еще способны слышать друг друга. Отец часто рассказывает дочери христианские притчи. Она испытывает внутреннюю потребность в восприятии этих историй, которые, как оказалось, глубоко воздействуют на нее. Девочки стремятся в Европу, чтобы путешествовать, отец же показывает дочери Европу изнутри – через жизнь Христа и христианских святых.

Размышлению над проблемой взаимопонимания, нахождения общего языка, общего культурного поля между представителями разных национальных традиций, социальных групп, этносов, возрастов и посвящен фильм корейского режиссера. Главная же встреча в фильме – это встреча Востока и Запада, буддизма и христианства. Каков характер этой встречи? Несмотря на принципиальные расхождения в вопросах веры, между буддизмом и христианством есть сходство в структурном отношении, как, впрочем, между всеми мировыми религиями. Первое, что их сближает, – это установка на спасение, очищение и одухотворение человека [см.: Лосев 1991: 93]. Второе – представления о препятствиях, которые мешают освобождению, становятся тормозом на пути духовного роста. Представления о болезнях души. И, наконец, во всех мировых религиях намечается путь преодоления искажений, исцеления души, которому способствует учитель, наставник, гуру. «Буддизм в этом смысле учение вполне прагматическое, нацеленное не на отвлеченное знание, а на практические методы, способствующие преображению», – отмечает известный востоковед Е. Торчинов.

> Что такое человек, как устроено его сознание, и как его надо преобразить, чтобы из страдающего сансарического существа он превратился в существо свободное, из профана – в святого, из существа омраченного в существо просветленное? [Торчинов 2013: 51].

– этим вопросом и озадачен буддизм. Сам Будда здесь предстает в роли врача, который ставит диагноз и прописывает лечение.

Ким Ки Дук, как нам кажется, берет на себя подобную задачу. Он исследует духовные проблемы времени, болезни души. Ставит диагноз, опираясь на опыт как буддизма, так и христианства. На этом уровне осуществляется своеобразный синтез двух мировых религий, однако путь к исцелению показан в соответствии с восточной ментальностью. Впечатление о своеобразии этого пути и выносит зритель после просмотра фильма. Итак, каков же диагноз?

Две истории о блудницах, рассказанные в фильме, отражают специфику буддийского и христианского представления о болезнях души. В христианстве, как известно, есть идея греха и его искупления. Понятие греха в евангельской притче о блуднице связывается не столько с ней самой, сколько с окружающими людьми, которые превозносят себя, унижая другого человека. Грех в данном случае – это гордыня, презрительное, уничижительное отношение к другому человеку, которое снимается словами Христа: «Кто из Вас без греха, первый брось в нее камень». Этот же аспект отношений проявлен и в истории о Самаритянке. Самаряне и иудеи враждовали настолько, что само название «самарянин» считалось у иудеев бранным и презрительным словом [Библейская энциклопедия 1990: 618].

По ходу фильма становится понятно, что встреча самаритянки и Христа спроецирована на сюжет взаимоотношений девочки и ее отца. Однако в начале фильма Е Джин сама оказывается в роли тех, кто осуждает, презирает других. Девочка с омерзением относится к клиентам, которых она не считает за людей, они для нее уроды, ублюдки. Е Джин не хочет, чтобы Джи Ионг, встречаясь с ними, интересовалась их жизнью, занятиями, профессией. Однако сама Джи Йонг живет как будто в другом мире, процесс деградации общества не затрагивает ее сознания. Для нее все люди хорошие, она искренна в отношениях с клиентами, ей интересен внутренний мир, сфера интересов другого человека. Ее душа – ясный свет, согревающий всех вокруг. Сияние души проявляется в улыбке Джи Йонг. С этой улыбкой – улыбкой Будды она и умирает, озадачивая тем самым свою подругу – «Перестань сейчас же улыбаться», – кричит она ей.

В буддизме акцент сделан не на проблеме греха и его искупления, а на проблеме чистоты и омраченности сознания. Не объективная реальность, а психокосм – мир, отраженный в сознании, интересует буддизм. Каждому живому существу мир открывается по-разному, в зависимости от чистоты сознания [см.: Торчинов 2013: 52, 53]. Омрачают сознание человека его желания, которые вовлекают в круговорот сансары. Чрезмерная привязанность к миру, к другому человеку – источник страданий, болезнь души. С этой проблемой привязанности человека к человеку, который становится объектом поклонения, так или иначе сталкиваются все герои фильма.

Ким Ки Дук фиксирует две формы болезни души, проявляющиеся во взаимоотношениях героев: влечение к человеку (привязанность) и презрение к человеку (осуждение). Эти проблемы, разрешаемые в рамках буддизма и христианства, издавна известны человечеству. Однако есть болезни, которые обусловлены воздействием современной массовой культуры. О симптомах этих болезней мы узнаем благодаря символическим деталям, намекам, которыми насыщен фильм.

Во время преследования полицией Джи Йонг выбрасывается из окна и погибает. После смерти подруги Е Джин принимает решение встречаться с клиентами Джи Йонг в том порядке, как они записаны в ее блокноте. Решение девочки озадачивает зрителя, оно выглядит немотивированным, т. к. перед этим она пыталась сжечь и блокнот, и деньги. Знаковый ряд образов, сопутствующий героиням в фильме, помогает прояснить этот поступок Е Джин. Символические образы раскрывают движение времени: от античности до наших дней, а точнее, восточную интерпретацию основных этапов развития мировой культуры. Так, в одном из кадров девочки показаны на фоне католического храма, около которого располагаются скульптуры, отсылающие нас к античной эпохе. Затем в парке около другой скульптурной группы, погружающей в атмосферу социализма. Здесь же недалеко расположены арт объекты, передающие дух современной эпохи. Это ряд одинаковых сооружений фаллической формы с круглыми табличками, на которые нанесен штрих код – знак массового потребления, и шире – бесконечного тиражирования в культуре одного и того же смысла. И, наконец, еще один знак современной эпохи – женщины в мусульманских одеждах, в образе которых девочки фотографируются и с которым себя отождествляют. Эта фотография придает подругам особое сходство, их почти невозможно отличить друг от друга. Образ мусульманской женщины с закрытым лицом в XXI в. стал очень популярен. Разрекламированный средствами массовой информации, он очень хорошо передает атмосферу нашего времени с его религиозным фанатизмом, терроризмом и влечением к смерти. Интересно, что это фото было сделано непосредственно перед самоубийством Джи Йонг (второй иероглиф ее имени с корейского переводится «смелая»). Именно эту фотографию Е Джин наклеивает на экран компьютера перед тем как принять решение встречаться с клиентами Джи Йонг. Реалии современной эпохи подталкивают в определенном направлении. Девочка встает на путь смерти, подсознательно понимая, что подобного рода встречи неизбежно приведут ее к той же развязке, какой ознаменовалась и судьба Джи Йонг. Дальнейшие события фильма очень скоро подтверждают эти ожидания. Одна сцена особенно красноречива. Сначала мы видим Е Джин с очередным клиентом, а в следующем кадре окровавленный труп молодой девушки, лежащей на постели.

Интересно, что болезни, над которыми размышляет Ким Ки Дук, он обнаруживает не во внутреннем мире своих героев, а в атмосфере эпохи, где растворены бациллы этих болезней. Детские души чисты и восприимчивы, они впитывают все, как губки. И в этом смысле у девочек нет выбора, их путь предопределен, задан основной линией развития культуры, где все смыслы дублируются вместо того, чтобы развиваться. Принцип тиражирования, отождествления подталкивает к тому, чтобы жить чужой жизнью, забывая о своем пути. Е Джин проживает жизнь не только своей подруги, за ее поступками стоят другие образы, утвердившиеся в массовом сознании. О том, к чему ведет эта дорога, говорит название второй части фильма «Samaria». Самария – это главный город царства Израильского, построенный за 925 лет до Рождества Христова. Город, предававшийся всевозможной чувственности и идолопоклонству, по отношению к которому сбылось пророчество: «Самарию сделаю грудой развалин в поле, местом для разведения винограда, низрину в долину камни ее и обнажу основания ее» [Библейская энциклопедия 1990: 618].

Эту фатальную линию, наметившуюся в судьбе Е Джин, удается переломить благодаря усилиям ее отца, который показан как носитель древней мудрости. Зрителя удивляет в первую очередь самообладание этого человека. Отец девочки, узнав о ее образе жизни, не пытается напрямую воздействовать на нее, оказывать давление, выяснять отношения. Он совершает определенные действия, которые древние мудрецы обозначали словом «упая» – благая уловка [Торчинов 2013: 86]. Они едут за город на могилу к матери, остаются ночевать в доме крестьянина, едят простую пищу, любуются закатом, слушают тишину. При помощи несложных средств отец помогает девочке восстановить состояние внутреннего равновесия, вновь обрести утраченные связи с миром. На берегу озера он выкладывает дорожку, окрашивая камни в желтый цвет, а потом обучает дочь простым навыкам вождения автомобиля. Эта сцена, как и многие другие, имеет символическое значение, знаменует обретение своего пути в рамках духовной традиции. Желтый цвет – цвет буддизма. Фатальная линия судьбы была обрисована при помощи сочетания красного и белого, новое направление задано белым и желтым. В этой сцене лицо девочки впервые за много дней оживляется искренней улыбкой. Появление в человеке детского непосредственного чувства радости от соприкосновения с миром – первый шаг на пути к духовности. Этим опытом делится корейский режиссер с западным зрителем, которому в XX в. открылся иной механизм духовной трансформации через сильнейший эмоциональный и духовный кризис. Здесь же, наоборот, выход из кризиса знаменует начало духовного пути.

Итак, режиссер, называя части фильма «Васумитра» и «Самаритянка», мифологизирует образы простых корейских девочек, придает им объем и глубину, тем самым заостряя различия, которые они сами склонны нивелировать. У каждой из девочек свой особый внутренний мир, строй души или, говоря языком буддизма, свой психокосм, свой путь к духовному просветлению. Ким Ки Дук совершает усилия в направлении, противостоящем духу времени с его тенденциями к унификации, обезличиванию, массовому потреблению. В противовес принципу тиражирования смысла режиссер актуализирует принцип диалога между разными сознаниями, разными культурными традициями. Ким Ки Дук, подобно Васумитре, формирует общее поле диалога, общую смысловую платформу, для того, чтобы ярче заострить специфически восточные черты духовности, показать пути передачи духовного опыта, который, безусловно, способен обогатить западное сознание.

ЛИТЕРАТУРА

Библейская энциклопедия. Репринт. изд. [М., 1891]. М., 1990.

Ким Ки Дук. «Я счастлив вернуться в кино» : интервью. URL: http://www.kinopoisk.ru/interview/1962657/ (дата обращения: 10.11.2013).

Кузнецов Б. И. Ранний буддизм и философия индуизма по тибетским источникам. СПб., 2002.

Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.

Торчинов Е. Введение в буддизм. СПб., 2013.

Е. В. Параскева
Сургут

МОТИВ БЛУДНОГО СЫНА В ПОВЕСТИ И. С. ШМЕЛЕВА «ЧЕЛОВЕК ИЗ РЕСТОРАНА»

В поэтике неореалистической прозы, к которой относится творчество И. С. Шмелева 1910-х гг., важнейшим качеством явилось стремление переосмыслить традицию, но не перечеркивая, не переступая через нее, а создавая новое в процессе синтезирования. Уже к началу XX в. стала очевидной некая исчерпанность возможностей «старого» реализма, начался поиск иных художественных решений и новой системы восприятия мира и человека. Так, В. В. Розанов утверждал, что «реалистический период в русской литературе естественно и сам по себе закончился: дозрел и наконец “перезрел”, что дальше идти здесь некуда» [Розанов 1990: 333–334]. Именно в эти годы возникает «установка на “синтезирующее” освоение разнообразных культурных традиций и на их организующую роль для “новых течений” русской литературы» [Минц 1973: 389].

Синтез как поиск новых художественных решений для передачи смыслов, как перетекание отдельных принципов поэзии в прозу и наоборот, представляется важным при рассмотрении поэтики писателей, продолжавших традиции XIX в., в частности Шмелева.

> Такой синтез не предполагает постановки мистических «сверхзадач» и ориентирован на обогащение палитры изобразительных средств художника, представляя собой факт литературной стилистики [Минералова 2006: 177].

Синтез был востребован в связи с идеей взаимопроникновения вечного и современного в процессе формирования мифопоэтической традиции. И потому библейская история о блудном сыне, что «был мертв и ожил, пропадал и нашелся» (Лк. 15:7), оказалась особенно продуктивной в повествовании с традиционным для русского реализма сюжетом о судьбе «маленького человека» – Глеба Скороходова и его семьи, члены которой теряют и пытаются отыскать и себя, и друг друга («Человек из ресторана»).

Имманентным качеством ранней шмелевской прозы можно признать наличие таких алломотивов, которые движутся как бы по синусоиде, то сближаясь с общепризнанной семантикой, то отдаляясь от нее. В творчестве Шмелева этот процесс проявился в реализации двух подходов: в использовании, с одной стороны, архетипических по своей сути мотивов, в частности, связанных с библейской сюжетикой, и с другой – литературных мотивов, получившие характер «вечных», неомифологических.

Е. М. Мелетинский, обращаясь, в частности, к вопросу о роли мифологизма как способа структурирования повествования, отмечал, что использование повторяемости как свойства архаико-фольклорных форм литературы в сочетании с воспринятой новой литературой лейтмотивной техникой Р. Вагнера привели к тому, что усилился пафос мифологизма, началось «оперирование мифическими мотивами в качестве элементов романного сюжета или способов организации повествования» [Мелетинский 2000: 296]. Это, конечно, не возвращало к мифологии, но техника лейтмотива связывалась в прозе XX в. с мифологической символикой; лейтмотивы стали средством,

> связывающим воедино и концептуализующим разобщенные факты, случайные ассоциации и т. п., перебрасывающим мост от натуралистических фактов к их порой весьма произвольному «символическому» и особенно-психологическому значению [Там же: 306].

Мысль об уже начавшемся преображении русского мира, столь актуальную для русского литературного сообщества начала века, возможно рассматривать в контексте одной из наиболее востребованных мифологем – сюжете об инициации как процессе, связанном с динамикой человека и космоса, что в полной мере соответствовало мировосприятию эпохи, в которой набирает силу энтропическая энергия. Вопросы, касающиеся преодоления личностной и социальной разобщенности, стали для Шмелева основными уже в ранних произведениях 1900–1910-х гг. В раскрытии этих проблем в повести «Человек из ресторана» ключевое значение получает семантическое ядро евангельского сюжета о блудном сыне со всем комплексом составляющих его мотивов, плюс – сюжетная коллизия «преображения-возвращения», которая выполняет функцию структурирования сюжета.

В. И. Тюпа выделил четыре фазы в сюжете о блудном сыне, совмещающиеся с инициацией: обособление, искушение, лиминальная (пороговая), преображение [Тюпа 1996: 20]. Реализацию в точном или инверсионном варианте основных элементов этой схемы можно проследить в «Человеке из ресторана», где каждая фаза сюжета включает в себя доминирующие и второстепенные мотивы, и все они работают на реализацию идеи преображения, необходимости возвращения человека к человеческому бытию, к Дому и Миру. Смысловая нагрузка мотива блудного сына формируется в повести не в прямом соотнесении с общемировым сюжетом, а за счет варьирования и отталкивания от традиционной семантики, а также благодаря сложному переплетению с рядом других общемировых мотивов: возвращение, дом, пир-карнавал, слово, стихия (у Шмелева в традиционном пушкинском варианте – метель), и нескольких мотивов, соотносимых с изображением «маленького человека» в классической русской литературе XIX в.: поиск правды у начальства, мосты и улицы, гордость, чудо, музыкальный инструмент, безумие «маленького человека».

Обычно библейский сюжет о блудном сыне в русской литературной традиции функционирует в двух духовно-аксиологических решениях. Во-первых, в ортодоксальном варианте: бунт молодого поколения, склонного к разрушению, приводит к неизбежной вине и покаянному возвращению к исходным принципам, а искушения и испытания ведут к их преодолению и преображению. Во-вторых, в либерально-гуманистическом ключе: блудный сын бросает вызов косности отцов и побеждает, что становится знаком преобразований и доказательством неизбежного диалектического столкновения, когда рождение нового зерна возможно только в результате гибели старого.

У Шмелева в «Человеке из ресторана» произошло не только совмещение этих сюжетных решений, но в большей степени их инверсия. Есть бунт сына Николая, умного, тонкого юноши, ставшего революционером. Есть бунт дочери Наташи, мечтающей вырваться из нищеты, жить самостоятельной жизнью. Но возникает и глубинный, молчаливый бунт отца, в результате которого начинается переустройство личности, что и соответствует идее, звучащей в евангельской притче о блудном сыне. Безусловно: дети ломают идиллические мечты родителей, безжалостно раскрывая несостоятельность, подлость многого, на чем строилась жизнь отцов. Собственно то, что происходит с детьми Скороходова, – это вечная модель, два варианта жизненного пути в любую эпоху. В одном случае – путь поиска счастья для всех, в другом – для себя. При этом движение по этим дорогам при всей внешней противоположности совмещается в точке разрушения, потерь и ограничений либо для себя, либо для другого.

В сюжетном смысле путь Наташи почти целиком совпадает с архетипическим вариантом. Искушения большого, взрослого мира манят ее, заставляют бросить отца. Наташа легко получает то, чего хотела – достаток, положение, камин в доме и ночные прогулки. Но это легкое счастье блудной дочери быстро рассеивается, и ему на смену приходят страх, унижение, рождение дочери в приюте, утрата смысла жизни. Только пройдя через позор и разочарование в любви, дочь возвращается к отцу, становящемуся единственной надеждой для нее самой и его маленькой внучки.

Бунтарский путь, выбранный Николаем, гораздо труднее. Его бунт основан на великом стремлении к равенству и уважению, а искушения намного сильнее. Убежденность в том, что он сможет изменить мир, заставляет жертвовать теми, ради кого он, собственно,

начал свой путь революционера. В отличие от сестры, на фабульном уровне сын к отцу не возвращается, но надежда на его духовное возвращение появляется тогда, когда он просит прощения, когда сталкивается с необъяснимым никакими теориями чудом милосердия и веры в лице своего спасителя – старичка-торговца, чьего имени он даже не знает.

Истории о блудном сыне в 15 главе Евангелия от Луки предшествует притча о заблудшей овце и радости обретения душевного покоя через покаяние:

> Сказываю вам, что так на небесах более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии (Лк. 15:7).

Сюжетная коллизия «возвращение-преображение» восходит как к общей идейной направленности всего Серебряного века, так и к богословской триаде (грех – покаяние – спасение). Скороходовы-младшие уходят блуждать в мире, но, несмотря на сломанную в житейском смысле судьбу, оба движутся к преображению. Наступает оно параллельно с чувством вины. Так, Николай, до ухода из родительского дома стыдившийся отца, нетерпеливый гордец, рискуя жизнью, тайно встречается с отцом, просит у него прощения, ожидая приговора. Обманутая и униженная Наташа только в отце находит прощение и помощь, и только он чувствует, какая внутренняя работа происходит в душе дочери. Таким образом, история блудного сына изначально связана с понятиями возвращения, обретения, преображения, движения от пустоты к изобилию и наполненности, от утраченного дома к пониманию ценности родного дома, ото лжи к правде истинного Слова. Ни один из членов семьи не вернулся в старый дом, к прежней жизни: скрывается сын, которого Скороходов-старший вряд ли вообще сможет увидеть, дочь будто бы вернулась, но теряет интерес к жизни, замыкается; умирает любимая жена Луша; даже несчастные соседи, Кривой и Черепахин, трагическим образом уходят и не возвращаются. Семья распалась. Однако возвращение блудного сына – это преображение, изменение жизненных установок. Именно это и происходит, в первую очередь, с самим Скороходовым, которому «пришло сияние через муку и скорбь» [Шмелев 2008: II, 223][1]. Произошло его возвращение к тому, что действительно важно и ценно, вернулась способность прислушиваться как к собственному внутреннему голосу, так и к тому, что происходит с детьми, и это возвращение позволяет добиться эффекта законченного сюжетного движения.

Мотив возвращения-преображения, являющийся смысловым ядром в истории о блудном сыне, получает в повести Шмелева наиболее выраженную предикативность, а его развитие определяет движение основных сюжетных линий. Сама архетипическая схема мотива блудного сына предполагает кольцевую структуру событий и изменение внутреннего мира героев. Круг земных испытаний, блужданий должен замкнуться. Но если человек не возвращается в Дом Отца своего, т. е. духовно не возрождается, то сюжет о блудном сыне должен быть редуцирован до трагической линии обрыва и падения. Данный вариант развития сюжета может выразиться только в движении героя по нисходящей: преступление, разрушение семьи, жажда наживы или власти, телесные удовольствия, гордыня, смерть. Подобную реализацию этого мотива мы можем наблюдать в многочисленных «ресторанных» сценах, изобилующих рассказами о заблудших и не вернувшихся душах.

Если же герой духовно возрастает, то конечной точкой этого движения становится вечный локус Дома Отца. Понимание его кардинально меняется при возвращении: из точки ограничения, сужения человеческой воли и свободы он становится пространством освобождения Духа. Подобное понимание Дома характерно для православной традиции. Однако именно лже-возвращение в лже-Дом, в ресторан, круговое бессмысленное движение посетителей, которое всю жизнь наблюдает герой-рассказчик, приводит к развенчиванию лже-патриархальной, лже-идиллической системы взаимоотношений между людьми. Шмелев соз-

[1] Далее повесть цит. по данному изданию, т. 2, с указанием страницы в скобках.

дает не сатирические картины, но несколько антиномий внутри «ресторанной» сюжетной линии, таких как: учитель – ученик, мудрецы – народ, холод – тепло, одиночество – братство, – все они актуализируют усложненно-гротескное видение действительности, а в реализации этих антиномий становится очевидной ущербность сильных и разрушающая сила утопических мечтаний слабых.

Сложность реализации инварианта «блудный сын» в повести Шмелева заключается в том, что важнейшая исходная точка, Дом, к которому нужно вернуться, духовно возрастая, как таковая изначально в повести отсутствует. Обычное столкновение родительского, т. е. патриархального миропорядка с бунтарскими устремлениями молодых также усложнено тем, что гармоничного земного отца в повести нет: Скороходов и сам – блудный отец, инверсия потерявшего себя блудного сына. Шмелев не идеализирует своего героя, усложняет сознание блуждающего, сомневающегося маленького человека, чему способствует введение нескольких локусов, выполняющих в повести функцию Дома. Во-первых, это «случайный» дом – съемный флигель на заднем дворе, где обитает все семейство многие годы, т. е. чужой, временный «дом». Во-вторых, это Дом-мечта – идеал, к которому чета Скороходовых стремится всю жизнь, он дает самоощущение собственника, достаток, это символ потерянного, но сытого рая. В-третьих – Дом-присутственное место: кабинет директора училища, где сын и отец подвергаются унижению, «спущены» с социальной лестницы; банк, где герой обманут; полицейский участок, куда ходит «маленький человек», спасая своего сына, – все это пространство пустоты, лишенное любого проявления живого, человеческого начала. Поэтому в приемной директора училища вместо птицы ее чучело, вместо наставника – злая пародия на учителя, и повсюду страх, неестественность физических ощущений, безразличие, холод физический и душевный. Наконец, в-четвертых, есть Дом-ресторан – по сути, тот дом, где прошла жизнь Якова Спиридоновича: яркий, переполненный мишурой, абсолютно миражное и враждебное пространство унижений и страха, где пересекаются судьбы, как на открытом перекрестке.

Во всех этих пространствах существуют герои повести, потому мотив дома формирует сложный синтез, ядром которого является семантика «онтологического бездомья, в которое ввергает себя человек, отказавшись от Бога и пытаясь строить мир на иных основаниях» [Проскурина 1996: 133], скитальчества, хаоса, что соответствует и архетипу возвращения и представляет собой редукцию евангельской притчи о блудном сыне. Драматизм происходящего с человеком, заблудившимся в бездомье холодного мира (неслучайно большинство знаковых встреч героев происходит на улице, в холоде, в темноте), подчеркивается этой повторяющейся ситуацией отсутствия своего, защищенного пространства. Для блудных сынов важно движение от пустоты чуждого, враждебного Дома к чувству покоя и защищенности. И это чувство приходит к Якову Спиридоновичу, теперь он говорит: «У меня результат свой есть, внутри… Всему цену знаю…» [235].

Всеобщее притворство, разрушение лиц, которые прячутся за социальными масками, как и вообще враждебность маски всему живому, отчетливо проявляются в разоблачительных «ресторанных» историях. Закрытость, даже очевидная узость жизненного пространства Скороходовых проявляется еще и в особой театральности происходящего. Мир игры, притворства распространяется повсюду: за внешним лоском роскошного ресторана скрыта духовная нищета; в семейной жизни – больше заботы о внешнем соответствии роли отца, чем истинной способности позаботиться о своих детях. Следовать или нет выбранной роли, но выбранной не тобою, а навязанной системой жизни, – этот выбор есть важнейший критерий в повести для понимания того, способен ли герой *вернуться* в высоком библейском смысле или будет продолжать жизнь-игру. Те, кому удобно играть, кто утратил собственное лицо, формируют целую галерея отвратительных лиц-масок, заставляющих вспомнить гоголевские принципы изображения. Нагнетается эффект искусственного существования и театральности, что неотделимо от двух мотивов: пира и маскарада-шутовства. Мотив пира пронизывает весь сюжет повести, а сам Скороходов признается: «И вся-то жизнь моя – как ус-

лужение на чужих пирах… Словно пируют кругом изо дня в день…» [207]. Но все, что происходит на этих пирах, сопоставимо с семантикой страшного пира, т. е. пира, искажающего изначальные первичные смыслы: единение, равное общения, доверие и гостеприимство. Всего этого нет, осталось лишь желание говорить и говорить, поэтому мотив пира связан с мотивом слова.

Во время и «ресторанных», и «домашних» пиров герои Шмелева говорят много, при этом только на высокие темы. И мотив слова вновь усложняется, т. к. люди все равно не могут найти согласия, не готовы слышать другого и лгут, играя роль. Заметим: главный герой очень чуток к слову. Он не особенно обращает внимание на предметный мир, но он слушает и анализирует, что говорят посетители. Бесконечное и лицемерное говорение образует ложное слова, словесный мираж, который прикрывает нравственное падение. Неслучайно, что этот вид слова формирует мотив «низкого» слова, слова ложного, слово-доноса, сочетающегося с семантикой еды, поглощения-пожирания. В истории с Кривым слово-донос становится результатом разъедающей человека обиды за собственное ничтожество и низменное положение. И это слово пожирает его самого, заставляя покончить с собой. В других случаях (рассказы Кирилла Северьяныча, юбилеи и праздничные речи в ресторане) слово унижает человека, но создает удобную сытую систему жизни. Таким образом, мотив слова расширяет свою семантику за счет совмещения несовместимых понятий: на смену слову-духу приходит слово-плоть. Каждое выступление, многочисленные ресторанные речи – а говорят там персонажи не меньше, чем едят – связано с различными историями падения человека, порождает физические, чувственные ассоциации, отсюда и переплетение мотива слова с мотивом «страшного пира». Но слово-мираж приходит и в дом героя. Именно в домашних разговорах происходит разоблачение агрессивного мещанства, законы которого прямо противоречат патриархальным установкам, именно это ложное слово оправдывает бунтарство Николая.

Второе значение мотива слова парадоксально связано с семантикой немоты. Главный герой, как и все блуждающие души в повести, трудно говорит, не умеет говорить. В этом есть гоголевские ноты, над речами персонажей-посетителей ресторана Шмелев почти всегда иронизирует, поэтому в данном контексте мотив слова реализуется в гротескно-пародийных, сатирических ситуациях. Косноязычный герой, которому так трудно общаться даже с семьей, на службе все время использует иностранные слова. Варваризмы создают ощущение немоты, чуждости (вспомним: «немец» – ‘немой’, поскольку не знает русского языка, чужой). Контаминация русских и иностранных выражений создает впечатление некой искусственности того маскарадного мира, в котором провел большую часть жизни герой. Однако более существенно то, что алломотив слова делает мир ресторана не просто сатирической зарисовкой социальных пороков, а утверждает образ нового Вавилона, где никто никого не слышит, не стремится понять и говорить правду, а значит, построению этого мира придет конец.

Но именно «золотое слово» становится знаком возрождения и преображения души Скороходова. Вера в возможность обретения покоя и любви приходит не только как следствие душевной щедрости, проявленной к беглому сыну незнакомым старичком, похожим на Николая Угодника. Это возвращение героя пусть не в Дом Отца своего, но на путь к этому Дому состоялось благодаря «золотому слову»: «Не знаем мы, как и что… Пусть Господь знает… <…> Добрые-то люди имеют внутри себя силу от Господа!..» [227].

Архетипический характер мотива блудного сына позволял Шмелеву уйти от социальных клише, расширяя пространство изображаемого мира. В повести «Человек из ресторана» функция мотивного комплекса, мотивного гнезда «блудный сын», включающего в себя ряд алломотивов, значительно расширилась. Так как в повести акцент сделан на лирические принципы повествования (есть герой-рассказчик, нет линейного выстраивания сюжета, присутствуют исповедальность и психологический самоанализ), мотив блудного сына играет роль общеизвестной нарративной модели, восходящей еще к «Повестям Белкина» и к традиционному для XIX в. сюжету о судьбе чиновника, бедного горожанина, что в итоге позволяло писателю структурировать сюжет. История блудного сына в повести Шмелева расширяет

взгляд на проблему «маленького человека» в неореалистической литературе, акцентируя внимание на вечных нравственных противоречиях, а удивительная глубина этой притчи дает возможность рассмотреть целый ряд онтологических вопросов: конфликт поколений, Дом и утрата чувства Дома и Родины, нравственный выбор, стремление в путь и мечта о возвращении и преображении жизни. Этот мотив приобретает большое значение еще и как способ усиления символической нагрузки текста и как некая универсальная образная схема. Оставаясь в рамках архетипической ситуации, Шмелев наполняет ее своим содержанием, специфику которого, в общем виде, можно обозначить как усложнение, инверсию библейского мотива.

ЛИТЕРАТУРА

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2000.

Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., 2006.

Минц З. Г. Функция реминисценции в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та ; вып. VI).

Проскурина Е. Н. «Мотив бездомья в произведениях А. Платонова 20–30-х годов» // Вечные сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие). Новосибирск, 1996.

Розанов В. Неоценимый ум // Опыты : лит.-филос. ежегодник М., 1990.

Тюпа В. И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы». Вып. 1 : От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.

Шмелев И. С. Собр. соч. : в 12 т. Т. 2 : 1910–1912. М., 2008.

А. В. Подворная
Омск

СТИХОТВОРЕНИЕ И. АННЕНСКОГО «КУЛАЧИШКА»: ОПЫТ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА

В современном литературоведение утвердилось мнение, что одна из наиболее характерных примет поэтики И. Анненского – цитатность. Первым обратил внимание на эту стилевую особенность Ю. М. Лотман. Ученый показал, что стихотворение Анненского «Падение лилий» обнаженно строится на литературных ассоциациях, и поэтому слова текста оказываются вторичными, сигналами определенных, вне его лежащих систем [Лотман 1972: 110–113]. Иными словами, в лирике Анненского обнаруживаются многочисленные цитаты из предшествующего и современного поэтического наследия. Т. Венцлова подчеркивал, что «перекодирования текстов у Анненского не имеют предела; текст всегда отсылает к другому тексту и оказывается стимулом для нового текста в ряду поколений» [Венцлова 1996: 65].

Не является исключением и стихотворение И. Анненского «Кулачишка», впервые опубликованное в 1909 г. в газете «Искра» под заголовком «Доля», а затем посмертно в составе «Трилистника проклятья» в «Кипарисовом ларце». Несмотря на видимую его «прозрачность», текст не так прост. Вопросы начинаются с заглавия, почему «Кулачишка», как это связано с героиней стихотворения, кто она?

Цвести средь немолчного ада
То грузных, то гулких шагов,
И стонущих блоков, и чада,
И стука бильярдных шаров.

Любиться, пока полосою
Кровавой не вспыхнул восток,
Часочек, покуда с косою
Не сладился белый платок.

Скормить Помыканьям и Злобам
И сердце, и силы дотла –
Чтоб дочь за глазетовым гробом,
Горбатая, с зонтиком шла [Анненский 1990: 102].

На наш взгляд, в текст Анненского вплавлены две традиции, одна из них – некрасовская. Претекст легко восстановим, это знаменитая некрасовская «Тройка». Вспомним, что у Некрасова судьба героини представлена в двух модальностях: желаемой, в мечтах героини, и реальной, как она состоится:

Поживешь и попразднуешь вволю,
Будет жизнь и полна и легка…
Да не то тебе пало на долю:
За неряху пойдешь мужика.

Завязавши под мышки передник,
Перетянешь уродливо грудь,
Будет бить тебя муж – привередник
И свекровь в три погибели гнуть.

От работы и черной и трудной
Отцветешь, не успевши расцвесть,
<…>

И схоронят в сырую могилу,
Как пройдешь ты тяжелый свой путь,
Бесполезно угасшую силу
И ничем не согретую грудь [Некрасов 1979: 99][1].

В стихотворении Анненского – те же вехи женской судьбы: короткий миг расцвета, переданный глаголами «цвести» и «любиться» (сразу вспоминается «Люби, покуда *любится* … / И Бог тебе судья»), затем смена косы на белый платок – знак замужества, и далее в границах некрасовского сюжета – «скормить помыканьям и Злобам / И сердце, и силы дотла». Иными словами, «Кулачишка» – это парафраз излюбленной некрасовской темы трудной доли русской женщины, на что указывает и первое заглавие стихотворения – «Доля». Анненской словно переносит некрасовскую коллизию женской судьбы в городское пространство – в топику ресторана, маркерами которой выступают «чад», «бильярдные шары», «немолчный ад шагов». Это позволяет современным исследователям увидеть в стихотворении «драму попранной жизни, участь женщины низов, трактирной служанки» [Корецкая 2001: 65].

Загадкой все же остается третья строчка стихотворения: «средь стонущих блоков, и чада». Если прочитывать существительное «блок» в его предметном прямом значении, как оно приводится в словаре В. Даля: «в нашем быту – каточек, вставленный на оси в косяк или стойку» [Даль 1994: 98], то его появление в тексте кажется немотивированным. Но если – как имя собственное – Блок, то открывается новое смысловое поле для интерпретации. Возможность такого прочтения подсказывается другим стихотворением И. Анненского «Пеон второй – пеон четвертый» («Трилистник шуточный»). Этот текст более прозрачно намекает на имя знаменитого современника:

Вы – сине-призрачных высот
В колодце снимок помертвелый,
Вы – блок пивной осатанелый… [Анненский 1990: 66].

Почему же имя одного из «виднейших современных русских поэтов» (А. Белый) превращается в нарицательное и к тому же употребляется во множественном числе – «стонущие блоки»? Ответ нужно искать в вышедшей в первом номере «Аполлона» статье Анненского «О современном лиризме», заставившей многих сердиться. С. Маковский вспоминал: «Анненский ошеломил, испугал, раздражил и “толпу непосвященных”, и балованных писателей, ждавших на страницах “Аполлона” одного фимиама» [Маковский 1955: 224]. Это неудивительно, поскольку ее автор говорил о символизме как о еще недавно влиятельной, но уже исчерпавшей себя литературной школе. Новейшая поэзия, по Анненскому, – «поэтическая графомания», в которой нет ни «наскока, ни даже настоящего вызова». Его основной упрек сводится к следующему: новая поэзия – выдуманная, искусственная, это маска, поза. Современные поэты не «проживают», а играют в трагедию: «нет-нет, да и вообразят себя трагичными, будто это то же, что трагедии писать» [Анненский 1979: 361]. «Чемпионом среди молодых» Анненский называет именно А. Блока и посвящает разбору его «Незнакомки» несколько страниц. Р. Тименчик справедливо замечает, что характеристика Анненского, данная Блоку, окрашена очевидным «лукавством». Сквозь импрессионистическую, размытую форму его критики можно усмотреть предъявляемые блоковской лирике упреки. Отметим, что в черновом варианте статьи «лукавство» Анненского в оценке Блока еще более заметно, он пишет: «Эмблема блоковской поэзии – прекрасный павлин, когда он распустил свой великолепный

[1] Здесь и далее курсив в цитатах наш. – *А. П.*

павлиний хвост». И хотя Анненский все же снимает «рискованно-двусмысленную», по словам Р. Тименчика, фразу о «прекрасном павлине» в окончательной редакции текста, нам важен сам факт ее появления [см.: Письма…].

Таким образом, остро ироничный тон статьи Анненского, обобщенное «Они» в качестве подзаголовка части о поэтах допускают прочтение словосочетания «стонущие блоки» в переносном значении, при котором имя собственное употребляется как родовое обозначение, намекая на армию поэтов-символистов. Интерьер дешевого трактира служит своеобразным знаком декадентской культуры, полной, по словам самого Анненского, «душевной мути», бьющей «высоким фонтаном» [Анненский 1979: 139]. К сожалению, для Анненского Блок так и остался автором «Нечаянной радости» и «Города», эстетствующим декадентом, он не увидел или не захотел увидеть другого Блока.

«Блоковский» подтекст стихотворения «Кулачишка» поддерживается и скрытой аллюзией на стихотворения Блока «Поэт» (1905):

Сидят у окошка с папой.
Над берегом вьются галки.

– Дождик, дождик! Скорей закапай!
У меня есть зонтик на палке!

– Там весна. А ты – зимняя пленница,
Бедная девочка в розовом капоре…
Видишь, море за окнами пенится?
Полетим с тобой, девочка, за море.

– А за морем есть мама?

– Нет.

– А где мама?

– Умерла.

– Что это значит?

– Это значит: вон идет глупый поэт:
Он вечно о чем-то плачет.

– О чем?

– О розовом капоре.

– Так у него нет мамы?
– Есть. Только ему нипочем:
Ему хочется за море,
Где живет Прекрасная Дама.

– А эта Дама – добрая?

– Да.

– Так зачем же она не приходит?

– Она не придет никогда:
Она не ездит на пароходе.

Подошла ночка,
Кончился разговор папы с дочкой [Блок 1971: 62–63].

Блоковские образы дочери с зонтиком и смерть матери угадываются в финальных стихах Анненского «Чтоб дочь за глазетовым гробом, / Горбатая, с зонтиком шла». Сквозь призму этого текста эпитет «стонущий» («стонущие блоки») обрастает новыми смыслами. Вероятно, он отсылает нас к метаописанию Блока: «Вон идет глупый поэт: / Он вечно о чем-то плачет… / Ему хочется за море, / Где живет Прекрасная Дама». Стонущий – плачущий о Даме. Здесь уместно еще раз обратиться к уже процитированным строкам из статьи Анненского «О современном лиризме», где он писал, что «современные эстетики нет-нет да и *вообразят* себя трагичными, будто это то же, что трагедии писать».

Становится очевидным, что Анненский намеренно вплавляет в свой текст слова-маркеры, отсылающие к поэтическим системам Некрасова и Блока. Блоковское стихотворение «Поэт» позволяет нам вспомнить, что женские образы, явленные в лирике обоих великих поэтов, были и образами их Музы. Общеизвестно, что Муза у Некрасова зачастую персонифицируется в облике «крестьянки молодой», усталой и плачущей девы или изможденной и увечной женщины, иными словами, его Муза – «страдающая». Можно предположить, что героиня «Кулачишки» – это и есть некрасовская Муза, и Анненский фиксирует ее смерть, иными словами, конец поэзии, которая «имела власть над сердцами» [Анненский 1979: 361]. Ее наследница – «горбатая дочь» – слабая ущербная современная поэзия, «дитя города» (по словам самого Анненского [см.: Там же]). И здесь текстом-посредником может выступить стихотворение К. Фофанова «Декадентам» (1900), рисующее Музу современной поэзии как больного урода (ср. у Анненского – «горбатая дочь»):

Бледная, с поблекшими чертами,
А в очах огонь безумных грез,
Вот она!.. Вокруг ее – хаос
И жрецы с подъятыми власами.

<…> Ваша Муза – *как больной урод*,
Что себя собою утешает!

Чернь дерзка, но искренна порой…
Ваша Муза – мумия пред нею…
И пророк грядущего – метлой
Вас прогонит, с вами – вашу фею,
Вашу Музу с гаерской клюкой! [Фофанов 1962: 211].

Лирика Анненского не только поэтологична, но и философична. Героиня «Кулачишки» «цветет» средь «стонущих блоков и чада» подобно тому, как героиню другого стихотворения Анненского «Трактир жизни» Психею окружают «тот же гам и тот же чад… / муть вина, нагие кости, / Пепел стынущих сигар». В обоих текстах интерьер ресторана становится знаком присутствия человеческой души в чаду земного существования. Таким образом, героиня стихотворения «Кулачишка» – душа, а тема – трагизм смертной человеческой судьбы. Эта же тема реализована сходным композиционным образом и в стихотворении Анненского «Три слова». Здесь бытийный трагизм, фатальность самой ситуации человека на земле с его кратким рассветом, «обидой старости» и неизбежным концом переданы в трех словах «явиться», «сгорать», «уйти».

ЛИТЕРАТУРА

Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. («Литературные памятники»).

Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.

Блок А. Собр. соч. : в 6 т. Т. 2. М., 1971.

Венцлова Т. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Ф. Сологуба и И. Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 1. М., 1994.

Корецкая И. В. Иннокентий Анненский // Русская литература рубежа веков (1890-е – н. 1920-х гг.) : в 2 т. Т. 2. М., 2001.

Лотман Ю. М. «Чужое слово» в поэтическом тексте // Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

Маковский С. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955.

Некрасов Н. А. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. М., 1979.

Письма В. Кривича к Блоку / предисл., публ. и коммент. Р. Д. Тименчика // Литературное наследство. Т. 92 : Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2. М., 1981.

Фофанов К. Стихотворения и поэмы. М., 1962.

Т. И. Подкорытова
Омск

ОБРАЗ ОРФЕЯ В РИМСКОЙ ПОЭЗИИ

Мифология Орфея, если рассматривать ее в целом, – это своего рода парадигма общего пути развития древнегреческой культуры от первобытного хтонизма до идеалистической философии. В свете эволюции одного этого образа можно отчетливо увидеть основной вектор движения культуротворческого сознания – его направление *снизу вверх* по вертикали бытия: от мифа к логосу, от магии к рационализму, из сферы ритуала в собственный мир поэзии и далее к орфической мистике, от которой один шаг к пифагорейцам и Платону.

Превзошедший по своей популярности других певцов древности, Орфей был признан и в Греции, и в Риме высшим образцом «поэта» и «пророка», и трудно сказать, какое из дарований принесло ему большую известность. Так, Павсаний, отдавая должное поэтическому дару Орфея, говорит, что все же «наибольший авторитет он заслужил тем, что его считали знающим, как совершать таинства в честь богов» (Павс. IX 30, 4–5) [цит. по: Павсаний 1996: 298]. В «Описании Эллады» приводятся сведения о связи Орфея с хтоническими культами, причем древнейших богинь: в Эгине, по словам Павсания, Орфей установил таинства в честь Гекаты (богини-змеи), а лакедемонянам передал культ Деметры Хтонии (Подземной) (Павс. II 30, 2; III 14, 5). Двойную функцию Орфея, прорицателя и кифареда, отмечает Гигин, упоминая его имя в списке аргонавтов как одно из первостепенных, он связывает знаменитого певца со старшим поколением героев (фаб. 14) [Гигин 2000], утверждающих олимпийскую идеологию в борьбе с первобытным хтонизмом. Древний жреческий сан Орфея воскрес заново, когда он преобразился в пророка мистической религии орфиков, претворившей культ Диониса-Загрея в учение о душе, плененной титанами. Словарь Суда перечисляет ряд религиозно-эзотерических текстов, известных под именем Орфея, по своему жанру это космогонии, теогонии, прорицания, посвящения в таинства [Фрагменты… 1989: 36]. Эти тексты в разное время приписывались разным лицам, из чего можно заключить, что имя Орфея как образцово-авторитетное использовали для обозначения авторства религиозных книг так же, как имя Давида для Псалтыри.

Столь же авторитетным было имя Орфея и как «первого поэта». Его поэтическая биография имела свое развитие, и, как я попытаюсь показать, в ней отразился сам процесс исторического становления поэзии, иначе говоря, в рецепциях этого образа в разное время и разными поэтами учитывалась градация поэзии на основные ее роды – эпос, лирику, драму.

Наверное, наибольший резонанс как в греческой, так и в римской культуре, имел миф об Орфее, умиротворяющем своим пением дикую природу. Этот миф, знаменующий начальный этап биографии певца, был широко распространен не только в литературе, но и в искусстве. Так, на Геликоне, по свидетельству Павсания, среди статуй Муз, музыкантов и поэтов была статуя фракийского Орфея, а вокруг него – изображения диких зверей, слушающих его пение (Павс. IX 30, 4). Сходным образом он изображен на мозаике III в. – сидящим под деревом с лирой из черепахи в окружении примиренных птиц и зверей (Палермо, Национальный музей). Подобную картину описывает и Филострат Младший: Орфей в кругу зачарованных его пением зверей и деревьев разных пород, соединивших свои ветви [Герцман 1995: 79–80]. С того же мифа начинается краткая биография Орфея в «Библиотеке» Аполлодора, мифограф несколько иначе варьирует известный сюжет, отмечая, что Орфей впервые соединил пение с музыкой кифары, и от его искусства приходили в движение деревья и скалы (I 3, 2) [Аполлодор 1972: 6].

В литературе этот сюжет становится «визитной карточкой» Орфея – *эпического певца*, цивилизатора, космизирующего дикую природу, обеспечивающего подвижную гармонию бытия: его искусством усмирялся оргиазм хтонических стихий, и, напротив, неподвижные существования обретали динамику.

Упоминания о гармонизирующей власти музыкально-певческого искусства Орфея стали общим местом и в римской поэзии. И неслучайно Гораций вспоминает магическое пение Орфея в оде, посвященной Августу:

> Матерью учен, замедлял поток он
> Бурных рек, ветров умерял порывы;
> Шли за ним дубы по следам, внимая
> струнам певучим
> (Оды I 12, 5–8, пер. Н. С. Гинцбурга) [цит. по: Гораций 1993: 40].

Стихи о древнем певце, сыне музы Каллиопы, предваряют в оде Горация прославление богов и героев, причем, именно тех, с кем связаны сила и торжество Олимпа (Юпитера, Палладу, Феба, Геракла, Диоскуров), и далее вслед за ними – царей и героев Рима. В духе древнегреческой эпической традиции ода Горация утверждает неразрывную связь двух архетипов – «царя» и «певца»: если Юпитер – это тот образец, которому соответствует Август, то Орфей – образец эпического певца, которому следует создатель оды в честь цезаря. Напомним здесь, что мать Орфея муза эпической поэзии Каллиопа в «Теогонии» Гесиода выступает одновременно покровительницей и «царей», и «поэтов», наделяя тех и других даром слова (Теог. 79–87) [Эллинские поэты 1963: 172].

В «Науке поэзии», давая рационалистическую трактовку древнему мифу об укрощении певцом диких зверей, Гораций объясняет этот миф как усмирение первобытных инстинктов разумом, как «очеловечивание» человека силою поэзии:

> Некогда древний Орфей, жрец богов, провозвестник их воли,
> Диких людей отучил от убийств и от гнусной их пищи.
> Вот отчего говорят, что и львов укротил он и тигров
> («Наука поэзии», 391–393, пер. М. Дмитриева).

Сравнение с Орфеем служило критерием величия всякого эпического поэта, именно поэтому Проперций, утверждая свое право следовать велениям Амура и петь единственно в честь своей возлюбленной, объявляет себя антиподом Орфея, сына Каллиопы и Аполлона: «Ни Каллиопа, ни бог Аполлон мне стихов не внушают» (Элегии II 1, 3–4, пер. Л. Остроумова) [цит. по: Катулл, Тибулл, Проперций 1963: 288]. С этим связана и реабилитация выброшенной Афиной страстной фригийской флейты (Элегии II 30b, 4–8). Амур, управляя вдохновением поэта, повелел ему жить среди муз «в роще Аскрейской», т. е. на Геликоне, но с иной, нежели у Орфея, целью:

> Не для того, чтоб дубы пиэрийские мне подчинялись
> Или с исмарских долин мог я зверей уводить, –
> Нет, но скорей для того, чтоб дивить мою Кинфию песней
> (Элегии II 13, 5–7, пер. Л. Остроумова).

Влюбленный поэт – анти-Орфей, об этом не уставал напоминать и старший современник Проперция Альбий Тибулл, декларируя свою антиэпическую позицию на фоне отказа от космогоний и от прославления военных подвигов:

Музы, ступайте вы прочь, если нет от вас пользы влюбленным:
Чтил ведь я вас не затем, чтобы войну прославлять,
Не воспевал я ни солнца путей, ни того, как сияет,
Круг свой закончив, Луна, вспять возвращает коней.
Нет, я стихами ищу к госпоже моей легкой дороги…
(II 4, 15–20, пер. Л. Остроумова) [цит. по: Там же: 195].

Но римским элегикам, воспевающим в духе анакреонтики превратности чувственных страстей, оказался чужд и другой Орфей, вовсе не исключающий тему любви и знаменующий уже поэта-лирика. Новый этап поэтической биографии Орфея был задан мифом о его нисхождении в Аид за Евридикой. В свете этого мифа он воспринимался как герой другой, не героической, эпохи, и лира его мыслилась уже не эпической.

В этой связи показателен один эллинистический текст – «Плач о Бионе» неизвестного автора II в. до н. э., приписываемый в одной из рукописей Моску. Текст плача имеет оригинальное кольцевое обрамление, образуемое двойным обращением к имени Орфея – умершего и воскресшего. В начале плача умерший буколический «поэт-пастух» Бион назван «дорийским Орфеем», которого оплакивают музы и все греческие города сильнее, чем кого-либо из певцов-предшественников, а завершается текст обращением к мифу о схождении Орфея в Аид: пусть Персефона, подобно тому, как она отдала Орфею Евридику за его искусство, вернет из обители смерти и Биона за его «сладчайшую песню пастушью» [Античная лирика 1963: 263–264]. Параллель с Орфеем здесь призвана придать авторитет буколике, возвеличить сам жанр пастушеской песни (раз Бион – «дорийский Орфей», значит буколика ничуть не ниже эпоса), и вместе с этим утвердить мысль о вечном возрождении жанра, о преемственной неизбывности буколической лирики в последующих поколениях поэтов.

Эту преемственную линию подхватит в своих эклогах Вергилий, соединив в даре Орфея чарующую магию и скорбную силу лирики. Выступая в роли влюбленного пастуха Титира, Вергилий-создатель эклог преобразует в пользу лирики и древние мифы об Орфее – повелителе стихий и победителе Сирен. Реминисценцию орфического мифа о власти певца над природой встречаем, к примеру, в VI эклоге, в стихах, рассказывающих о посвящении в поэты Корнелия Галла, он выведен здесь преемником Гесиода, который, в свою очередь, уподобляется Орфею:

Эти тростники тебе (возьми их!) Музы даруют.
Ранее ими владел аскрейский старец; нередко
Ясени стройные с гор их пением долу сводил он
(VI, 69–71, пер. С. Шервинского) [цит. по: Вергилий 1979: 59].

«Аскрейский старец» Гесиод, а вслед за ним и Орфей, образ которого ассоциативно внушается последним стихом, названы здесь как два первообразца буколической поэзии, знаковым выражением которой служат «тростинки» (свирель). Нужно сказать, что привлечение этих первопоэтов в качестве истоков буколики имеет свои основания: поэтическая биография того и другого начинается с пастушеской песни. Действительно, кто как не пастух – Орфей, собирающий своим пением животных? Что касается Гесиода, то он сам в прелюдии к «Теогонии» упомянул о своем пастушеском прошлом, рассказав, что был посвящен Музами в поэты в то время, как пас овец у подножия Геликона. Так что Вергилий на полном основании видит в буколике начало всякой поэзии, поскольку истоки пастушеской песни, в конечном счете, восходят к фольклору.

Тот же орфический мотив повторяется в III эклоге Вергилия, развивающей излюбленный буколический сюжет о состязании певцов-пастухов. Здесь дано описание кубка, где изображен «Орфей с лесами, идущими следом» (III, 45–46), этот кубок упоминается как одна из возможных достойных наград победителю в амебейном пении. Но примечательно здесь то, что залогом победы был поставлен в итоге не кубок, а корова: дело в том, что состязания

певцов посвящены счастливой «сладкой» любви, а это значит, что кубка Орфея ни тот, ни другой из пастухов «губами еще не касался». Иная ситуация в эклоге VIII, она воспроизводит подобную же сцену состязаний, но первый из певцов, Дамон, поет о любви неразделенной, об утрате подруги, выбравшей другого, и в финале своей скорбной песни вспоминает Орфея как образец, достижимый только через страдание:

> Ныне пусть волк бежит от овцы, золотые приносит
> Яблоки кряжистый дуб и ольха расцветает нарциссом!
> Пусть тамарисков кора источает янтарные смолы,
> С лебедем спорит сова – и Титир да станет Орфеем,
> Титир – Орфеем в лесах, меж дельфинов – самим Арионом!
> (VIII, 51–55, пер. С. Шервинского).

Второй певец, Алфесибей, напротив, поет о том, как ворожба и заклятия влюбленной женщины вернули в ее дом изменника Дафниса, причем сила трав-зелий, которые она получила от чародея Мериса, такова, что они могли вызывать и души умерших из могил. Чтобы понять скрытый орфический подтекст песни второго певца, нужно иметь в виду, что Мерис – это одновременно имя одного из пастухов-певцов в эклогах Вергилия (эклога IX). В VIII же эклоге о зельях чародея Мериса сказано, что они рождены на Понте (Колхиде), это косвенно отсылает к чародейству Медеи, которая родом из Колхиды, а в «Аргонавтике» Аполлония Родосского выступает своего рода параллелью Орфею: Орфей своей музыкой преодолевает влекущее к гибели пение Сирен, Медея зельями и песнями-заклинаниями усыпляет дракона, стерегущего золотое руно, и медного великана Талоса, охраняющего остров Крит (Аргонавтика IV, 147–151; 896–902; 1649–1657) [Аполлоний Родосский 2001]. Соотнесенность «зелий» Мериса с «волшебством» Медеи и их связь с певческим искусством не покажется натянутой, если вспомнить одну из элегий Тибулла, где присутствует сходный образ чародейки, помогающей влюбленному (I 2, 44–54) [Катулл, Тибулл, Проперций 1963: 163–164]; чудесный дар этой чародейки отсылает сразу к двум истокам: волшебные травы, как об этом прямо сказано, – от Медеи, а демиургический характер ее песен-заклинаний («низводит созвездия с неба», «рек изменяет русло», «тени влечет из гробниц») заставляет вспомнить Муз, останавливавших своим пением движение звезд и солнца, морей и рек (из «Метаморфоз» Никандра в пересказе Антонина Либерала) [Веселовский 1989: 258] и передавших то же умение Орфею.

Таким образом, и вторая песня VIII эклоги Вергилия содержит косвенный намек на Орфея, чье пение имело сверхъестественную силу, равную заклинаниям, тем более что «заклятие» и «песня» обозначаются в латинском языке одним словом «carmen». Добавим к этому, что в зачине эклоги оба певца прямо соотнесены с архетипом Орфея: их «состязанье не раз в изумленье вводило и рысей, / И заставляло стихать, свой бег изменяя, потоки» (Эклога VIII, 3–4).

О своей поэтической юности, о буколической роли пастуха-певца Титира Вергилий ностальгически вспомнит в финале IV книги «Георгик», значительную часть которой занимает рассказ о страданиях потерявшего Евридику Орфея и о том, как его пение до глубины взволновало обитель смерти. Между тем, в контексте «сельскохозяйственного» эпоса, написанного по заказу, тема любовных страданий певца кажется как будто неуместной, странной. Четвертая книга «Георгик» посвящена пчеловодству. Зачем здесь понадобился эпизод об Орфее, скорбящем об умершей возлюбленной? Вергилий существенно изменяет традиционную версию сюжета о нисхождении певца в Аид, соединяя ее с мифом о пчеловоде Аристее, который, согласно его версии, стал причиной смерти Евридики: она погибла от укуса змеи, спасаясь, якобы, от любовных притязаний Аристея. Эта предыстория гибели Евридики существует только в «Георгиках», а сам миф об Аристее, согласно комментатору Вергилия Сервию, римский поэт заимствовал у Пиндара (из 9-й Пифийской оды, прославляющей ливийский город Кирену).

В греческой мифологии Аристей, сын Аполлона и речной нимфы Кирены, был обучен кентавром Хироном искусству прорицания и врачевания, нимфы научили его также некоторым сельскохозяйственным ремеслам, в том числе умению разводить пчел. Эти знания он передал людям [Грейвс 1992: 212]. Мифический Аристей, таким образом, – один из культурных героев-цивилизаторов. Это имя (которое Пиндар этимологизирует как «лучший из всех») [Пиндар. Вакхилид 1980: 105] известно также как культовый титул Аркадского и Кеосского Зевса, в других местных традициях – Аполлона и Гермеса [Грейвс 1992: 214].

Вергилий начинает свой эпиллий об Аристее с того, что тот лишился пчел, и вещий Протей открывает ему причину болезни пчел: это гнев Орфея, требуется искупление вины за смерть Евридики. Аристей приносит жертву духу Орфея, и в жертвенных бычьих утробах возрождаются пчелиные рои.

Соотнесение двух мифологических персонажей произведено Вергилием, на наш взгляд, со скрытой художественной целью и не лишено иронического подтекста. Фигура Аристея отчетливо оттеняет собственно поэтический статус Орфея: Аристей – цивилизатор, его дело – разведение пчел, Орфей же – певец, причем певец лирического склада, чья сфера – любовь. Пчеловодство, таким образом, – не предмет и не цель поэзии, но Вергилий, выполняя государственный заказ, вынужден заниматься именно этим. Рассказывая миф о пчеловоде Аристее, создатель сельскохозяйственного эпоса вместе со своим героем приносит покаянную жертву великому лирику любви. С другой стороны, если учитывать божественный (Зевесов) подтекст имени Аристея, то за праведным гневом Орфея на «пчеловода» можно усмотреть гнев самого автора «Георгик» на своего заказчика – ныне царствующего «Юпитера», распоряжающегося душой лирика по своему усмотрению.

Поистине, убеждает нас Вергилий, муза лириков – не Каллиопа, покровительствующая царям. Об Орфее в четвертой книге «Георгик» сказано, что «он горе любви умерял черепаховой лирой» (Георг. IV, 464), плача в одиночестве об утрате Евридики, и при этом «песнями тигров смирял и сдвигал дубы вековые» (Георг. IV, 510). Знакомый эпический мотив, некогда знаменующий цивилизаторскую функцию Орфея, связывается здесь с эффектом эмоционального воздействия лирики, призванной потрясать души и внушать сострадание, а не земледельческий энтузиазм. Вергилиевский Орфей-лирик заставил смягчиться даже равнодушные к мольбам жестокие сердца владык и стражей Аида, роковая же его оглядка вызвана, по Вергилию, лирическим исступлением, нетерпеливым желанием увидеть Евридику.

Так добавляет Вергилий еще один штрих в историко-культурную биографию Орфея: бывший жрец богинь смерти преобразился у него в элегического поэта-лирика, безутешно оплакивающего свою умершую возлюбленную.

И, наконец, еще один аспект, в дополнение ко всем предыдущим, вносит в образ Орфея другой великий поэт Рима – Овидий: в своих «Метаморфозах» он трактует сюжет о нисхождении поэта в Аид и его последующей гибели в традициях греческой трагедии.

Рассказ об Орфее в десятой книге «Метаморфоз» начинается погребальным дымом Гименея. Смерть Евридики у Овидия не связывается с Аристеем, что подтверждает сугубо личный, авторский смысл этой версии у Вергилия. Но миф о нисхождении певца в Аид, как и у Вергилия, связан в «Метаморфозах» с утверждением собственной сущности и цели поэзии. Такая интерпретация мифа особо подчеркнута тем, что миссия Орфея, певца любви, противопоставляется цели эпического героя Геракла, овладевшего Аидом ради утверждения первенства Олимпа над хтоническими богами:

> Сюда я сошел не с тем, чтобы мрачный
> Тартар увидеть, не с тем, чтоб чудовищу, внуку Медузы,
> Шею тройную связать, с головами, где вьются гадюки.
> Ради супруги пришел.
> <…> Горе хотел я стерпеть. Старался, но побежден был
> Богом Любви…
> (X, 20–26, пер. С. Шервинского).

Оправдывая свою цель перед Аидом и Персефоной, певец ссылается на прецедент брака самих владык преисподней – их, некогда разделенных границей жизни и смерти, тоже соединила любовь. На этом фоне миссия Орфея предстает зеркально отраженной по отношению к похищению Аида: тот увел Персефону в свое царство смерти, Орфей намерен вернуть Евридику в жизнь. Скорбное пение Орфея приостановило все муки Аида, стало утешением-облегчением страждущим душам, переродило безжалостно мстящих Эвменид, впервые проливших слезы, – все эти картины напоминают описание эффекта трагического катарсиса.

М. Л. Гаспаров, характеризуя поэтический мир Овидия как воплощение радостного всеприятия, полагает, что в его поэзии, в частности, и в «Метаморфозах» нет трагедии, поскольку нет смерти, а есть одни превращения [см.: Гаспаров 1973: 34]. Думается, что это все же большое преувеличение: сила страстей, часто преступных, влекущих героев Овидия, неожиданные удары судьбы, страдания и мученическая смерть, пространные френетические вкрапления – все это позволяет думать, что обработка мифов производилась Овидием не без влияния греческой трагедии. С. А. Ошеров, заметив, что миф об Орфее и Евридике включен Овидием в цикл историй о несчастной либо запретной любви, справедливо заключил: «горе любящих – вот предпочитаемый поэтом предмет изображения» [Ошеров 1977]. Влияние трагедии особенно ощущается в рассказе о гибели Орфея, смерть которого как раз и осталась вне закона метаморфоз (метаморфозой-карой наказаны убившие его вакханки). Овидий использовал основную версию гибели Орфея (растерзание вакханками), примечательно, что она впервые была задана именно трагедией – Эсхилом в «Бассаридах», и, по убедительной мысли А. В. Лебедева, явилась перенесением на Орфея страстей Диониса-Загрея [см.: Лебедев 1986: 38], культ которого, как известно, стал одним из главных истоков трагедии.

Описание гибели Орфея Овидий дает в XI книге «Метаморфоз». После возвращения из Аида овидиев Орфей ведет себя иначе, чем в поэме Вергилия. В «Метаморфозах» сделан акцент не столько на безутешное горе Орфея, сколько на мотив отказа от женской любви, от брака, который разработан у Овидия наиболее подробно и увязан с причинами последующей смерти Орфея.

В заключительный эпизод биографии певца Овидий привносит уже известный нам (вечный) миф о магической власти музыки: привлеченные звуками орфеевой лиры, срываются со своих мест деревья и образуют рощу вокруг певца. Семиотически значим здесь сам состав этой рощи, он довольно разнообразен, и все деревья связаны с определенными культами, так что эта роща в целом выглядит совокупным образом греческой культуры, освященной именем Орфея (т. е. греческой поэзией). Отметим среди деревьев те, которые могут быть привлечены для объяснения причин гибели певца. Присутствует в роще Орфея лавр, посвященный культу Аполлона, он назван у Овидия innuba laurus – «безбрачный лавр». Нужно сказать, что Овидий так называет его, следуя традиции. Такое же выражение мы встречаем у Альбия Тибулла: «Юноша светлый, обвив чело *целомудренным лавром*, / Вижу, в жилище мое тихой стопою вошел» (III, 4, 23) и у Секста Проперция: «Пусть *непорочный лавр* путь устилает певцу» (IV, 4, 10). За этим определением стоит особое отношение Аполлона к Эросу: как отметил Ф. Ф. Зелинский, именно со времени утверждения религии Аполлона в Греции возникает и получает широкое распространение явление гомосексуальной любви; не Зевс и Гера, т. е. не семья, не муж и жена, как в религии героической эпохи, а брат и сестра, Аполлон и Артемида, стали олимпийским показателем нового эротического культа – гомосексуализма, освященного лирическими поэтами и последовательно проведенного в философии Платона [см.: Зелинский 1915: 36].

Еще одно дерево из состава Орфеевой рощи в «Метаморфозах»: amnicolaeque simul salices – растущие у реки ивы. Ивы составляют в преисподней рощу Персефоны. Согласно комментарию Д. Форстнер, их связь с Персефоной (Корой) обусловлена древними представлениями о том, что ива сбрасывает свои семена недозрелыми, поэтому ее называли «теряющей плоды» и верили, что ива способна убивать в человеке вожделение и желание размножаться. Поэтому неслучайно «теряющие плоды» (бесплодные) ивы растут в роще «нерож-

дающей» Персефоны. Через иву устанавливается тождество девственности и смерти: ива считалась деревом девственниц, ее ветки разбрасывали по площади в дни посвященных Коре и Деметре праздников-фесмофорий, участие в которых было запрещено мужчинам. Предполагаемое влияние ивы на ослабление чувственного инстинкта стало одной из причин использования ее в христианстве в качестве символа девственности (праздник Благовещенья, вербное воскресение) [Forstner 1961: 239–242].

Близкое к этому же значение имеют в Орфеевой роще сосна – дерево оскопившего себя Аттиса, и кипарис – дерево плача, посвященное отроку Кипарису, любимцу Аполлона, миф о Кипарисе довольно подробно изложен Овидием, внедрен в общее описание деревьев, что заметно нарушает стройный перечень остальных древесных пород.

С семантикой названных здесь деревьев связан у Овидия необычный характер песенных сюжетов, к которым обратился вторично потерявший Евридику певец. Большую часть X главы «Метаморфоз» составляют песни самого Орфея, лира которого отныне звучит в честь любви к отрокам (сюжеты о Ганимеде, похищенном Зевсом, о Гиацинте, неосторожно пораженном Аполлоном), кроме того, содержанием песен Орфея становится рассказ о Пигмалионе, создавшем из слоновой кости идеальный образ девы в противовес порочным Пропетидам; сюжет об инцесте дочери и отца (Мирры и Кинира), об их сыне Адонисе, о грехе Гиппомена и Аталанты, осквернивших совокуплением священный храм Кибелы.

Все эти сюжеты воссоздают оппозицию идеальной любви богов и порочной любви людей и непосредственно подводят к сцене растерзания певца вакханками. Ненависть разнузданных вакханок к Орфею вызвана, в конечном счете, тем, что

> стал он виной, что за ним и народы фракийские тоже,
> Перенеся на юнцов недозрелых любовное чувство,
> Краткую жизни весну, первины цветов обрывают
> (X, 83–85, пер. С. Шервинского) [Овидий 1983: 299].

Нельзя не заметить, что гибель Орфея Овидий трактует в смысле, близком к интерпретации Еврипидом мифа о любви Федры к Ипполиту. Заметим, что целомудренный Ипполит в трагедии Еврипида – поклонник *орфического* учения, и Тесей, обвиняя его по навету Федры, говорит:

> Что ж, теперь вольно тебе
> Кичиться постной пищей, Вакху гимны петь,
> Превозносить Орфея, пылью книг дышать…
> («Ипполит», 953–955, пер. С. Апта) [Еврипид 1980: 209].

В основе трагедии Еврипида «Ипполит» – конфликт Афродиты и Артемиды, или полового влечения и девственного воздержания. Ипполит, гордый мист Артемиды, отринул половую любовь и исповедует целомудренное воздержание, но оборотной стороной этого орфического идеализма и презрения к полу становится «черная», неукротимая и разрушительная страсть Федры, приведшая к гибели их обоих. Греческая трагедия фиксирует момент нарушения меандрического равновесия бытия, выход из меры допустимого, создающий ситуацию опасного противостояния онтологических сил – необходимости и свободы (разумности и страстности), расхождения их по крайним полюсам. Еврипид воссоздает эту трагическую коллизию на уровне половых отношений, где предельное растяжение полюсов оказывается неразрешимым и кончается катастрофой-смертью.

Точно такое же нарушение онтологического равновесия подразумевает изображенная Овидием версия гибели Орфея. Растерзание певца – это месть неистовых вакханок за презрение к женщинам, месть безрассудная и жестокая: «Мера уже прейдена, все безумной Эринии служат» (XI, 14), вакхические вопли заглушили звучание лиры Орфея, и она уже не властна

остановить стихию страстей. Но и вакханки, по законам трагедии, расплачиваются за беспредельность своей ненависти: они превращены в дубы, опутаны корой и прикреплены к земле корнями, т. е. обездвижены. Примечательно, что эта метаморфоза-кара исходит от Диониса-Лиэя – освободителя от пут и оков, покидающего навсегда землю, где нашел свою смерть Орфей. Нет больше лиры Орфея, и неподвижные дубы уже никогда не станут стройно движущейся Орфеевой рощей.

В качестве краткого вывода можно сказать, что в целом образ Орфея в римской поэзии – своего рода магический кристалл, высвечивающий все стороны и пути греческой поэтической ойкумены, ставшей образцом для римских поэтов.

ЛИТЕРАТУРА

Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л., 1972.

Античная лирика / переводы с древнегреч. и лат. М., 1968.

Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций. М., 1963.

Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.,1989.

Гаспаров М. Л. Три подступа к поэзии Овидия // Публий Овидий Назон. Элегии и малые поэмы. М., 1973. С. 5–34.

Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995.

Гигин. Мифы. Изд. 2-е, испр. СПб., 2000.

Гораций. Собр. соч. СПб., 1993.

Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М., 1992.

Еврипид. Трагедии : в 2 т. Т. 1. М., 1980.

Зелинский Ф. Трагедия Рока // Софокл. Драмы : в 3 т. Т. 2. М., 1915.

Лебедев А. В. Происхождение имени Орфей // Балканы в контексте Средиземноморья: Проблемы реконструкции языка и культуры. М.,1986. С. 37–40.

Овидий Публий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии. М., 1983.

Ошеров С. А. Поэзия «Метаморфоз» // Овидий Публий Назон. Метаморфозы. М., 1977. URL: www.philology.ru/literature3/osherov-77.htm (дата обращения: 30.11.13).

Павсаний. Описание Эллады. СПб., 1996. Т. I–II.

Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980.

Феокрит. Мосх. Бион. Идиллии и эпиграммы. М., 1958.

Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 : От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. М., 1989.

Эллинские поэты в переводах В. В. Вересаева. М., 1963.

Forstner Dorothea. Die Welt der Symbole. Tyrolia Verlag. Innsbruck ; Wein ; München, 1961.

Е. Е. Приказчикова
Екатеринбург

БИБЛИОФИЛИЧЕСКИЙ МИФ В «ЖИЗНИ И ПРИКЛЮЧЕНИЯХ…» А. Т. БОЛОТОВА

Одним из основных культурных мифов эпохи Просвещения является библиофилический миф – миф об исключительном, а зачастую и единственном влиянии книги на нравственно-эстетическое самосознание и развитие человека.

Для *библиофилического* мифа русской литературы была характерна абсолютная вера человека эпохи Просвещения в *Слово*, творящее новый мир, новый Космос, предназначенный для идеальных людей будущего. Ю. М. Лотман, говоря об этом феномене русской культуры XVIII в., справедливо отмечал: «Высокая … литература – эталон, по которому читатель должен себя перестроить» [Лотман 1996: 108].

Особое место библиофилический миф занимает в «Жизни и приключениях» А. Т. Болотова, одном из самых репрезентативных мемуарных текстов XVIII столетия, в котором автор подробнейшим образом знакомит читателей не только с кругом своего чтения, но и с механизмом воздействия книги на душу человека, сначала мальчика, а затем юноши и зрелого мужа.

Фигура Болотова-просветителя равно как и его мемуарное наследие в последние десятилетия вызывает заслуженное внимание исследователей. Г. Гачев не случайно назвал Болотова «патриарх русской словесности, мыслительности и письменности … энциклопедист и мыслитель, как Ломоносов» [Гачев 1989: 119].

Практически вся жизнь Болотова была связана с имением Дворяниново Тульской губернии, где автор поселился в 24 года после выхода в отставку, занимаясь литературными трудами, хозяйством и садоводством. На последнем поприще он достиг блистательных успехов, что позволило назвать его первым ученым агрономом России. В 1778–1779 гг. он выпускал журнал «Сельский житель», где печатал свои труды по помонологии и улучшению лугов. В 1780 г., по предложению Н. Новикова, он подготовил 40-томный сборник «Экономический магазин», ставший известным за границей и во многом способствующий тому, чтобы в 1794 г. Болотов был избран почетным членом Королевского саксонского и Лейпцигского королевского общества.

Отношения Болотова с книгой проходят три периода. Первый период (40–50-е гг.) – докенигсбергский, когда мальчик, а затем юноша совершенно бессистемно читает все книги, которые только попадаются ему в руки.

В целом в России I половины XVIII в. была исключительная бедность книжного рынка. Не случайно Болотов, вспоминая конец 40-х гг., время своего учения в пансионе, признавался:

> …и куда жаль, что у нас в России было тогда еще так мало русских книг, что в домах нигде не было не только библиотеки, но ни малейших собраний. Литература тогда у нас только что начиналась; следовательно, не можно было мне, будучи ребенком, нигде получить книг для чтения [Болотов 1771: I, 167].

При этом для человека 40–50-х гг. XVIII в. был принципиально важен *сам факт чтения*, т. к. вопрос о выборе книжного текста еще не стоит. Само чтение разумных печатных книг (а неразумных просто не печатали!) позволяет отнести человека к представителям новой европейской культуры, которая активно пропагандировалась в это время на государственном уровне. Не читающий человек автоматически становится символом старой России. Достаточно вспомнить героев сатиры А. Кантемира «На хулящих учение. К уму своему», например, помещика Сильвана.

Среди книг, которые юный Болотов выбирает для своего просвещения, оказываются самые различные по своей художественной ценности произведения: «Похождения Телемаха» Ф. Фенелона и «Курасова сокращенная история», «История принца Евгения» (Савойского. – *Е. П.*) и французский любовный роман «Эпаменонд и Целериана»; трагедия А. П. Сумарокова «Аристона» и «Камень веры» С. Яворского.

Каждая книга без преувеличения становится целой эпохой в жизни мальчика, способствуя его образованию и нравственному развитию. Так, книга Фенелона, по позднейшему признанию Болотова, «служила первым камнем, положенным в фундамент всего моего будущего знания» [Там же: 167].

> Я обязан книге «Похождения Телемака», что я получил сию охоту (к чтению книг. – *Е. П.*). Не могу довольно изобразить, сколь великую произвела она мне пользу <…> сладкий пиитический слог пленил мое сердце и мысли и влил в меня вкус к сочинениям сего рода, и вперил любопытство к чтению [Там же].

Книга Фенелона стала для мемуариста источником знания по античной мифологии, так же как произведение Г. Кураса поселило в него любовь к истории и к военной службе, так что под ее влиянием «у меня одни только крепости, батареи, траншеи, ретраншаменты и прочие укрепления на уме были» [Там же: 170]. Чтение 15-летним Болотовым «Камня веры» дает ему возможность получить через нее столько понятий о догматах нашей веры, что он «сделался почти полубогословом» [Там же: 61].

Именно книгам, и, прежде всего, книгам духовным, Болотов приписывает честь сохранения себя в 16-летнем возрасте в «совершенной непорочности», «способствовало много к тому, что я не погрузился в какие-нибудь такие пороки, какие нередко таковому возрасту бывают свойственны» [Болотов 1771: II, 71].

Свое отроческое «книжное» воспитание Болотов четко противопоставляет «естественному» воспитанию на лоне природы своего «братца», предпочитающего чтению всевозможные шумные забавы и развлечения. Болотов пишет о «братце»:

> Книги для нас хотя бы не были в свете, писание ненавистно, а рисование в голову лезть не хотело, а весь ум и разум наш помышлял об одних только резвостях и вся голова набита была одними пустяками и глупостями [Там же: 65–66].

После окончания пансиона, став офицером, Болотов начинает читать книги «по рекомендации», что, однако, совсем не означает системного чтения, т. к. среди рекомендуемых текстов, вызвавших у него чувство удовольствия, «Аргенира» Дж. Барклая, переведенная В. К. Тредиаковским, известный государственно-утопический роман XVIII столетия, и плутовской роман «Жилблаз» (перевод В. Теплова 1754 г.). Роман «Жилблаз» А. Р. Лесажа понравился ему даже больше, т. к.

> такового рода критических и сатирических книг не случалось мне читать еще от роду, и я не мог устать читая сию книгу и в несколько дней всю ее промолол [Там же: 112].

В этом отношении своеобразие «всеядного» читательского восприятия Болотова вполне подтверждается авторитетным мнением исследователей. Так, В. П. Адрианова-Перетц отмечала:

> «Аргенида» появилась перед русским читателем середины XVIII в. в сопровождении свиты переводных авантюрных повестей, часть которых стала уже проходить через печатные станки Академии наук, кадетского корпуса и новосозданного Московского университета [Адрианова-Перетц, 1975: 12–13].

После начала своей офицерской службы, проходившей в западных губерниях России, Болотов получил возможность побывать в книжных лавках, где продавались книги уже не только на русском, но и на немецком языке. Чтение подобных книг должно было еще больше способствовать повышению культурного уровня мемуариста. Увидев Ревельскую книжную лавку, он признается: «…жадность моя к книгам была так велика, что я готов был все их закупить, если б то было возможно» [Болотов 1771: III, 2].

Среди книг, приобретенных Болотовым в Ревеле, был немецкий роман «Пикартус», читая который, Болотов, находясь в лагере под Ригой, впервые попробовал свои силы в качестве переводчика, а также роман Прево «Английский философ, или История господина Кливленда, побочного сына Кромвеля» (1731–1739). Ю. Левин писал о романах подобного рода:

> Пространные романы Прево находили в России заинтересованных читателей. Авантюрное построение, обилие драматических событий, преступлений, убийств, разворачивающихся в таинственных замках, мрачных подземельях и пещерах, столкновение и борьба героев с коварными злодеями предвещали жанр «черного романа». В то же время это были произведения, созвучные просветительской идеологии: автор обличал религиозное мракобесие, выступал против сословной морали; предваряя Руссо, он утверждал превосходство «естественного» бытия, чуждого цивилизации [Левин 1995: 163].

Само собой разумеется, что подобное произведение должно было понравиться еще неискушенному в книжных науках Болотову, тем более что Болотов читал это произведение на немецком языке, когда оно было еще неизвестно абсолютному большинству русских читателей.

Мемуарист пишет:

> Боже мой! С какой радостью и удовольствием возвращался я тогда из города в свой лагерь. Я думал, что я нашел тогда превеличайшее сокровище <…> Я думал тогда о книге сей и Бог знает, хотя в самом деле она не что иное как роман, и того далеко не стоила, чтоб ее с таким усердием добиваться и покупать в такое время, когда всем нам не до того было [Болотов 1986: 111].

Однако, несмотря на позднейший скепсис Болотова относительно достоинств приобретенного им романа, аберрацию мемуарной точки зрения, мы не может не отметить, что и мемуаристы более позднего времени, например, С. Н. Глинка, не могли без восторга вспоминать о чтении этого произведения Прево.

Итак, до этого времени чтение в жизни Болотова носило еще достаточно случайный характер, т. к. мемуарист читал или что ему удавалось найти, или что ему рекомендовали другие люди. Осмысленное и осознанное отношение к книгам у мемуариста начинается с эпохи Семилетней войны, со времени пребывания в Кенингсберге, когда Болотов начинает смотреть на книги не просто как любопытствующий читатель, но как человек, верящий в их созидательную воспитательную функцию, что было в высшей степени характерно для мировоззрения людей эпохи Просвещения. Болотов отмечает, что в Кенигсберге характер чтения книг им изменился по сравнению с тем, что было в России. Он писал:

> До сего времени хотя я и читывал книги, но все мое читание было ущипками и урывками только по временам, а с сего времени присел я, так сказать, вплотную и принялся читать почти уже беспрерывно и не сходя с места <…> я не терял почти ни минуты праздного времени, но все оное употреблял на чтении [Болотов 1993: I, 442–443].

В Кенигсберге, занятом русскими войсками во время Семилетней войны, начался второй библиофилический период в жизни великого русского просветителя, ознаменовавшийся чтением философских трудов по советам и под руководством его просвещенных немецких друзей. Начало этому периоду было положено чтением «Нравоучительных размышлений графа Оксенштирна». С этого момента Болотов начинает отсчет своего нравственного бытия,

т. к. сочинитель «вперил в меня множественно весьма хороших и таких мыслей, которые послужили мне великим побуждением к порядочной жизни и к возможному удалению от пороков» [Там же: 427], когда «при помощи благодетельных ко мне небес, или, собственнее сказать, пекущегося обо мне промысла божеского, пошел я час от часу далее и властно как по лестнице» [Там же].

При этом не могла не возникнуть проблема, на которую указывает немецкий исследователь А. Рекстойзер, отмечая возникшее в XVIII в. в России противоречие между православной религиозностью и западным образованием и культурой, во многом переставшими быть христианскими. Автор статьи полагает, что, приобретя западное образование и познание, Болотов уже не мог оставаться тем «естественным» православным человеком, каким был, к примеру, его отец или дед, не прошедшие школы западной культуры. Однако в духе философии Просвещения сам Болотов этого не ощущал и не страдал от этой раздвоенности. Свою «двойную жизнь» Болотов

> воспринимал как нечто само собой разумеющееся, поскольку, по-видимому, считал, что культура и образование, как некая нейтральная территория, открыты для каждого человека независимо от того, православный он, католик или протестант, или вообще, атеист [Рекстойзер 1996: 237].

Для того чтобы иметь возможность читать книги, Болотов делает все от него зависящее, чтобы его оставили в Кенигсберге при генерале Корфе в качестве переводчика, поскольку война еще продолжалась. Имея стол от генерала, он практически все свое жалование тратит на покупку книг в различных книжных лавках, пока немецкие друзья не знакомят его с… библиотекой, культурный опыт которой в России 50-х гг. XVIII в. был практически неизвестным. Именно знакомство с библиотекой с ее платным абонементом (один грош – один день) позволяет автору разрушить бытовавший в то время в России миф о полезном чтении *любой* печатной книги, который существовал в России, начиная с эпохи Петра I. Руководствуясь советами просвещенных друзей, Болотов начинает просматривать библиотечные каталоги, в которых

> сообщается краткая и разумная критика о книгах всякого рода и предлагаются советы, какие бы из какого класса лучше избирать и каких, напротив того, обегать должно [Болотов 1993: I, 435].

Как просвещенный читатель, Болотов должен был определиться по отношению к мифу о романе-развратителе, который господствовал в Европе и в России с конца 30-х гг. XVIII в. до начала Французской революции. Имея большой опыт чтения романов, прежде всего, немецких, Болотов опровергает этот миф, заявляя:

> …я торжественно о себе скажу, что мне не сделали они ничего худого. Сколько я их не читал, но от всего чтения оных не приметил я ни тогда, ни после никаких худых и предосудительных для себя следствий, не развратились ими мысли мои и не испортилось сердце, не соблазнен я ими был ни к каким худым делам и не вовлечен в пороки и распутную жизнь; но чтение оных, напротив того, произвело для меня бесчисленные выгоды и пользы. Ум мой преисполнился множеством новых и таких знаний, каких он до того не имел, а сердце нежными и благородными чувствованиями, способными не преклонять, а отвращать меня от пороков и худых дел, которым легко бы я мог сделаться подверженным [Там же: 445].

Желая как-то объяснить это явление, Болотов позволяет себе два предположения. Во-первых, «по особливому счастию с самого начала попались мне в руки романы наилучшего рода, писанные хорошими и славными сочинителями», а во-вторых, «виной» этому была сама натура автора. По признанию мемуариста, сердце его имело «с малолетства более наклонности к хорошему, нежели к дурному, и уже хорошее основание к люблению добродетели» [Там же: 446].

Не забывает Болотов указать и научно-просветительскую пользу чтения романов, благодаря чему он в совершенстве выучил немецкий язык, очень хорошо узнал географию и политическую историю тех стран, где происходит действие произведений, познакомился с нравами высшего общества, политесом и стал сторониться грубого и невежественного обхождения. По его словам,

> Что касается до моего сердца, то от многого чтения преисполнилось оно столь нежными и особыми чувствованиями, что я приметно ощущал в себе великую перемену и совсем себя властно как переродившимся. Я начинал смотреть на все происшествия в свете не какими иными, а благонравнейшими глазами, а все сие и вперяло в меня некое отвращение от грубого и гнусного обхождения и сообщества с порочными людьми и отвлекало от часу более от сообщества с ними [Там же: 447].

Через год усердного чтения на смену романам приходит собственно нравоучительная или философская литература, и Болотов впервые задумывается о своем жизненном предназначении. Он пишет: «…можно было уже ясно видеть, что я рожден был не для войны, а для наук и что натура одарила меня в особенности склонностью к оным» [Там же: 527]. Благодаря чтению подобной литературы Болотов «начал … сам себя образовывать, обделывать свой разум, исправлять сердце и делаться человеком» [Там же: 528].

Среди своих первых нравственных «воспитателей» Болотов называет Гольберга, датского писателя-сатирика, автора нравоучительных басен, лейпцигского профессора Готшеда, немецкого писателя, эстетика и критика эпохи Просвещения, который видел полезность искусства в его поучительности, наконец, немецкого философа Зульцера. Последний

> спознакомил меня … с устроением мира, влил в меня охоту к физическим знаниям и научил узнавать, примечать и любоваться красотами и прелестьми натуры и чрез самое то доставил мне в последующие потом дни, годы и времена бесчисленное множество веселых и драгоценных минут в жизни, каковыми и поныне (1790 г.) и даже в самой своей старости пользуюсь [Там же: 529].

Именно такие книги помогли Болотову стать философом. Уже через год пребывания в Кенигсберге количество его личных книг настолько увеличилось, что «собрание мое могло уже назваться библиотекой, и сделалось для меня первейшею драгоценностью в свете» [Болотов 1993: II, 48]. Уезжая из Кенигсберга, он отправляет книги морем на корабле как величайшую драгоценность и прощается с ними с сентиментальной чувствительностью:

> Не могу изобразить, с какими чувствиями расставался я с милыми и любезными моими книгами и подвергал их всем опасностям морским. «Простите, мои милые друзья!» – говорил я сам себе, их провожая. «Велит ли Бог мне опять вас увидеть, и вами веселиться, и получать от вас пользу, и где-то и когда я вас опять увижу?» [Там же: 54].

В России начинается третий библиофилического период жизни Болотова, когда книги помогают ему стать подвижником Просвещения, выйдя из общего строя русских провинциальных дворян средней руки. Говоря о своей первой деревенской осени после выхода в отставку, он признается:

> И я не знаю, чтоб со мною было, если б не помогла мне в сем случае охота моя к книгам и литературе. Тут-то оказали книги и науки мои первую и наиважнейшую мне услугу, превратив скоро и самое скучнейшее осеннее время в наиприятнейшее и усладив так мою уединенную жизнь, что не только не чувствовал ни малейшей скуки и тягости, с уединением сопряженной, но, напротив того, был еще так весел, что и не видал, как протекали дни и длинные вечера [Там же: 214].

Только сейчас Болотов впервые задумался о возможности собственного литературного творчества как результата полученного книжного образования. Он пишет:

> Я прочел в сие время не только множество разных книг, но, занимаясь нередко философическими мыслями, сочинил небольшие нравоучительные пьесы. Из сих в особливости памятны мне мысли мои «о времени и о душевном сне», в котором погружены бывают все люди, и некоторые другие, помещенные в книге, содержащей в себе первые опыты моих нравоучительных сочинений. И сии сочинения могут служить свидетельством тогдашнего расположения и занятия моих мыслей [Там же].

Во время пребывания Болотова в деревне его библиофилическая жизнь была тесно связана с садово-парковой утопией, созданием первых регулярных, а потом и пейзажных парков и садов.

Так, после создания своего первого регулярного парка в селении Дворяниново Тульской губернии Болотов смог, наконец, вести настоящую «философическую» жизнь. По его словам, каждое утро он

> вскидывал на себя легкую, простую и спокойную деревенскую одежду и, всунув в карман какую-нибудь книжку, спешил в сады свои. Там, ходючи по своим аллеям и дорожкам, любовался я вновь всеми приятностями натуры, вынимал потом из кармана книжку и, уединяясь в какое-нибудь глухое местечко, читывал какие-нибудь важные утренние размышления, воспарялся духом к небесам, повергался на колена пред обладателем мира и небесным своим отцом и господином и изливал пред ним свои чувствования и молитвы [Там же: 243].

С 1778 г. Болотов занимается изданием собственных журналов. Вначале «Сельского жителя», а с 1780 г. – «Экономического магазина». Неоценимую помощь в издании последнего Болотову оказал просветитель Н. Новиков. Мемуарист справедливо считал, что именно этот журнал «доставил мне впоследствии времени столько выгод и сделал меня навек в отечестве моем известным и именитейшим экономическим писателем» [Там же: 282]. Этот журнал издавался до 1789 г.

Став создателем одних из первых пейзажных парков в русской провинции XVIII в., философом и экономическим писателем, Болотов, безусловно, мечтал об официальном признании своих заслуг. Такая возможность представилась, когда императрица Екатерина II проезжала через Тулу, возвращаясь из своего путешествия по югу России.

Екатерине много раз приходилось говорить с европейскими философами (Дидро, Вольтером). В 1787 г. ей представилась возможность встретиться с первым в России «экономическим писателем» и садоводом. Тем не менее, эта встреча фактически не произошла по той простой причине, что Екатерина конца 80-х гг. XVIII в., в отличие от Екатерины начала 60-х гг., уже очень мало интересовалась какими бы то ни было философскими трактатами, в том числе и философией садов. Императрица просто-напросто не заметила философа-садовода, и это не могло внутренне не оскорбить его. Не случайно при описании сцен с императрицей 1787 г. в записках появляется *ироническая экспрессия*, направленная, правда, на самого автора. Однако эта ирония бросает специфический отсвет и на саму императрицу.

Во время приема Екатерины наместник решает поднести императрице книги Болотова, которые должен был дарить ей сам автор на правах местной провинциальной знаменитости.

> Я начал ласкать себя наиприятнейшей надеждой, – пишет Болотов, – что, может быть, иметь я буду счастие говорить с самою Государыней, не сомневаясь не мало в том, что императрица не преминет книги рассмотреть, а при сем самом по любопытству своему восхочет поговорить со мною о Богородицке и о саде оном. <…> В сей приятной надежде, подхватив книги, и поскакал я вслед за наместником, поехавшим во дворец, и дорогою мечтал в мыслях своих неведомо что, и строил на воздухе гишпанские замки. Но увы! все совершилось и пошло не так, как я думал и себе воображал [Болотов 1993: III, 416].

Книга Болотова о садах вместе со многими атласами и ландкартами, относящимися к Тульской губернии, подносится императрице во время представления тульского дворянства, однако не производит на нее должного впечатления. По словам мемуариста, «не успел я, преклонившись, поднесть книги свои к государыне, как кто-то из ее придворных схватил все оные у меня из рук, и я с тех пор их не видел» [Там же: 419].

Итак, дар Болотова, дело всей его жизни, выхватывают из рук мемуариста равнодушные к устройству садов придворные, и Екатерина не обращает более ни на дар, ни на самого мемуариста никакого внимания, несмотря на все его отчаяние. Оттертый в угол устремившимся к руке императрицы тульским дворянством, философ-садовод замечает свою книгу, лежащую в углу на столике, и предается невеселым размышлениям о ее судьбе:

> Ах, голубка моя! Что-то с тобою, бедняжка, воспоследует вперед <…> И хорошо, если она (императрица. – *Е. П.*) тебя заметит, и ей благоугодно будет после полюбопытствовать и ее рассмотреть; а если сего, по несчастию, не воспоследует, и ее куда-нибудь спрячут, то прощай, как ее звали, и все лестные мои надежды лопнут, и труды, употребленные на нее, пропадут тщетно и без всякого возмездия! [Там же: 420].

Эта мечта о «возмездии» даже не в денежном эквиваленте или эквиваленте чинов очень характерна для сознания садовода-утописта, который так же, как философ-утопист, мечтает о том, что его труды и старания будут отмечены верховной властью, воздействуют на верховную власть.

Тем не менее, философ и просветитель, Болотов сполна выполнил свой долг перед отечеством, создав один из самых привлекательных библиофилических мифов XVIII столетия.

Именно книги помогли Болотову, как он неоднократно признается в своей «Жизни и приключениях», понять свое жизненное предназначение – вести философскую жизнь на природе вдали от шумного света, дали ему случай понять самого себя, свою душу и сердце. Он пишет о книгах:

> Словом, чрез них узнал я не только сам себя, но и все нужнейшее, что знать человеку в жизни надобно; а что всего лучше, спознакомился гораздо со всем ученым светом и без всяких читателей и наставников узнал многое такое, чего многие иные не узнают, учась порядочным образом в академиях и университетах и имея у себя многих учителей и наставников. Словом, они были наилучшие мои друзья, наставники, учителя и советники и помогали неведомо как мне в моем исправлении и образовании моего сердца и духа [Болотов 1986: 307].

Эти слова А. Т. Болотова выражают собой квинтэссенцию библиофилического мифа эпохи Просвещения, когда именно в книге, «не в ее морализаторских проповедях, а в общем строе мыслей, чувств, в характере поступков населяющих ее людей человек России XVIII в. черпал модели душевных переживаний и нормы поведения» [Лотман 1996: 110].

ЛИТЕРАТУРА

Адрианова-Перетц В. П. Новеллистические сюжеты в фольклоре и русской литературе XVIII века // Русская литература XVIII века и ее международные связи. Л., 1975. С. 12–17.

Болотов А. Т. Жизнь и приключения А. Болотова, писанные им самим для своих потомков. М., 1986.

Болотов А. Т. Жизнь и приключения А. Болотова : в 4 т. Т. 3. СПб., 1873.

Болотов А. Т. Жизнь и приключения Болотова : в 3 т. Т. 1–3. М., 1993.

Болотов А. Т. Записки Андрея Тимофеевича Болотова. 1738–1794 : в 4 т. Т. 1, 2. СПб., 1871.

Гачев Г. Частная честная жизнь. Альтернативная русская литература // Литературная учеба. 1989. № 3. С. 119–128.

Левин Ю. Начало 1760 – середина 1780-х годов // История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. СПб., 1995. С. 142–213.

Лотман Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII века // Из истории русской культуры XVIII – нач. XIX в. : в 5 т. Т. 4. М., 1996. С. 13–349.

Рекстойзер А. Православная религиозность и западное образование в России конца XVIII – начала XIX веков. Андрей Болотов // Контекст. 1993. М., 1996. С. 220–262.

М. В. Рахимова
Сургут

ПОЭТИКА «LOST», ИЛИ «КАКОЙ СМЫСЛ В ИСТОРИЯХ, В КОТОРЫХ НЕТ ПРАВДЫ?»

Современный динамично развивающийся научный мир открывает человечеству колоссальные возможности обретения все новых знаний о мире и природе человека. X Международный онтологический конгресс, который проходил в октябре 2012 г. в городе Сан Себастьян (Испания), собрал большое количество ученых с мировым именем [X International Ontology Congress…][1], которые делились последними открытиями и разработками в области изучения генетической, физической, математической, микробиологической, информационной, лингвистической, антропологической, и, собственно, философской природы Бытия.

По ходу конгресса складывалось впечатление, что основной ориентир западной философской науки – это все-таки аналитическое, рациональное осмысление особенностей развития биологической и культурной эволюции, а также природы человеческого смыслополагания. Иррациональное, интуитивное, духовное знание о мире оставалось за скобками научно-исследовательского интереса.

Тем интереснее появление в современном западном искусстве такого арт-события, как телесериал «LOST», над которым работала целая бригада сценаристов, режиссеров и исследователей. Проблемы, которые поднимает данный сериал, – это «вечно настоящие», экзистенциальные проблемы Человека, его Бытия в любом времени, обстоятельствах, условиях развития цивилизации, и «решаются» они в сериале отнюдь не аналитическими, а именно иррациональными средствами художественной выразительности.

Поэтика сериала заключается во внушительном диапазоне затрагиваемых философских проблем, в попытке осмыслить их масштабно и полифонично. Безусловно, что в достижении поставленной цели самым удобным органоном оказался органон постмодерна.

Сериал представляет собой непрерывное нелинейное полисемантическое аллюзивно-ризоматическое размышление на вечные темы – поиск Веры, проблема свободы выбора, случайности и судьбы, предназначения и рока, поиск родственных душ, освобождение от индивидуальных психосоматических комплексов, проблема трансформации сознания от понимания собственной греховности и неминуемой расплаты – через сопротивление складывающимся обстоятельствам искупления – смирению и очищению.

Помимо экзистенциальных вопросов, сериал эстетическими средствами анализирует проблемы отнюдь не эстетического порядка: «исследуется» природа физической и альтернативной реальностей, проблема мультиверсов, специфика развертывания времени и пространства и особенностей функционирования сознания в нестандартных для него условиях, например, при перемещении во времени и пространстве.

Кроме того, в сериале речь идет и о современных постмодернистских интерпретациях – переосмыслениях распространенных европейских философских концепций и идей: идеи «естественного человека» и лозунга «Назад! К природе» (Ж. Руссо); расширения возможностей сознания (Р. Алперт – он же Баба Рам Дасс); построения общества на основе «общественного договора» и функциональное применение тезиса «tabula rasa» (Д. Локк); специфике и возможностей человеческой природы (Д. Юм); паноптикума как «уникального» инструмента подчиненного «мироустройства» (И. Бентам). Вполне предсказуемо, в постмодернистском духе «LOST» увлекательно иронизирует, играет со зрителем через философские, мифологические, сциентистские, религиозные аллюзии и цитаты.

[1] На Конгрессе были представлены доклады таких ученых, как Фрэнк Вильчек, Дэниел Деннет, Саймон Коучен, Франсиско Айалла, Андрей Павленко, Герхард Фоллмер и др.

Отдельно следует сказать об интересе массового зрителя к сериалу. Можно предположить, что его вдохновляет и держит в напряжении сюжет, зрелище как таковое, таинственность и недосказанность, юмор и ирония, заложенные в содержание. Однако нельзя не отметить, что уровень восприятия массовым зрителем многосмысловой информации сериала гораздо выше среднего.

«LOST» сформировал отдельную эстетическую зрительскую страту, ориентированную на собственное исследование, научный поиск, расшифровку закодированных смыслов фильма:

> …команда из 20 сценаристов во главе с Дж. Дж. Абрамсом написала уникальный детектив, где каждый зритель становится Эркюлем или Шерлоком, пускающимся в опасное путешествие по тонким нитям паутины вопросов: что такое черный дым, кто такие Другие, что означают числа, кто такое Джейкоб, почему Ричард не стареет, как корабль «Черная скала» оказался в самой гуще джунглей, что надо Уидмору, с кем останется Кейт и еще тысяча о каждом из героев, об Острове, о том, что было и будет. Вы, как будто, подключаетесь к розетке для мозгов, и он судорожно начинает анализировать, додумывать, предполагать, мечтать и спрашивать, погружаясь в эффект участия. Чаще всего его применят в интеллектуальных шоу: смотрящий сам непроизвольно начинает думать о том, кто придумал порох, открыл Антарктиду, изобрел телефон и так далее. Такой прием, безусловно, используется и во многих других сериалах, но ни в одном из них он не доведен до такого безукоризненного совершенства. Какой сериал вы считаете самым интеллектуальным? Если это не «Lost», то вы ошибаетесь, потому что объем отсылок к фактам истории, персоналиям культуры и науки, произведениям литературы, музыки, живописи, кино, сериалам, религии, мифологии просто поражает воображение. Так мало того, что их сотни, они все в той или иной степени отражают характеры героев, события, произошедшие в прошлом, будущем, или те, о которые мы еще не знаем. Для примера, Джон Локк – английский философ, его отец Энтони Купер – английский политик, первый в реальности помог второму вылечить печень, а в сериале – отдал почку. Восхищает и то, как написан сценарий: многие повороты сюжета, не только создают интригу, но являются символами, отсылками к тому, что уже было в прошлых эпизодах. Блестящая драматургия: сюжет каждой серии, являясь одновременно продолжением общего повествования, раскрывает еще один шкаф со скелетом в характере определенного персонажа [Тарасов].

Конечно, как продукт массового искусства, «LOST» вынужден говорить со зрителем, используя относительно понятные и читаемые аллюзии. Но сценаристы играют со зрителем, скорее уважая его, а не демонстрируя свое культурное превосходство. Этот сериал обучает, вдохновляет, ставит вечные вневременные вопросы современными способами эстетического искусства. Сериал «LOST» стал культурным феноменом, породившим целый ряд сопутствующих явлений: по сюжету сериала выпускаются литературные произведения, комиксы [Лостпедия. Книги], летом 2006 г. прошла ролевая игра «The Lost Experience», в преддверии выхода четвертого сезона в интернете проведена игра «Find 815» и выпущена видеоигра «Lost: Via Domus» [Лостпедия. Lost]. По сериалу «LOST» выпускаются сборники научных статей. В США функционирует университет «LOST» [LOST UNIVERSITY], где on-line «читаются» дисциплины от физики до мифологии древнего Египта.

В России к этому сериалу складывается неоднозначное отношение. На обсуждении «LOST» на Первом канале высказывались суждения от открыто неприязненных:

> *НИКОЛАЙ БУРЛЯЕВ, народный артист России, режиссер:* Я был удивлен, Александр, когда вы озвучили то, как потряс этот фильм мир. То, что нам предлагает Америка в этом фильме, это то, о чем потрясающе говорил русский ученый Иван Александрович Ильин – «эффектная пустота и доходный промысел». Это типичный доходный промысел. Технологичен, вполне технологичен, хотя этих актеров я не поставлю рядом ни с Шукшиным, ни с Бондарчуком великим, ни с Инной Чуриковой. Это пустая трата времени. Но мир уже к этому привык, и это – другая тема, ради этого я приехал, чтобы вообще поговорить о том, в какой бездуховный мир мы погружены.

…до вдумчивых и внимательных:

> *ДМИТРИЙ БЫКОВ, писатель:* Я рискнул бы сказать, что это сериал очень важный мировоззренчески, и, пожалуй, что это сериал богоискательский, почему он на рубеже веков так и оказался востребован. Ведь мы, по сути дела, ничего в жизни не делаем, кроме как ищем бога по каким-то приметам. Мир так устроен, что вроде бы все понятно, но чем глубже входишь в какую-то тему, там какая-то тайна над ней мерцает все равно, какие-то все равно «4, 8, 15, 16, 23, 42», смысл которых мы в конечном итоге не понимаем. И заметьте, как хорошо влезают эти цифры в сознание. И заметьте, что герои фильма проходят все те же стадии, через которые проходит человек, когда он ищет бога. Тотальный негативизм, все понятно, конспирология, тайный проект, который всем рулит, наконец, какое-то мистическое чувство – остров сам нами движет, пока они не поймут, что мир – есть тайна. Да, в конце это может оказаться банкротством: когда мы умрем, может оказаться, что ничего нет. Но пока мы искали, нам было так интересно! [Обсуждение сериала…].

Как представляется, в сериале «LOST» осуществляется попытка вернуть современного человека рациональности к его архетипическим истокам, к экзистенциальным поискам самоидентификации и основ жизни, попытка осмыслить, к чему в итоге пришла современная христо-ориентированная цивилизация с ее повышенным вниманием к европейским ценностям и западной форме ментальности. В сериале неслучайно есть упоминание о русском мыслителе – Ф. М. Достоевском – мыслителе апокалиптическом по глубине проникновения в «святая святых» человека – его Душу. Это упоминание символично, ибо не характерно западному прагматическому мышлению. В одной из серий II сезона Ф. М. Достоевского сравнивают с Хемингуэем, причем не в пользу Хемингуэя: «а вы знаете, что Хемингуэй завидовал Достоевскому, его гению?», – говорит один из главных персонажей фильма, Бенжамин Лайнус. И в этом приоритетном сравнении «победа» русского способа постижения экзистенциальных глубин вполне оправдана сегодняшними духовными вызовами времени. Наука наукой, но человеку во все времена необходимы будут ответы на его мировоззренческие и экзистенциальные вопросы. Сериал «LOST» потому и сложен для понимания, интерпретации и прочтения, что пытается искать глубокие ответы на очень сложные, не совсем характерные прагматическому мышлению духовные вопросы.

Поэтика сериала заключается и в особенном стиле повествования, с одной стороны, притчеобразном, мифологическом, зачастую мистическом, с другой стороны, в духе времени – динамичном, психоделическом. Этот особенный стиль опирается на мощный библиографический фундамент, на который «надстраивается», словно многоэтажное здание, эстетосфера «LOST». В списке определяющей эстетико-культурное движение мысли сериала такие шедевры мировой и современной классики, как

- ✓ «Противостояние» Стивена Кинга,
- ✓ «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла,
- ✓ «Корабельный холм» Ричарда Адамса,
- ✓ «Моби Дик» Германа Мелвилла,
- ✓ «Повелитель мух» Ульяма Голдинга,
- ✓ «Складка времени» Меделин Лангл,
- ✓ И цзин,
- ✓ «Третий полицейский» Флэнна О’Брайена,
- ✓ «Случай на мосту через Соловьиный ручей» Амброса Гвиннет Бирса,
- ✓ «Жемчужина» Джона Стейнбека,
- ✓ «Эпос о Гильгамеше»,
- ✓ Библия,
- ✓ «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского,
- ✓ «Одиссея» Гомера,

- ✓ «Остров» Олдоса Леонарда Хаксли,
- ✓ «Повесть о двух городах» Чарльза Диккенса,
- ✓ «О мышах и людях» Джона Стейнбека,
- ✓ Коран,
- ✓ «Бойня номер пять» Курта Воннегута,
- ✓ «Улисс» Джеймса Джойса,
- ✓ «На вершине все тропы сходятся» Фланнери О'Коннор,
- ✓ «Страх и трепет» Серена Обю Киркегора,
- ✓ «Гарун и море историй» Ахмеда Салман Рушди [Рушди][1] и др.

Поэтика «LOST» определяется, наконец, тем, что одной из ключевых проблем сериала является проблема «кризиса веры» – поиска, потери, обретения, востребованности в ней. На примере антагонизма двух главных героев (Джона Локка и Джека Шепарда) можно проследить и две распространенные модели индивидуального сознания. Джон Локк – это «Человек Веры», открытый иррациональному знанию, способный искать свой индивидуальный духовный путь, опираясь на знаки, символы, знамения, мистические подсказки. Джек Шепард – это «Человек Разума», современный человек, который верит в силу и мощь научного знания, человек высокоинтеллектуальный, образованный, с критическим складом ума, не очень чуткий к интуитивному знанию. Он верит в совпадения и случайность, но не в судьбу, ибо доказательств существования феномена судьбы нет, как нет предопределенности, предначертанности, предназначения.

Современный философский мир – в большей степени мир философии науки, но не философского знания о духовности, иррациональности, интуиции. Соблазн исследовать бытие при помощи технологий, лингвистических конструкций, когнитивистских подходов слишком велик, чтобы избежать его. В результате этого, стимулов и мотиваций для глубинного философского изучения тонких субстанций души, духа, сознания почти не остается. Отпадает сама потребность изучать то, что сложно поддается формулировке, верификации, калькуляции. Однако наш рациональный мир, мир «Аполлонический» по духу, всякий раз попадает в тупик, когда, слишком полагаясь на разум и на антропоцентрическое самосознание, оказывается не в состоянии обрести желанную душевную гармонию. Сериал «LOST» глубокими аллюзиями, отсылками к древнейшим архетипическим образам (Богини Матери, Братьев-Близнецов как антагонистов, «Золотого Источника», Путешествия в Загробный мир), полифоническими переплетениями линий трансформации жизни главных героев «переосмысливает» мировоззренческие позиции современного общества в целом и индивидуальные мировоззренческие позиции человека, в частности. Джек Шепард, – как некогда Апостол Фома, которому потребовалось лично проверять раны на теле Христа, чтобы уверовать в его физическую смерть, – проходит собственные этапы освобождения от начального закрепощения в рамках светской рациональности, упрямой веры в проверяемое знание – к признанию собственного невежества и относительности любого знания о мире, вселенной, человеке.

Да, перед нами всего лишь телесериал, истории, в которых нет правды, однако именно они, ожившие в умелых руках неравнодушных и мыслящих людей, рассказывают нам правду о нас самих, о нашем времени, стереотипах и заблуждениях, о прежних страхах и новых надеждах, о вечном и нерушимом в нас. А значит, в них, в этих историях, полных иронии, провокации, философии и доверия к человечеству, есть смысл. Какой? Это уже решать каждому из нас.

[1] Эту книгу Десмонд читал, когда летел рейсом 815 («Аэропорт Лос-Анджелеса»): *Rushdie S. A.* Haroun and the Sea Of Stories. London : Granta, 1990. 222 p.

ЛИТЕРАТУРА

Лостпедия. Lost. URL: http://ru.lostpedia.wikia.com/wiki/Lost (дата обращения: 05.12.13).

Лостпедия. Книги. URL: http://ru.lostpedia.wikia.com/wiki/Книги (дата обращения: 05.12.13).

Обсуждение сериала «Остаться в живых» («Lost») на Первом канале. URL: http://www.kkovalev.ru/Lost_1.htm (дата обращения: 05.12.13).

Рушди А. С. Гарун и море историй // BOOKMATE : библиотека. URL: http://bookmate.com/books/QBxZ496m (дата обращения: 05.12.13).

Тарасов М. Рецензия на LOST // «Остаться в живых» : сайт сериала. URL: http://lost-abc.ru/news/recenzija_na_lost_by_mikhail_tarasov/2010-02-16-1705 (дата обращения: 05.12.13).

LOST UNIVERSITY. URL: http://www.lostuniversity.org/index.php (дата обращения: 05.12.13).

X International Ontology Congress. Physis. From Elementary Particles to Human Nature. URL: http://www.ontologia.net/ (дата обращения: 05.12.13).

Н. П. Терпузиди
Екатеринбург

ФУНКЦИИ ХРОНОТОПА ГРАНИЦЫ В ДИЛОГИИ ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА «АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС» И «АЛИСА В ЗАЗЕРКАЛЬЕ»

В данной работе мы попытаемся исследовать особенности хронотопа границы в сказках известного английского писателя Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье». Большинство исследователей (Н. М. Демурова, М. Д. Урнов, К. А. Мнацаканян и др.) относят кэрролловскую дилогию к жанру английской литературной сказки. Кроме него ярчайшими представителями этого жанра являются Ч. Кингсли, У. Теккерей, Дж. Макдональд, К. С. Льюис. Несмотря на то, что английских сказочников и не объединяло какое-либо единое литературное направление, школа или художественный кружок (хотя и существовали "Инклинги"), но «единство стиля, которое сохраняет английская сказка на всем протяжении своего векового развития, поразительно» [Мамаева 2000: 96]. Н. Н. Мамаева в своей статье «"Светлее алмазов горят в небе звезды". (Английская литературная сказка как явление)» очень подробно описывает специфику английской литературной сказки и выделяет те черты, которые, на ее взгляд, определяют своеобразие данного жанра. В рамках интересующего нас вопроса мы попытаемся определить ту существенную типологическую черту, которая позволяет говорить о существовании двух разновидностей английской литературной сказки.

Условно все английские литературные сказки можно разделить на две категории: 1) те сказки, в которых действие от начала до конца проходит в пределах т. н. «волшебного мира», и 2) те, в которых сосуществуют «мир реальный» и «мир волшебный». Яркий пример сказок первой категории – сказки Дж. Макдональда «Принцесса и гоблин», «Легковесная принцесса», «Принцесса и кудри» и др. Здесь сюжет развивается «внутри» некой условно сказочной страны («Жила-была маленькая принцесса. Ее отец-король правил огромной страной…» [Макдональд]), в условно сказочном времени («В стародавние времена, – так давно, что точную дату я уж и не помню, жили-были король с королевой, и не было у них детей» [Там же]). Очевидно, что литературные сказки такого типа гораздо ближе к фольклорным сказкам, чем сказки второй категории. К последним относится, например, всем известный «Питер Пэн» Дж. Барри: сказка начинается во времени и пространстве «реального» Лондона, однако наряду с этим реальным миром существует волшебная страна «Нетинебудет», где разворачиваются основные события истории.

Применив к этим двум категориям сказок понятие *хронотопа границы*, мы увидим, что для второй группы «граница» будет иметь гораздо более важное значение, чем для первой, поскольку речь идет о разделении двух совершенно противоположных миров – реального и ирреального. Конечно, и в рамках сказок первого типа существует понятие границы – речь здесь идет о границе внутри «волшебного мира» (в «Принцессе и гоблине», например, это граница между миром людей и миром гоблинов), также имеющей определенное, порой очень важное значение. Однако в сказках второго типа возможность перехода границы между мирами выходит на совершенно иной уровень: здесь мы говорим о переходе из одной системы мышления, мироустройства, мировосприятия в другую, существенно отличающуюся от первой, обладающую совершенно иными параметрами и внутренними законами, другими словами, это переход из будничного, всем известного и знакомого мира в парадоксальную и захватывающую реальность сказки. Совершенно очевидна особая значимость такого перехода, а следовательно, и самой границы. В уже упоминаемом «Питере Пэне» пройти через границу между мирами можно только путем достаточно сложного ритуала: мысль «о чем-нибудь хорошем» → волшебная пыльца → достаточно утомительный продолжительный полет. Граница, не будучи вещественной в прямом смысле слова, все же достаточно ясно ощущается и читателем, и персонажами.

Казалось бы, дилогия Кэрролла относится ко второй категории сказок. Н. М. Демурова в своей работе «Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества» отмечает, что пространственно-временные отношения в обеих сказках Кэрролла организованы по следующей схеме: зачин, происходящий в реальном времени и в реальном месте, затем в повествование вводится ирреальное, т. е. сказочное пространство, далее мы узнаем о приключениях Алисы в этом ирреальном пространстве, и, наконец, мы вновь возвращаемся в уже известное нам реальное время и реальное пространство [см.: Демурова 1979: 96]. Нет сомнений, что миры Страны Чудес и Зазеркалья существенно отличаются от знакомой Алисе викторианской действительности: реальность мира абсурда противопоставляется реальности будничного мира, на смену размеренной жизни благовоспитанной девочки приходит «царство хаоса», существующее по непонятным для нее законам, населенное странными существами, которые в своих действиях руководствуются совершенно чуждой для Алисы логикой. Однако здесь мы сталкиваемся с совершенно своеобразным *хронотопом границы* между реальным и ирреальным миром, который ставит под вопрос однозначную отнесенность сказок об Алисе ко второй выделенной нами категории.

Остановимся подробнее на моменте «перехода» героини из реального пространства в пространство сказочное (будь то Страна Чудес или Зазеркалье) и обратно. Как нам известно из содержания, переход этот происходит тогда, когда главная героиня засыпает / просыпается. Сразу обращает на себя внимание следующее: момент «засыпания» Алисы никак не фиксируется – читатель не знает, что приключения Алисы происходят во сне ровно до момента пробуждения героини; сказочный мир естественно и органично вплетается в мир реальный, как если бы все происходило «на самом деле». В «Стране Чудес» перед сидящей на берегу реки Алисой неожиданно появляется Белый Кролик. Сгорая от любопытства, девочка бросается за ним вдогонку и тут же оказывается в кроличьей норе, превращающейся в туннель, в котором творятся совершенно странные с точки зрения реальности вещи (так, на стенах туннеля почему-то висят полки со стоящими на них банками). После продолжительного полета вниз по туннелю главная героиня оказывается в не менее странном подземелье со множеством дверей, причем «чудеса» начинаются еще до того, как Алиса попадает в одну из них (чего стоит, например, знаменитое изменение размеров героини). Встает вопрос: что же считать собственно границей между викторианской реальностью и Страной Чудес? Когда на место реального мира заступает мир волшебный? Можно предположить, что границей является туннель – однако Белый Кролик, глашатай Страны Чудес, появляется гораздо раньше. Если же в качестве границы рассматривать момент появления Белого Кролика, то получается, границы как таковой не было и вовсе – его неожиданное появление, несмотря на всю «странность» оного, выглядит как естественное продолжение начальной ситуации. Получается, граница перехода реального мира в ирреальный предельно размыта, ее как бы не существует. Вспоминая о том, что Страна Чудес снится Алисе, это представляется логичным – логика сна как раз требует незаметного, подспудного замещения им физической реальности. Однако, повторюсь, о том, что героиня спала, мы узнаем только тогда, когда она просыпается, – стало быть, о «засыпании» на момент начала истории говорить не приходится. Кэрролл сознательно прибегает к «размытой границе» между Страной Чудес и действительным миром, чтобы сохранить видимость органичного перехода, перетекания из одного мира в другой; кроме того, такой невидимый переход делает еще более неожиданным финал – пробуждение героини.

Ситуация с «Зазеркальем» несколько иная. Здесь, скорее, следует говорить о «границе» в ее физическом аспекте – таковой является висящее над камином зеркало. Опять же, момент засыпания героини никак не зафиксирован – Алиса так легко проходит сквозь зеркало, что этот переход почти не фиксируется ни автором, ни героиней. Используя зеркало в качестве «отправного пункта» для странствий своей героини, Кэрролл кардинально меняет имеющуюся ситуацию (Алиса переходит из реальной ситуации в ситуацию сказочную). Исследователи полагают, что мысль об использовании идеи зеркального отражения возникла у Кэрролла в 1868 г. и что она была подсказана беседой с Алисой Райкс, дальней родствен-

ницей писателя. Как рассказывает сама Алиса Райкс, однажды Кэрролл подвел ее к большому зеркалу и, вложив ей в руку апельсин, спросил, в какой руке держит его Алиса, а в какой – ее зеркальное отражение. Алиса держала апельсин в правой руке, а ее отражение, соответственно, в левой, и Кэрролл попросил объяснить, почему так происходит. Девочка ответила ему: «Если бы я стояла по ту сторону зеркала, я бы, должно быть, держала апельсин в правой руке?» [цит. по: Падни 1982: 84]. Ответ Кэрроллу очень понравился, и, как мы увидим далее, вся сказка «Алиса в Зазеркалье» была построена в соответствии с этим ответом.

Следует отметить, что, используя зеркала в качестве «отправного пункта» для странствий своей героини, Кэрролл опирался на традиционное, еще мифологическое осмысление зеркала как границы между двумя мирами – реальным и сверх-реальном, потусторонним [см.: Осьмухина 2008]. Его героиня получает возможность совершить переход из одного мира в другой, когда граница эта становится проницаемой или, если воспользоваться кэрролловским текстом, когда зеркало начало «таять». Происходит переход из реального времени и пространства в сказочное. Но, строго говоря, зеркало является лишь некой преградой, более или менее материальной, и, отправив свою героиню в Зазеркалье, Кэрролл в дальнейшем к зеркалу уже не возвращается; даже возвращение героини, на этот раз вопреки всяческим мифологическим и фольклорным традициям, происходит не через зеркало, но через пробуждение.

Однако, отказавшись от зеркала и «зеркальности», Кэрролл достаточно подробно разрабатывает «зазеркальность», которая реализуется в принципе зеркальной инверсии, «вывернутости» пространства Зазеркалья. Следует заметить, что это проявляется не повсеместно, а лишь в отдельных эпизодах, преимущественно в начале книги, т. е. в эпизодах, следующих непосредственно за прохождением Алисы сквозь зеркало. В дальнейшем, когда Алиса возьмет на себя роль пешки, зазеркальное, инверсированное пространство уступит место привычному для героини линейному пространству. Однако пространство все же продолжает оставаться «зазеркальным» для самой Алисы, и «зазеркальное» здесь следует понимать в более широком смысле, а именно как пространство «чужое» и «чуждое» для героини. Но сама Алиса, и это крайне важно, попав в мир Зазеркалья, остается сама собой, в то время как пространство «обращается», «вывертывается». Как отмечает Н. М. Демурова, Алиса, переходящая в зазеркальное пространство, остается «необращенной», на нее не распространяется принцип зеркальной инверсии [Демурова 1979: 119]. Алиса, попавшая в Зазеркалье, не становится «девочкой по ту сторону зеркала», которая, по словам Алисы Райкс, должна была держать апельсин в другой руке. Именно «обращением» пространства в Зазеркалье при неизменности самой героини и объясняются трудности первых шагов Алисы, попавшей в другой мир. Так, выйдя из Зазеркального дома, Алиса пытается взобраться по тропинке на холм, но тропинка вновь и вновь приводит ее обратно к дому. Тот же прием «зеркальных» направлений используется и при встрече с Черной Королевой, встретиться с которой Алисе удается, только идя в противоположном от нее направлении. И лишь после того, как Алиса в качестве пешки вступит на шахматную доску, пространство вновь приобретет привычные для Алисы характеристики, становится линейным, хотя, безусловно, «своим» мир Зазеркалья для Алисы так и не становится, и все, что находится по ту сторону зеркала, Алиса продолжает видеть глазами «посюстороннего» персонажа.

Что касается перехода из сказочного мира обратно в реальный, то тут Кэрролл использует для обеих сказок одно решение – героиня возвращается в реальность, пробуждаясь ото сна. Пробуждение ее оказывается тем более неожиданным, поскольку, как уже было сказано, момент засыпания изначально зафиксирован не был. Ни в «Стране Чудес», ни в «Зазеркалье» нам, собственно, непонятно, когда же героиня заснула. Кроме того сам «сон» в «Зазеркалье» очень своеобразен. Сон этот, по мнению Демуровой, на самом деле очень близок к игре. Он даже начинается словами «*Давай играть*, будто мы можем туда (в Зазеркалье) пройти!». Этим словам предшествует развернутая авторский текст, из которого мы узнаем, что «Алиса нередко произносила эту фразу, и игра для нее обладала не меньшей реальностью, чем действительность» [Кэрролл 1978: 128]. Демурова отмечает, что и лексика, используемая Кэрроллом, говорит нам о связанности сна и игры в единое целое. Так, фраза «Let us pretend», которая на русский язык традиционно переводится как «давай представим»

или «давай вообразим», соотнесена у Кэрролла с более широким контекстом и может включить в себя понятие «dream», т. е. не только сон, но и любой вид деятельности воображения. Русские понятия в этом случае фиксируют лишь один из видов работы воображения (либо сон, либо игра, либо мечта), тогда как в английском языке они сосуществуют в различных оттенках в самих словах «pretend» и «dream» [см.: Демурова 1979: 128].

Таким образом, в оригинальном тексте мы имеем дело не собственно с *игрой* и не собственно со *сном*, а с более широким понятием, охватывающим все эти явления. Фраза Алисы «Давай *играть*, будто мы можем туда пройти!» на самом деле говорит: давай *вообразим*, что мы можем попасть в Зазеркалье. Затем следует переход Алисы в пространство и время Зазеркалья. Получается, что сна в его собственно физиологическом значении как будто бы и не было! Читатель волен трактовать приключения Алисы по-своему – как действительно сон, как игру, либо как развернутую фантазию самой Алисы. Фактически, собственно о сне авторский текст позволяет нам говорить только в заключительных главах «Зазеркалья»: «Пробуждение» и «Так чей же это был сон?». Но и здесь мотив сна реализуется не совсем обычным образом: об этом нам говорит само название финальной главы.

> …сон этот приснился либо мне, либо Черному Королю. Конечно, он мне снился – но ведь и я ему снилась! Так чей это был сон?

– говорит Алиса, обращаясь к котенку. С этим же вопросом в финальных строках сказки Кэрролл обращается к читателю – для сказки, даже и литературной, совершенно неожиданный финал. Сон, кроме самой Алисы, снится еще одному персонажу – Черному Королю, и здесь возникает мотив «сна во сне», причем впервые появляется он в одной из срединных глав, когда нам еще неизвестно, являются ли на самом деле приключения Алисы именно *сном*. Первоначально Черный Король возникает в IV главе, когда Траляля и Труляля заявляют Алисе, что все, происходящее с ней, равно как и она сама, лишь снится Королю во сне. Этот эпизод, наряду с финалом сказки, выводит повествование об Алисе за рамки забавной сказочной истории для детей и придает произведению воистину метафизическую, экзистенциальную проблематику. В этом случае сон понимается широко – как некая моделирующая способность сознания. Сон не только моделирует Зазеркальный мир со всеми его особенностями, но и создает другие сознания (в частности, Черного Короля), которые также обладают способностью к моделированию различных миров (пусть и чисто гипотетически, т. к. вопрос «Кому же все это снилось?» остается нерешенным). Более того, сами сказки об Алисе, выдуманные Кэрроллом, являются как бы его «сном», плодом его воображения. Известно, что сказки первоначально возникли как некая импровизация, в создании которой принимали участие и слушатели (в том числе и сама Алиса). Реальная Алиса Лидделл, таким образом, также рассказывала сказку о себе, «видела себя во сне». Не этим ли объясняется сама постановка вопроса – «Кому же все это снилось?». На наш взгляд, возможно, хотя с некоторой долей условности, соотнести Кэрролла с фигурой Черного Короля. Сравним: Алиса, рассказывающая сказку о самой себе; Черный Король, которому снится Алиса (т. е. он тоже рассказывает сказку об Алисе); автор, который рассказывает сказку об Алисе и Черном Короле, сказку, приснившуюся Черному Королю и в то же время выдуманную самим автором. Здесь мы видим некий «модернистский» оттенок: творчество трактуется как продукт «бессознательного», и вместе с тем (возможно даже – вследствие этого) произведение уже не воспринимается как исключительно авторское творение; персонажи сказки становятся и ее творцами.

Интересно, что в «Стране Чудес» мы наблюдаем в некотором смысле сходную ситуацию. Сестра Алисы после пробуждения последней как бы заново видит всех персонажей из сна Алисы.

> А сестра ее осталась сидеть на берегу. Подпершись рукой, смотрела она на заходящее солнце и думала о маленькой Алисе и ее чудесных Приключениях, пока не погрузилась в полудрему. И вот что ей привиделось.

Сначала она увидела Алису – снова маленькие руки обвились вокруг ее колен, снова на нее снизу вверх смотрели большие блестящие глаза. Она слышала ее голос и видела, как Алиса встряхивает головой, чтобы откинуть со лба волосы, которые вечно лезут ей в глаза. Она прислушалась: все вокруг ожило, и странные существа, которые снились Алисе, казалось, окружили ее.

Длинная трава у ее ног зашуршала – это пробежал мимо Белый Кролик; в пруду неподалеку с плеском проплыла испуганная Мышь; послышался звон посуды – это Мартовский Заяц поил своих друзей бесконечным чаем; Королева пронзительно кричала: «Рубите ему голову!». Снова на коленях у Герцогини расчихался младенец, а вокруг так и свистели тарелки и блюдца; снова в воздухе послышался крик Грифона, скрип грифеля по доске, визг подавленной свинки и далекое рыданье несчастного Квази.

Так она и сидела, закрыв глаза, воображая, что и она попала в Страну Чудес, хотя знала, что стоит, ей открыть их, как все вокруг снова станет привычным и обыденным; это только ветер зашуршит травой, погонит по пруду рябь и зашатает камыши; звон посуды превратится в треньканье колокольчика на шее у овцы, пронзительный голос Королевы – в окрик пастуха, плач младенца и крик Грифона – в шум скотного двора, а стенанья Черепахи Квази (она это знала) сольются с отдаленным мычанием коров [Кэрролл 1978: 119].

Здесь, как мы можем заметить, речь идет не о сне в прямом смысле этого слова, а о «полудреме», своего рода «грезах наяву». Тем не менее, в «Стране Чудес» персонаж (сестра Алисы) также становится творцом сказки, как сама Алиса – в «Зазеркалье». Тот самый «модернистский оттенок», о котором мы говорили в связи с «Зазеркальем», также явлен нам в первой части дилогии, но в менее выраженном варианте.

Примечательно, что просыпается Алиса именно тогда, когда ее сон грозит перейти в кошмар – и всегда этот момент наступает совершенно неожиданно. Выход героини из сказочного пространства в реальное с точки зрения обыденной логики спонтанен и ничем не подготовлен, однако с точки зрения логики сна он наступает, что называется, очень даже вовремя, до того, как героиня и читатель успеют по-настоящему испугаться. Получается, граница между мирами «на выходе» есть граница не физическая, но ментальная – граница между двумя состояниями психики. Противопоставление реальный мир / сказочный мир трансформируется в реальный мир / воображаемый мир, что выводит нас на совершенно иную проблематику – метафизическую, онтологическую («Кому все это снилось?»), поднимается проблема творчества и личности творца. Сказка, таким образом, перестает быть просто сказкой – недаром «Алису» охотно читают не только дети, но и взрослые.

Таким образом, мы видим, что функции хронотопа границы в сказках Кэрролла чрезвычайно широки: с одной стороны, граница организует фактическое разделение миров в тексте на реальный и ирреальный, с другой стороны, она же в некотором роде нивелирует это разделение, превращая миры из противопоставленных во взаимосвязанные, перетекающие друг в друга. Такая сложность функций границы делает невозможным однозначное отнесение текстов Кэрролла к той или иной из выделенных нами категорий; скорее мы можем говорить здесь о некой эклектике, смешении миров волшебных и обыденных, воображаемых и действительных, реальных и ирреальных. Во многом именно это определяет своеобразие и специфику Кэрролловских текстов, благодаря которой «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье» остаются популярными как у читателей, так и у исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

Демурова Н. М. Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. М., 1979.

Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М., 1978.

Макдональд Дж. Легковесная принцесса. Принцесса и гоблин. URL: (дата обращения: 09.11.13).

Мамаева Н. Н. «Светлее алмазов горят в небе звезды». (Английская литературная сказка как явление) // Известия Уральского государственного университета. 2000. № 15. С. 96–106.

Осьмухина О. Ю. Зеркало (Зеркальность) // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2008. № 1 (2).

Падни Дж. Льюис Кэрролл и его мир. М., 1982.

А. Г. Уймина
Екатеринбург

МОТИВ И ТЕМА ИГРЫ В СКАЗАХ БАЖОВА

Мотив игры существенен в поэтике как древнерусской литературы, так и литературы Нового времени. В массовой литературе XXI в. он усиливается за счет выбора авторами новаторских, игровых форм презентации материала. А. Н. Веселовский в монографии «Поэтика сюжетов» определял мотив как «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [Веселовский]. Хейзинга в своей монографии «Homo Ludens» предлагает культурно-философскую концепцию понимания «игры». Среди различных культурных видов деятельности игры занимают особо важное место, ибо

> культура в ходе эволюции появилась на свет из игры, и именно таким образом, что то, что первоначально было игрою, позже стало чем-то, что игрою уже не являлось и могло по праву называться культурой [Хейзинга 1992: 60].

В основе данного исследования лежал принцип определения игры как исходного материала для всех существующих реалий культуры (суд, театр, философия и т. д.).

В литературоведении изучение мотива игры сталкивается с определенными сложностями. В качестве основной можно выделить разграничение понятия мотива игры и ее изображения. Если мотив может быть выражен косвенно и о его наличии читатель может узнать из контекста – внутреннего смысла, то изображение предполагает открытую видимость происходящего действия.

Не менее сложным является разделение понятий *мотива* и *темы* игры. Традиционно под *мотивом* понимается простейшая, неразложимая далее смысловая единица. Он обладает устойчивым набором значений. Способ введения одного мотива в различные произведения виден или угадывается на подсознательном уровне. *Темой* же произведения является набор событий и явлений, образующихся через эпизод, либо проходящих через весь текст.

Если говорить о понятии *игры*, то, прежде всего, следует отметить, что одним из конститутивных ее признаков является предполагаемая договоренность сторон: по крайней мере один играющий должен знать *правила* игры. На основе этого можно выделить разнообразные игровые варианты с точки зрения знания / незнания сторонами правил. Классификация игр будет такова:

1. Игра, когда обе стороны признают правила (иными словами, обоюдная);
2. Игра, когда одна сторона навязывает свои правила другой стороне, а та вынуждена с ними согласиться (односторонняя игра);
3. Игра, в которой одна сторона полностью погружена в игру, «живет игрой», а другая, не догадываясь об этом, не включается в это игровое пространство.

Существуют и другие классификации типов игры, которые образуют игровой комплекс. Если брать во внимание *характер игры* и ее *результат*, то типология может быть представлена, например, следующим образом:

1. Игра-соревнование;
2. Игра-переодевание;
3. Игра-творение;
4. Игра-розыгрыш.

В творчестве Бажова тема игры начинается с выбора формы повествования. Сказ можно расценить как проявление игрового творческого начала автора. Как писал Виноградов:

> Сказ – это художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке непосредственного говорения [Виноградов 1980: 399].

Эта имитация сопоставима со словесной игрой, целью которой является специфический способ общения автора и читателя.

Мотив игры в сказовом творчестве Бажова тесно связан с взаимоотношением мира людей и мира потустороннего. Играющими, в первую очередь, признаются существа потустороннего мира: Хозяйка, Голубая змейка, Синюшка. Все они играют в «одностороннюю» игру (только одна из сторон ознакомлена с правилами, другой остается принять выдвигаемые правила), ставкой в которой оказывается либо здоровье, либо судьба и жизнь героя. Особую роль играет пол Играющего. Если играющий – представитель мужского пола, то жизни игрока, чаще всего, ничего не угрожает. К примеру, такой персонаж как Полоз в худшем случае отберет золото, но никогда не навредит мужчине. Если же играющим является существо женского пола, то игра приобретает необратимый характер для играющего в эту игру мужчины. Распространенным вариантом игрового мотива у Бажова является игра-соревнование (самый частотный в литературе). Главная цель такой игры – победа, достигаться она может самыми различными способами: хитростью, остроумием, обманом, лестью, физической силой, интеллектуальным превосходством, магией. Зачастую игрок не подозревает о своем участии в данной игре.

Самое играющее демонологическое существо в сказах Бажова – Хозяйка Медной горы, или, как ее еще называют, – Малахитница. В мужчинах она видит потенциальных «женихов-партнеров», поэтому и игры ведет только с холостыми. Она сама выбирает себе мужа и только перед ним показывается в своем настоящем обличье. Со своими «женихами» она играет в смертельные игры, отсюда, по возвращении героев от Хозяйки, их начинают называть «мертвяками», а большинство «игроков» и вовсе не больше возвращаются. Всем своим жертвам она задает три задания, в которых проверяется их отвага, скромность, способность забыть прошлое и идти дальше. Важно отметить, что при поражении, герои чаще всего наказываются не Хозяйкой, а внешней средой, окружающими людьми. Так, в «Сочневых камешках» Сочнев получает расплату от приказчика, который оказывается обманутым. Сочнев не подходит Хозяйке Медной горы в мужья – он нагловат и ищет прибыли, поэтому даже после его поражения она продолжает играть его жизнью: отдает ему камни, которые в доме приказчика превращаются в пыль. Таким образом, она предлагает решить участь игрока приказчику: тот может либо отпустить Сочня, либо расправиться с ним. В любом случае Сочень оказывается наказанным.

Особенным образом эта героиня играет в сказе «Медной горы Хозяйка». Она задает Степану три задания, которые он должен выполнить. Вводится данный мотив традиционными для фольклора способами. Хозяйка хитрит, лукавит, ластится к Степану. Она изворотлива, непоседлива: «на ноги вскочит, руками замашет, потом опять наклонится» [Бажов 1976: I, 51][1]. Видя, что Степан не отказывается от ее просьб, начинается вторая стадия введения игрового мотива – подначивание. На это указывают просьбы Хозяйки отбросить страх и уменьшительно-ласкательные суффиксы: «Ты что же, Степан Петрович, на девичью красу даром глаза пялишь?» [I, 52]. Все это напоминает анималистические сказки, главные герои которых таким образом пытаются добиться для себя выгоды. Например, в сказке «Лиса и волк» лиса пытается уговорить волка наловить рыбы хвостом. При этом она использует характерный для мотива игры монолог-насмешку: «Видишь ты, какой ловкий. Я ловила, а ты есть будешь». В сказе также присутствует данный монолог-насмешка. Хозяйка говорит Степану: «Ты не пужайся. Худого тебе не сделаю» [I, 53]. Данными монологами и лиса, и Малахитница пытаются расположить к себе собеседника, заинтересовать его. Также сказ сближается со сказками использованием уничижительных конструкций, которые вводятся в текст с целью попытки наладить более близкие отношения. Чтобы провести медведя, мужик в сказке «Медведь и мужик» называет того Медведьюшком. Отсюда сопоставление: Медведьюшко – Степанушко.

[1] Далее произведения Бажова цит. по данному изданию с указанием тома и страниц в скобках.

Все эти уловки и вынуждают Степана согласиться, после чего заключение игры состоялось. Далее идет выполнение игровых задач – исполнение Степаном поручений Хозяйки. С двумя из них он справляется: передает приказчику слова Малахитницы (в котором проверяется его храбрость), отказывается от богатства (проверяется его скромность), но с третьим справиться не может: он не в силах позабыть красоту Малахитницы и жить дальше. Невозможность исполнения третьего задания лишают его Хозяйки. В отличие от «мертвяков» он не проигрывает, но всю жизнь тоскует по красоте Малахитницы и по камням идеальной красоты.

Затем три задания задаст и дочь Степана Татьяна («Малахитовая шкатулка»), которую также считают «не от мира сего» за ее небывалую красоту. Задания в этом сказе заменяются условиями, которые должен выполнить Турчанинов: встретить Татьяну у крыльца, провести в палату, обделанную «малахитом тятиной добычи» [I, 78], и показать ей в этой палате царицу. Турчанинов – барин, влюбленный в девушку, принимает правила, но не справляется с испытаниями (смущается ввести Татьяну в палаты, когда та одета в «шубейку», не может показать царицу малахитовой палаты). Он проигрывает: теряет малахитовую шкатулку и Татьяну. Проигрывает же он оттого, что на первом месте у него материальный расчет, а не чувства. Примечательным фактом, лишний раз доказывающим медиальную роль Татьяны между живым и потусторонним миром, является характер испытаний. Здесь нет испытаний, проверяющих мужество и скромность героя (как в случае Хозяйки), зато есть заранее невыполнимое задание: чтобы Турчанинов показал в палате, обделанной малахитом, царицу (ее может видеть лишь представитель демонологического мира). Таким образом, автор сближает образы этих персонажей, Хозяйки и Татьяны, – обе обладают неземной красотой, обе задают заранее невыполнимые задания.

Иной тип игры мы находим в сказе «Синюшкин колодец». Синюшка также играет с молодыми людьми, но в отличие от ранее представленных играющих она способна признать поражение. Илья, главный герой произведения, также должен пройти три испытания. Первое из них – доказать, что он «гораздый» парень. Во время встречи с Синюшкой он ведет себя дерзко: плюет ей в руки, насмехается над ней. Синюшка ведет себя так же, как Малахитница: начинает поддевать его: «Испугался, испугался!», «Пустомеля ты, пустомеля!» [I, 286]. Рассказчик употребляет глаголы, подчеркивающие ее игровое поведение: «засмеялась, давай подзадоривать». Но, хотя разговор идет в веселой тональности, он ведется на серьезные темы. В сказе появляется образ посредника между миром живым и потусторонним в лице бабки Лукерьи, которая учит Илью тому, как необходимо себя вести при встрече с Синюшкой. Таким образом, односторонней игры не получается: Илья знаком с правилами, следовательно, принимая их, он знает, на что он идет. С первым испытанием он справляется, а Синюшка уже подначивает его ко второму: «Хоть ты, вижу, и гораздый, а, все едино, мой будешь» [I, 287]. Этой фразой она предлагает ему продолжить игру, которую они начали.

Вторым испытанием Илья должен был доказать, что он – удалой. По правилам ему необходимо окатить Синюшку водой из ее колодца. В данном фрагменте вновь прослеживаются монологи-насмешки: «Вояка пришел». Илья проходит и это испытание. Сама Синюшка признает свое поражение: «Вижу, что ты парень гораздый да удалой» [I, 290]. Это ее отличает от Хозяйки и Татьяны, которые никогда бы не признались в своем проигрыше.

На третьем испытании меняется тактика Синюшки. Она ласкова с Ильей, почтительна, приветлива (ее поведение сопоставимо с героями анималистических сказок, которые для достижения своей выгоды «ластятся» к играющему). За всем этим скрывается ее желание познать душу Ильи, узнать, корыстен ли он. Финал этого сказа также отличается от ранее исследованных: Илья, победив Синюшку, получает от нее подарок, который дома оборачивается богатствами. Начиная соревнование с Синюшкой, Илья играет по правилам, но игра выходит за свои рамки: Илья влюбляется, и игра перерастает в жизнь. Покинув Синюшку, он не может забыть ее красоты, поэтому всю жизнь тоскует и живет «бобылем».

Таким образом, характерной чертой игрового мотива данных сказов Бажова является противостояние мира земного и мира демонологического. В большинстве случаев представители потустороннего мира играют с человеком для достижения определенной для себя выгоды (характерно для Малахитницы) или же просто ради развлечения (Синюшка).

В приведенных ранее сказах упоминались лишь игры демонологического существа с взрослым человеком. Процесс игры потустороннего героя с детьми несколько отличается. В «Голубой змейке» [I, 264–276] два приятеля ищут встречи и, наконец, встречаются с опасной голубой змейкой. Из сказа видно, что она жалеет ребят, именно поэтому нарушает свой принцип: показывать золото только одному человеку. Как и все представители потустороннего мира, она предлагает героям три испытания, в которых проверяет лучшие качества ребят. Испытания здесь отличаются от тех, которые дают взрослым. Змейка проверяет сообразительность (отгадать, с какой стороны шла золотая струя, а с какой черная пыль), отсутствие корысти (оставляет дорожку из золотых камней), способность признать свою ошибку («задумать хорошее» для другого). Только когда она понимает, что перед ней искренние и бескорыстные, к тому же верные своей дружбе дети, она отдает им «золотые плиточки и кошельки с золотым песком». Вообще общение и игра потусторонней силы и ребенка отличается от игр с взрослыми. В первую очередь это объясняется детской непосредственностью, с которой ребята общаются с потусторонним миром. На это указывают такие сказы как: «Голубая змейка», «Серебряное копытце», «Огневушка-Поскакушка». Демонологические силы жалеют ребенка, пытаются ему помочь в трудную минуту, поскольку душа ребенка еще чиста, не знает корысти, обмана, тщеславия, не научена притворству.

В «Огневушке-Поскакушке» [I, 254–264] Федюнька – главный герой – мальчик восьми лет, сирота при родном отце. Он уходит жить к деду и именно от него узнает об Огневушке, которая может показать месторождение золота. Огневушку всегда преследует филин, он мешает ей: ухает, после чего она исчезает. Но даже филин оказывается на стороне сироты (хотя это может быть растолковано двояко: принято считать, что зимой он не имеет власти над Поскакушкой): он не мешает Огневушке показывать Федюньке «золотые места». Невидимой нитью вплетается мотив игры в данный сказ. Обнаруживается он в «приметках», которые делает Федюнька. Поскакушка быстро показывает места и этим самым проверяет способность к мышлению, сообразительности ребенка. Делая приметки, Федюнька одновременно показывает свою находчивость, что убеждает Поскакушку в правильности принятого ею решения.

Одним из ярких примеров проявления игрового мотива является и сказ «Веселухин ложок» [II, 41–54], который относится к числу переходных между полевским циклом Бажова и сказами середины 1940-х гг. Веселуха является в данном сказе обитательницей «веселого местечка», а также символом разгульного веселья. Она покровительствует художникам, и эта ее способность к покровительству делает ее похожей на Хозяйку Медной горы. Основное повествование сказа описывает «столкновение культур» и столкновение форм мировосприятия. Заводчане, используя для устрашения образ Веселухи, вступают в игру-состязание с целью защиты игры как мировосприятия [Хейзинга 1992]. Весь текст строится на скоморошестве, идет практически буквальное обыгрывание мотива «Что русскому хорошо, то немцу смерть». Рассказчик выделяет Панкрата не только как человека, в совершенстве владеющего своим мастерством, но и как способного относиться ко всему с юмором и иронией. Игра-состязание между немцами и русскими строится в основном словесно. При этом антагонисты проигрывают не столько в эстетической области (которая им неведома из-за культурных различий), сколько в бытовой сфере. Веселуха как таковая в тексте не присутствует, но она часто упоминается, ее образ являет собой контекст для понимания поведения русских. Таким образом, данный текст не может быть отнесен в разряд демонологических соревнований между человеком и потусторонним (играют немцы и русские), но, все же, есть несколько черт, роднящих данный сказ с представленными ранее. Во-первых, это введение в игру. На это указывают главным образом монологи играющих. Они путаны, абстрактны, содержат в себе

интригу, разгадать которую стремятся немцы. Во-вторых, в сказе также идет односторонняя игра, но если в прежних сказах это объяснялось невозможностью ознакомления с правилами соперника, то в данном случае следует говорить о культурно-языковой преграде: немцы просто не понимают того, что им говорят, и потому они проигрывают.

Если выше мы рассмотрели сказы с изображением так называемого мотива игры-соревнования, то в «Таюткином зеркальце» [I, 181–194] читатель сталкивается с другим вариантом игрового мотива, а именно, с игрой-переодеванием. Переодевание являлось одним из самых распространенных игровых вариантов поведения на Руси. Считалось, что, переодеваясь, человек меняет не только костюм, но и свою душу. Мотив игры-переодевания чаще всего основывается на необходимости достижения определенной выгоды. Параллелью «Таюткиному зеркальцу» в этом отношении может служить сказка «Волк и семеро козлят»: сказке волк переодевается в костюм козы для того, чтобы обмануть козлят. В «Таюткином зеркальце» отец переодевает девочку в мужской костюм, чтобы она могла быть в шахте. Отличием данных произведений является лишь отношение к этому переодеванию окружающих. Если козлята не понимают того, что перед ними переодетый волк, то в сказе все шахтеры это понимают и называют ребенка «Натал Гаврилычем». Отчасти данный мотив переодевания наблюдается в сказах «Хозяйка Медной горы» и «Синюшкин колодец». Хозяйка все время меняется: то она ящерка, то красивая девушка; Синюшка представляется не только красавицей, но и старухой. Подобное встречаем и в сказках: Лягушка превращается в Царевну, мальчик превращается в козленка и обратно.

«Каменный цветок» [I, 82–102] содержит мотив игры, который может быть отнесен к другой разновидности – игра-творение. Она тесно связана с другими игровыми категориями, но несет в себе иной характер. Игра-творение меньше зависит от правил, т. к. играющий сам вправе решить, что и как ему делать. Это творение ради самого процесса, а не для достижения определенного результата. Данила мастер предстает именно играющим человеком, когда пытается сделать вазу, непохожую ни на одну ранее созданную. В итоге не до конца понятно, от какой именно игры он страдает: от тоски по Малахитнице или же от невозможности смастерить небывалую ранее чашу-цветок. В сказках данный мотив несколько отличается: в «Царевне-лягушке» Василиса Премудрая при помощи своих мамок (первое отличие) создает ковер небывалой красоты. Она довольна тем, что у нее получилось, и спокойно с ним расстается. Это еще одно отличие от «творящего» Степана, который упорно продолжает искать совершенную форму для вазы.

Необходимо отметить, что существует так называемая периферийная зона между *мотивом* игры и *изображением* игры. В данную зону попадает ранее упоминаемый сказ «Веселухин ложок», поскольку, в отличие от других сказов, соревновательный момент здесь лежит на поверхности. Если в «Малахитовой шкатулке» игра скрыта под монологом и приказами, то в «Веселухином ложке» состязание рисуется достаточно четко без дополнительного подтекста.

Изображение игры можно обнаружить и в «Малахитовой шкатулке». Таким образом, в данном произведении тесно переплетается мотив игры и изображение игры. Изображением игры в данном сказе является перебор камешков и украшений Татьяной. Она ими играет, и имеется в виду игра – не как сюжетообразующий элемент, а как простое развлечение. Тема игры появляется и в сказе «Огневушка-Поскакушка». Убегая, Поскакушка вертится, смеется, играет в прятки. В прятки же играет и Хозяйка Медной горы, когда прячется в своих палатах. В «Серебряном копытце» видим игру-догонялки: Даренка пытается догнать козленка, который от нее убегает. Подобное изображение игры можно обнаружить и в сказках. В сказке «Василиса Прекрасная» Василиса, убегая от Кощея, прячется, а тот ее ищет, следовательно, перед нами изображение соединения игр в догонялки и прятки.

В творчестве Бажова активно используется игровое начало, которое прослеживается в выборе автором определенной формы повествования, изображении игр и включении игрового мотива в сказы. Самой частотной разновидностью мотива игры в творчестве Бажова

оказывается *игра-соревнование*. Также частотен образ *игры-творения*. Мастеровой человек в сказах Бажова – как правило, фигура центральная; его творческий путь традиционно указывает на прямые или косвенные отношения с тайной силой. Поскольку это всегда человек творческий, отсюда изображение мотива игры-творения как показатель особенности Горнозаводской тематики. Наряду с мотивом игры присутствует и ее изображение, в котором игра идет ради самого процесса игры, а не ради определенной цели.

В данной работе была проведена попытка разобрать мотив и тему игры в сказах Бажова, провести параллель между Сказами Бажова и русскими народными сказками, выявить общие игровые мотивы (переодевания, соревнования, творения) и их функции в создании художественного текста Бажова.

ЛИТЕРАТУРА

Бажов П. П. Соч. : в 3 т. М., 1976.

Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, 2007.

Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. URL: http://stereoshnur.ru/v/try/veselovskij_a_n__poehtika_sjuzhetov.html (дата обращения 20.04.2012).

Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.

Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1992.

А. А. Хадынская
Сургут

ПОЭЗИЯ Г. ИВАНОВА В СВЕТЕ АКМЕИСТИЧЕСКИХ УСТАНОВОК

Творческую эволюцию Георгия Иванова современные исследователи традиционно рассматривают как путь от поэтического ученичества петербургского периода к зрелой поэзии периода эмиграции, где его дар обрел подлинное звучание. Разделяющей линией в этом пути станет отъезд Г. Иванова с женой И. Одоевцевой за границу, и относительно связи двух периодов творчества у литературоведов высказываются разночтения. Если, например, В. Марков отстаивает точку зрения о «двух разных Ивановых», то В. Крейд будет настаивать на генетической связи ранней и поздней лирики как на уровне тем и образов, так и на глубинном, мировоззренческом уровне.

Вместе с тем, большинство авторов работ по творчеству Г. Иванова исходят из того, что в своей ранней лирике поэт усваивает акмеизм как «пробу пера» и во многом выступает апологетом этого течения, старательно воплощая в своих стихах результаты «цеховых» гумилевских штудий.

Действительно, трудно спорить с тем, что его акмеистические установки начинают складываться в петербургский период его творчества. Но уже в последних петербургских сборниках можно наблюдать его отход от акмеизма, причем не столько на уровне формы, сколько на уровне мировосприятия, жизненных установок.

Как известно, поначалу юный поэт примкнул к стану эгофутуристов, но дружба с И. Северяниным была недолгой, и очень скоро он сблизился с Гумилевым и Мандельштамом и был приглашен в «Цех поэтов». Уже первые стихотворные опыты в кругу новых друзей показали незаурядный талант начинающего автора, удивительное чувство стиля. Глубоко уважая и даже боготворя А. Блока, молодой Г. Иванов, тем не менее, поддержал акмеистическую установку борьбы с «мистическим» в пользу реального осознания действительности. «Прекрасная ясность» в ощущении красоты земного существования как нельзя лучше сочеталась с легкостью и прозрачностью его поэтического письма. Почти все современники, часто не принимая интерес Г. Иванова к интерьерным деталям и бытовым подробностям, тем не менее, всегда отмечали эту почти невероятную для молодого поэта классическую поэтическую выучку, его мелодичность и кристально чистый стих.

Один из важнейших постулатов акмеизма – связь культурных эпох – выразился у Г. Иванова в многообразии стилевых влияний в его петербургской лирике. Поэт обладал удивительной переимчивостью, был блестящим стилизатором, с легкостью оперировал различными культурными кодами, причудливо сочетая их узоры в поэтической ткани своих ранних сборников. Среди таких кодов мы назовем петербургский, античный, библейский, восточный, итальянский (комедия дель арте), балаганный, пиратский, русский усадебный, религиозный. Как видно из этого далеко не полного списка, «тоска по мировой культуре» отразилась в ивановской лирике в полной мере.

Отличительной особенностью изображения этих экспонатов «культурологического музея» является ироничное отношение к ним самого автора. Представляя нам «списки» с предыдущих культурных эпох, он ясно осознает их искусственность, сделанность. Ирония как способ мировидения в художественном мире Г. Иванова подробно рассмотрена в диссертации И. Н. Ивановой (Ставрополь, 1998), где показано, что ирония является ключом ко всему корпусу текстов поэта, и некоторые специфические особенности ивановского творчества, многих раздражавшие и вызывавшие активное неприятие, могут быть объяснены исключительно ею. В частности, его едкие мемуары (или псевдомемуары!) «Петербурские зимы», вызвавшие бурю возмущения у ряда «прототипов», и на самом деле не точны в деталях, но очень верно передают дух эпохи порубежья, увиденной ироничным и насмешливым на-

блюдателем. Диссертантка рассматривает иронию у Г. Иванова как явление не языковой, а философской природы, как обретшую экзистенциальный статус, как позицию личности, принципиально дистанцирующуюся от любого объекта. Такая ирония редко узнается в пределах текста и является верной спутницей лиричности, придавая пафосу подлинную серьезность, «уравновешивая своей необходимой негативностью его одностороннюю, а значит, наивную позитивность» [Иванова 1998: 29–30].

Акмеистическая ирония направлена не на отрицание, а на утверждение жизни, как и все составляющие акмеистической поэтики, вот почему в ранней лирике она часто является противоядием к трагическому восприятию жизни, вполне объяснимому во время «слома эпох». Именно она рождает своеобразную позицию лирического героя раннего Иванова – стороннего наблюдателя-бытописателя, не включенного в переживания своих персонажей, несколько отстраненного и холодноватого, словно не чувствующего ничего «фиксатора» событий. Позиция такого лирического героя трудно определима в силу того, что он носит множество масок. То он восторженный влюбленный юноша, то балаганный фигляр, то пират, то схимник, то мечтательный пастух, то барин, сидящий у камелька в своей усадьбе. Эти маски – типично акмеистический способ выражения земного мира в поэзии с осознанием искусно сделанного образа. Жизнь есть искусство – эти понятия отождествляются, жизнь вне искусства невозможна, отсюда возникает идея жизнетворчества, проживания жизни как театральной пьесы. Юный Г. Иванов активно вступил в эту театрализованную действительность: известно его эпатажное поведение, знаменитая «лакированная» челка, крашеные губы, красный бант, который он прятал от матери, когда шел на поэтические собрания. Ролевое поведение спроецировалось и на образ лирического героя, воспринимающего действительность сквозь призму искусства, т. е. без ощущения ее подлинности, а не напрямую, как в реализме. Это выразилось и в ряде его стихотворений на театральную тематику: «Болтовня зазывающего в балаган», «Актерка», «Фигляр», «Путешествующие гимнасты» и пр., где герои, при всей яркости и необычности, не ощущаются как характеры, а воспринимаются как маски, живущие странной ненастоящей жизнью, гастролирующие по абстрактным городам и селам, делающие привал в воображаемом лесу, выступающие на неких сценах. Все персонажи изображены в двойном ракурсе: на сцене и вне ее, и оказывается, что жизнь и игра малоразличимы, а порой и неразличимы вовсе. Их вполне человеческие переживания (любовь, измены, голод, усталость) не вызывают сочувствия у читателя, выглядят как дешевые картонные декорации:

Я храбрые марши играю,
Скачу на картонном коне,
И, если я умираю,
Все звонко хлопают мне [Иванов 1994: 127].

«Картонные» страсти скрывают от человека главное: ужас и неотвратимость смерти настоящей. Кажется, что герои настолько нерефлексирующие, заигравшиеся, перепутавшие жизнь и сцену, что не понимают трагизма бытия и могут, утратив чувствительность от регулярных сценических смертей, проглядеть ее истинный приход. В стихотворении «Актерка» героиня возвращается домой после очередной «картонной» смерти:

Дул влажный ветер весенний,
Тускнела закатная синева,
А я на открытой сцене
Говорила прощальные слова.

И потом печально, как надо,
Косу я свою расплела,
Приняла безвредного яду,
Вздохнула – и умерла.

Хлопали зрители негромко,
Занавес с шуршаньем упал.
Я встала. На сцене – потемки;
Звякнул опрокинутый бокал.

Подымаюсь по лестнице скрипучей,
Дома ждет за чаем мать.
Боже мой, как смешно, как скучно
Для ужина – воскресать [182].

Это стихотворение соотносимо со строками другого произведения Г. Иванова из эмигрантского цикла «Rayon de rayonne» (1951), где мы видим уже совсем другую трактовку темы смерти:

А от цево? Никто не ведает притцыны.
Фонвизин

По улице уносит стружки
Ноябрьский ветер ледяной.
– Вы русский? – Ну, понятно, рушкий.
Нос бесконечный. Шарф смешной.

Есть у него жена и дети,
Своя мечта, своя беда.
– Как скучно жить на этом свете,
Как неуютно, господа!

Обедать, спать, болеть поносом.
Немножко красть. – А кто не крал?
…Такой же Гоголь с длинным носом
Так долго, страшно умирал… [358].

И еще одно стихотворение 1958 г. из цикла «Посмертный дневник»:

Было все – и тюрьма и сума,
В обладании полном ума,
В обладании полном таланта. –
С распроклятой судьбой эмигранта
Умираю … [571].

Тема смерти в эмигрантской лирике претерпела существенное изменение у Г. Иванова: она становится экзистенциальным переживанием, ее ожидание осмысливается как пороговое состояние, как этическая проверка человека на стойкость духа.

Моделирование жизни как искусства выразилось в акмеизме в установке на связь с пространственными, трехмерными искусствами – живописью, архитектурой, скульптурой. В этом смысле Г. Иванов настоящий акмеист: его поэтический мир насыщен и скульптурами, и архитектурными сооружениями, и картинами. Особенно явно прослеживается живописность: у Г. Иванова мы найдем целые картинные галереи в старинных усадьбах, аллюзии на творчество Гейнсборо, Кустодиева, Ватто (он не раз упоминается напрямую). Поэт активно использует экфрасис, описывая живописные полотна, как реальные, так и воображаемые. Его стихотворные зарисовки порой представляют собой вид из окна, играющего роль своеобразной рамы. Интерес к интерьерным деталям (сервизам, гобеленам, табакеркам и пр.) также продиктован эстетикой акмеизма, тяготеющего к предметности, яркости и выпуклости в создании поэтических образов.

Но здесь можно обнаружить и расхождение Г. Иванова с его собратьями по «Цеху». В отличие, например, от О. Мандельштама, А. Ахматовой и Н. Гумилева, изначально ярких и самобытных поэтов с собственным художественным почерком, Г. Иванов слишком прилежно, по-ученически осваивал акмеистические техники, что выражалось в излишней живописности, эстетически приятной, но малопонятной большинству в силу отсутствия самого предмета поэзии, невыраженности авторской позиции: словно поэту не о чем писать, и он ограничивается «фотографированием» действительности, фокусируясь на мелких деталях и подробностях. Этому удивлялся и сам мэтр Н. Гумилев в своем критическом отзыве об ивановском «Вереске»: «Почему поэт только видит, а не чувствует, только описывает, а не говорит о себе, живом и настоящем?» [Гумилев 1916: 27]. Недаром А. Блок сказал о нем: «Слушая такие стихи … можно вдруг заплакать – не о стихах, не об авторе их, а о нашем бессилии, о том, что есть такие страшные стихи ни о чем, не обделенные ничем – ни талантом, ни умом, ни вкусом, и вместе с тем – как будто нет этих стихов, они обделены всем, и ничего с этим сделать нельзя». Рецензируя в 1919 г. его книгу стихов «Горница», он с горечью писал: «Это – книга человека, зарезанного цивилизацией, зарезанного без крови, что ужаснее для меня всех кровавых зрелищ этого века, – проявление злобы действительно нечеловеческой, с которой никто ничего не познает, которая нам – возмездие» [Блок 1960: 377]. А. Блок не увидел зрелых стихов Г. Иванова, в которых эта апологетическая акмеистическая установка подвергнется неожиданной метаморфозе. Уже в недрах ранней поэзии Г. Иванова проступало трагическое ощущение мира, противоречащее радостным установкам акмеизма, но проявление его мы заметим не в первых, а в последних петербургских сборниках, в частности, в «Садах». Заметно это уже по смене тематики: помимо любовной лирики все больше появляется стихов-размышлений о тленности и бренности мира, о том, что после смерти ничего не останется.

В эмигрантских сборниках вещный мир, плотный, красочный и теплый, постепенно уступает место разряженному космическому пространству, пустому и холодному. Многие акмеистические воззрения подвергаются им сомнению, воспевание земной красоты заменяется приметами «мирового уродства», гадости и гадкости, мир обнажается во всей своей неприглядности. Это мир без искусства, без человека: «синим звездам» нет до них никакого дела. Весь ужас действительности без прикрас словно отменяет творчество, делает его ненужным и бессмысленным. Ирония становится трагической:

В тишине вздохнула жаба.
Из калитки вышла баба
В ситцевом платке.

Сердце бьется слабо, слабо,
Будто вдалеке.

В светлом небе пусто, пусто.
Как ядреная капуста,
Катится луна.

И бессмыслица искусства
Вся, насквозь, видна [354].

Еще пример: любимая Г. Ивановым роза, один из частых образов его поэзии, в ранней лирике описывается вполне акмеистически, как реальный объект («…к чайной розе / Простерта тонкая рука»). По известным словам С. Городецкого, «у акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще» [Городецкий 1913]. Первый эмигрантский цикл Г. Иванова получил название «Розы», и уже в нем образ, наряду с конкретным, приобретает мистический смысл: «Так сердце твое оборвется когда-нибудь – так / Сквозь розы и ночь, снега и весну…». В позднем цикле «Дневник» читаем:

Еще я нахожу очарованье
В случайных мелочах и пустяках –
В романе без конца и без названья,
Вот в этой розе, вянущей в руках.

Мне нравится, что на ее муаре
Колышется дождинок серебро,
Что я нашел ее на тротуаре
И выброшу в помойное ведро [383].

Это своеобразная акмеистическая рефлексия заканчивается печально: очарование вещного мира больше не прельщает лирического героя, «мировое уродство» победило.

Акмеизм, как мы знаем, имел еще одно наименование – «адамизм». Подобно ветхозаветному Адаму, акмеист должен дать всему в мире свое имя, закрепляя земное за землей, уводя от призрачного и иллюзорного – всего того, что так ценили символисты. Красота земного в противовес увлекающей и опасной красоте мистически-небесного, воспевание космоса и сохранение его от разрушительного влияния хаоса – в этом видели свою задачу «новые Адамы». У Г. Иванова в ранней лирике тоже много произведений, описывающих красоту вещного мира: это и ряд стихотворений на усадебную тему, и петербургская поэзия, и любовные стихи. Но во многих из них звучит тема увядания, разрушения, исчезновения, иллюзорности:

Оттого и томит меня шорох травы,
Что трава пожелтеет и роза увянет,
Что твое драгоценное тело, увы,
Полевыми цветами и глиною станет.

Даже память исчезнет о нас… И тогда
Оживет под искусными пальцами глина
И впервые плеснет ключевая вода
В золотое, широкое горло кувшина.

И другую, быть может, обнимет другой
На закате, в условленный час, у колодца…
И с плеча обнаженного прах дорогой
Соскользнет и, звеня, на куски разобьется! [205].

Здесь природная метаморфоза спасает человека от смерти, он еще чувствует себя в связи с космосом, воспринимает себя его частью. В поздних стихах поэта человек исчезает без остатка, смерть является ему во всей своей прозаичности, неотвратимости и неприкрытости:

Насладись, пока не поздно,
Ведь искать недалеко,
Тем, что в мире грациозно,
Грациозно и легко.

Больше нечему учиться,
Прозевал и был таков:
Пара медных пятаков,
«Без речей и без венков»
(Иль с речами – как случится) [408].

В этих строках, скупых и жестких, чувствуется экзистенциальное отчаяние человека, стоящего на краю пропасти. Иногда он сам в эту пропасть и летит, не находя другого выхода:

Просил. Но никто не помог.
Хотел помолиться. Не мог.
Вернулся домой. Ну, пора!
Не ждать же еще до утра.

И вспомнил несчастный дурак,
Пощупав, крепка ли петля,
С отчаяньем прыгая в мрак,
Не то, чем прекрасна земля,
А грязный московский кабак,
Лакея засаленный фрак,
Гармошки заливистый вздор,
Огарок свечи, коридор,
На дверце два белых нуля [414].

Вульгарные подробности усугубляют ситуацию: красоту мира герой заметить не способен, его пошлый мир замкнулся на грязном московском кабаке – такова его действительность. И в этом сквозит жестокая ирония и «мировое уродство»: есть чудесный мир, но его герой не видит, мир для него сузился до овала нуля буквально, до отверстия в нужнике, там он, по сути, и исчезает.

В этом стихотворении обращает на себя внимание глагол «вспомнил». Очень часто у Г. Иванова мы находим обращение к прошлому, к памяти. Ретроспективный взгляд характерен для поэтов акмеистической выучки, причем он исторически точен, время всегда четко определяется, воссоздается колорит эпохи. У Г. Иванова сложное отношение ко времени. В петербургских сборниках поэт во многом верен акмеизму: хронотоп чаще всего обозначен географически (Петербург, Соловки, Сибирь, Ол*о*нец), имеются четкие временные обозначения («в тринадцатом году…»). В поздней лирике прошлое становится абсолютной ценностью, некой меркой, по которой поэт измеряет настоящее. Но само настоящее трудно определимо, в нем лирический герой не живет, а существует, не он во времени, а время в нем, «какое-то вечное настоящее индивидуальное время – время отчужденного от мира человека» [Алекова 1994: 99]. В его рефлексирующем сознании доминантным хронотопом остается Петербург «тринадцатого года», новое пространство не освоено героем, чужеродно ему, отчего у него и появляется это личное время, анахроничное реальному:

И совсем я не здесь,
Не на юге, а в северной царской столице.
Там остался я жить. Настоящий. Я – весь.
Эмигрантская быль мне всего только снится… [586].

Для истинного акмеиста всегда важно осознавать, что историческое время можно оживить в поэтических строках, приблизить к себе, освоить, рассказать о нем, но временная дистанция при этом всегда остается, «реконструкция» для акмеизма ценна своей осознаностью. У зрелого Г. Иванова прошлое навсегда осталось с ним и мешает адекватному восприятию настоящего. Последнее постоянно не отвечает запросам лирического героя, не конгруэнтно ему, пугает своим откровенным уродством. В нем герою дискомфортно, и он прибегает к воспоминаниям как к спасательному кругу. Будущее же как таковое отсутствует, вместо него – смерть («С отчаяньем прыгая в мрак»), уже без продолжения тебя в природе, банальное исчезновение, превращение в нуль. И чем дальше продвигается лирический герой в осознании этого факта, тем жестче и беспощаднее становится стих, в скупых строках все

больше боли и отчаяния. В этом состоянии только одно может считаться оправданием такого «проживания» – поэзия. Она выше жизни и является для Г. Иванова единственным смыслом существования. И она останется, когда его уже не будет. Словно в доказательство этому на пороге смерти Г. Иванов пишет:

Стихи и звезды остаются,
А остальное – все равно! [448].

Во многом поэт остается акмеистом: в трезвом взгляде на мир, в строгости и четкости стиха, в вере в могущество Поэзии. Но акмеистические установки Г. Иванова претерпевают в его творчестве серьезные изменения, вплоть до демонстративного отказа от них. Поэтому можно говорить уже о постакмеизме Георгия Иванова, о новом качественном изменении его поэтического мира.

ЛИТЕРАТУРА

Алекова Е. А. Поэзия Георгия Иванова периода эмиграции: проблемы творческой эволюции : дисс. … канд. филол. наук. М., 1994.

Блок А. А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 3. М. ; Л., 1960.

Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1.

Гумилев Н. С. Георгий Иванов. «Вереск» // Аполлон. 1916. № 6.

Иванов Г. В. Собр. соч. : в 3 т. Т. 1. М., 1994.

Иванова И. Н. Ирония в художественном мире Георгия Иванова : дисс. … канд. филол. наук. Ставрополь, 1998.

Т. И. Хоруженко
Екатеринбург

ИСПЫТАНИЕ БЕССМЕРТИЕМ: ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ В ЦИКЛЕ ГЕНРИ ЛАЙОНА ОЛДИ «БЕЗДНА ГОЛОДНЫХ ГЛАЗ»

Пласт «вечных» ценностей, заложенных в культуре, в последние годы претерпевает серьезные изменения, особенно на почве массовой литературы. Те смыслы, что считались вневременными, упрощаются и опошляются (любовь в дамских романах превращается во взаимоотношение полов, часто – только в физиологическом ключе, жизнь и смерть лишаются онтологической ценности, давая повод для грубых шуток в различных боевиках и триллерах). Можно было бы вслед за М. Бахтиным говорить о карнавализации культуры и литературы, но это будет большой натяжкой – место торжествующего, животворящего смеха в массовой литературе занимает установка на коммерческий успех. Логично, что в такой ситуации и сами «вечные» темы и их восприятие у массового читателя трансформируется.

Чаще всего произведения массовой литературы паразитируют на какой-либо одной «ценности»: дамские романы – на любви, триллеры – на смерти, детективы – на жизни. Относительно широкий выбор вечных ценностей предлагал читателю жанр фэнтези – сюжеты этих книг предполагают и любовь, и опасность, и размышления о жизни и смерти, и, часто, о посмертном существовании. Однако и в фэнтези переоценка ценностей все же произошла. Мы рассмотрим трансформацию восприятия смерти и бессмертия в фэнтези-цикле «Бездна голодных глаз».

Цикл дуэта харьковских писателей Дмитрия Громова и Олега Ладыженского, объединившихся под псевдонимом Генри Лайон Олди, «Бездна голодных глаз» создавался в начале 1990-х гг. Основные романы были созданы до 1996 г., однако в последнее десятилетие авторы вернулись к разрабатываемой в цикле проблематике и завершили всю серию. Мы рассмотрим три романа Г. Л. Олди из цикла «Бездна голодных глаз», определяющих основной сюжет всей серии: «Живущий в последний раз» (1992), «Сумерки мира» (1993) и «Восставшие из рая» (1996). Отметим, что уже в заглавиях романов имплицитно задана тема смерти.

Ключевой проблемой цикла «Бездна голодных глаз» является тема смерти и бессмертия. Можно говорить о том, что дихотомия жизни и смерти заложена в саму основу мира, созданного в этих фэнтези-произведениях. Возможностью умереть характеризуются герои, и, следует отметить, быть смертным в мире Олди оказывается почетнее, чем быть бессмертным. «Право на смерть. Все – кроме нас. Мы не имели. Мы – бесы. Бессмертные. Иногда – гладиаторы, иногда – рабы на рудниках. Низшая каста. Подонки» [Олди 2004: 10][1], – говорит о себе один из бессмертных персонажей романов.

В мире, предлагаемом Олди читателю, населяющие его люди являются потомками бесов, Пустотников и людей. Изначальная иерархия общества выстраивалась исходя из «права на смерть»: выше всех стояли люди, следом шли Пустотники, ниже всех стояли бесы. «Они называли себя – “бесы”. Слово “бессмертные” слишком длинное. Вот они и сокращали его…» [194]. Бесы были гладиаторами, «манежной пылью», или работниками рудников. Их нахождение в низу социальной лестницы объясняется их бессмертностью, отсутствием права на смерть.

Бессмертные и Пустотники стали богами для людей (наделенных смертью), и от союза смертного и бессмертного родились Девятикратные – люди, способные умирать и на утро возрождаться девять раз, а от соединения Пустотника, способного обращаться в Большую Тварь, с животными появились оборотни, «изменчивые». В рассматриваемых нами романах Олди именно эти потомки богов оказываются главными героями и противниками варков – аналога вампиров, тоже наделенных бессмертием.

[1] Далее текст романа цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Таким образом, уже в изначальной иерархии мир Олди «переворачивает» традиционные представления о жизни и смерти. Бессмертие в мифологическом и религиозном дискурсе считается даром (тема вечной жизни после смерти знакома всем мифологическим системам). Однако в мире Олди бессмертие оказывается проклятием.

В цикле существует два типа бессмертия и два способа его преодоления: бессмертие живых – бесов, и бессмертие мертвых – варков, аналога вампиров. Следует отметить, что если бесы не нуждаются в искусственном продлении жизни, то для варков залогом их бессмертия является питье крови. «Что ждет в нашем мире варка? – судорожно мечущегося в поисках крови, круг за кругом, всю свою бестолковую вечность…» [418]. Интересно, что варки не существуют сами по себе, но ими могут стать девятикратные или оборотни, то есть потомки богов.

Таким образом, смерть, как и жизнь, в цикле Олди нуждается в поддержании, поскольку для варков жизнь длится в смерти. Философ Евгений Головин отмечает, что «есть бессмертие и есть неопределенное продолжение жизни. Это совершенно разные вещи» [Головин, 1995: 4]. Если следовать логике мыслителя, то бесы – это чистое бессмертие, они лишены возможности умереть. Единственный способ покончить с собой для «беса» – это шагнуть в Бездну голодных глаз.

В мире Г. Л. Олди эта бездна, или «ничто» служит аналогом хаоса, первозданного разрушения, основы существования варков. Варки противопоставлены бесам. Это «живая смерть», мертвые, питающиеся кровью, чтобы жить, т. е. они, в терминах Головина, обладают «неопределенным продолжением жизни»: «Это смерть, мальчик… Но не смерть живых. Это живая смерть. Это – та сторона мрака. Это – сумерки мира» [195].

Бесы, в отличие от варков, не способные умереть ни при каких обстоятельствах, находят способ преодолеть бессмертие временем. «Камнем обросли, в камень спрятались, камнем стали… От Вечности только в камень прятаться… Не могли жить больше, и не жить не могли. Теперь сидят, Время на зуб пробуют» [264]. В дальнейшем бесы восстанут, чтобы закрывать двери в Бездну голодных глаз, т. е. спасти мир от хаоса.

> Бес вместе со своей зловещей ношей рухнул в Бездну. Небытие покатало на языке бессмертный зародыш, и вздрогнула Бездна, ощутив в себе чуждую, невозможную, смертельно опасную для нее Жизнь; вздрогнула – и выгнулась в судороге, колебля пространство и время… [334].

В бесах нет смерти, подчеркивают авторы, поэтому их кровь для Не-Живущих – яд.

Пустотники же, которые не были лишены смерти изначально, просто умирают. Но последний из оставшихся в живых Пустотников – Даймон – видит Бездну голодных глаз и пишет книгу знания Бездны, которая в дальнейшем начнет вершить судьбы людей, превратившись в почти бессмертную «Зверь-Книгу».

В центре сюжетов Олди, таким образом, стоит противостояние жизни и смерти, хаоса и космоса, и победа смерти означает возможность жизни. В какой-то мере книги этого цикла повторяют в самых общих чертах инициальные обряды, построенные на смерти и новом рождении, воскрешении, инициируемого. Наиболее отчетливо подобная структура представлена в романе «Восставшие из рая».

Герои из мира Польши 1980-х гг. попадают в иной мир – мир Переплета, управляемого Зверь-Книгой. Переход в этот мир осуществляется через смерть. В ином мире двое мужчин и мальчик изменяются внутренне и в финале превращаются в Один-Трое. Деление героев на отца, Сына и Святой Дух задает христианскую проекцию романа, что в свою очередь подчеркивает важность темы смерти и воскресения.

Через смерть герои, обретшие магический дар, попадают в мир, управляемый произведением, написанным Пустотником Даймоном, способным превращаться то в ящера, то в книгу.

> Я – Книга Бездны, – продолжал меж тем ящер. – Я – Книга Небытия! Я – Зверь-Книга! Я – Книга Темного Знания, и во мне его хватит на добрую сотню миров! Когда я – Книга, я могу все… или почти все. Я могу – но не хочу. Не хочу! Потому что мне плевать на любые изменения в мире, рожденные моей силой, если мир меняется – пусть даже из-за меня! – а я по-прежнему Книга, неизменная и неподвижная, и даже плюнуть на этот мир не могу! Я тоже хочу меняться! Я тоже хочу жить! Я тоже хочу бояться смерти… [884].

Выход из мира Переплета также осуществляется через смерть героев после того, как они отказываются дописать – убить Зверь-Книгу. «И Анджей, с трудом дотянувшись до брошенного Баксом серпа, неловко сунул его под себя, приподнялся и тяжело лег на кривое лезвие, впуская его в сердце» [1018]. Бессмертие Зверь-Книги внутри Переплета преодолевается смертью героев, а их смерть, в свою очередь, преодолевается жизнью. Смерть героев позволяет убить и книгу, а значит, разрушить весь созданный ею мир. «Лежала пронзенная мечом Книга. Лежала и обугливалась, рассыпаясь ломкими хлопьями, становясь пеплом и золой, черной пылью с белесыми прожилками бывших страниц… А у комнаты уже не было стен. Вместо них клубился туман Переплета, смыкаясь вокруг молчащих людей все теснее, все ближе…» [1019]. После своей второй смерти герои оказываются в той же точке пространства и времени, с которой начался роман.

Таким образом, подводя итоги, можно говорить о том, что два бессмертия, представленные в цикле Олди, являют собой классическую оппозицию жизнь – смерть. Бесы являются жизнью, животворящим началом, что доказывает наличие у них потомков. В то же время варки – это смерть, изгнавшие из себя человека, они лишены возможности любить. Воплощение Смерти. И создавать себе подобных варки могут через укус: «Вкусившим Бездны нужна кровь, кровь людей, ибо так и только так они могут делать других подобными себе, передавая зародыш Небытия!» [302]. И варки, и бесы могут войти в Бездну голодных глаз, однако варки, пройдя ее, попадают в мир Читателя, «рай варков» [419], где все живут в последний раз и могут умереть. А бесы закрывают входы-выходы в Бездну своим бессмертием.

Цикл Олди необычен тем, что в нем смерть, а не жизнь, становится онтологической ценностью. Воплощение смерти – Бездна голодных глаз. Объяснение этого феномена в цикле не дается, отмечается лишь, что это «ничто», враждебное жизни во всех ее проявлениях:

> Теперь я понимаю, что такое – Бездна. Это Ничто. Каждый, стоявший на Пороге или получивший поцелуй варка, впускает в себя зародыш Бездны. Теперь в нем существует Ничто, способное стать чем угодно. Отсюда и все их способности… И чем чаще ты пользуешься даром – тем больше в тебе Бездны, тем сильнее становится Ничто, и то «что-то», что некогда было тобой, твоей личностью, – оно разлагается, отмирает, уходит навсегда [322].

Можно отметить, что в цикле Олди хаос оказывается враждебным миру, из него ничего произойти не может, в то время как в классических мифологиях из хаоса рождается космос – жизнь. В цикле харьковских фантастов хаос и космос меняются местами, поскольку варки появляются в мире позже бесов, т. е. мир движется к хаосу и разрушению. Не случайно, раем варков оказывается мир, где все подвластны смерти.

Авторы переворачивают традиционные представления о хаосе и космосе, в которых вслед за концом мира наступает новая эпоха. У Олди борьба с хаосом ведется лишь в одном из миров – мире Девятикратных, в то время как Бездна голодных глаз оказывается всеобъемлющим явлением, конструирующим жизнь целых миров (Зверь-Книга – книга знания Бездны – управляет миром Переплета).

Таким образом, можно говорить о том, что центральное место в цикле Генри Лайона Олди «Бездна голодных глаз» занимает смерть. Именно она становится благом, тем даром, к которому стремятся, заменяя собой вечную ценность жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Головин Е. В. Правда и ложь бессмертия // Лимонка. 1995. № 15. С. 4. URL: http://limonka.nbp-info.com/015/015_34_06.htm (дата обращения: 25.09.2013).

Олди Г. Л. Бездна голодных глаз : фантастические произведения. М., 2004.

Н. Н. Цыба
Сургут

КРИТИКА МОДЕРНИСТСКИХ ТРАДИЦИЙ В НОВЕЛЛИСТИКЕ Т. МАННА («СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ»)

Т. Манн – один из наиболее сложных мастеров европейской прозы XX в. Критическая мысль Манна принимала особое художественное выражение, пафос обличения ему практически не свойственен. Придерживаясь внешне иронически-сдержанной манеры рассказа, Манн силой образов показывал достоверное свидетельство симптомов болезни, охватившей европейское общество. Но относясь неодобрительно к модерну, Манн признавал, что всегда испытывал «мощное духовное тяготение к патологическому» и что главной чертой немецкого характера является «склонность к силам подсознательного, к бездне, к хаосу…» [Манн 1959: 385–387].

Влияние Ницше во многом усложнило творческое развитие Т. Манна. Иррационализм Ницше, его концепция греховности, аморализма европейской культуры находили отклик в сознании писателя. Внутренняя борьба, происходившая в сознании Манна, отразилась в его новеллах, написанных в 90-е и 900-е гг.

Новеллистика Манна – это психологические этюды, раскрывающие социально-духовные противоречия. Главное стремление писателя – показать трагизм бытия, раскрывающийся в нарастающем психологическом напряжении, которое завершается неожиданным финалом.

Новелла «Смерть в Венеции», написанная в 1911 г., посвящена целому кругу эстетических и философских проблем: искусство, художник и общество, искусство и смерть. Произведение носит особый характер, отражая множественность интересов Манна, в ней зафиксированы моменты биографии Гете, Вагнера, философские мотивы Ницше и Шопенгауэра. Замысел новеллы определяет логику повествования: выявить грань между декадансом и бюргерством, представить бюргерство в концепции автора, а также запечатлеть высокую духовную стихию жизни.

Манн считает, что бюргерство, создавая искусство, выражает реальную картину мира. Совершенно другое выражает декаданс. Термин, придуманный Ницше для обозначения романтизма и философии Шопенгауэра, нужен писателю для определения искусства пессимизма, изображающего жизнь как негативный опыт. Декаданс порождает ущербную картину мира. Манн трансформирует идеи Ницше в идею «середины» – т. е. идею творческой связи человека как центра мира со сферой духа и сферой мистики. Эта идея включает диалектические противоположности: дух – жизнь, болезнь – здоровье, хаос – порядок, которые, в свою очередь, находят выражение в типовых образах героев новеллы: писателя Густава Ашенбаха и юноши Тадзио.

Разные варианты восприятия мира обусловливают композицию новеллы: сначала мир и происходящие события поданы с точки зрения Ашенбаха, затем – Тадзио. В основную сюжетную линию – историю внезапного путешествия, неожиданной страсти и смерти от холеры – Манн вводит пунктирно проявляющиеся на протяжении всего повествования мотивы, углубляющие тем самым образ Ашенбаха и по-своему подсвечивающие его. Немаловажную роль в этом отношении играют обстоятельства различных встреч героя с другими персонажами, они несут в себе дополнительное значение. Мотив смерти возникает у каменотесной мастерской, изготовляющей кресты и надгробья (напоминание о кладбище), где Ашенбах встречает необычного человека, внешне некое подобие смерти: «губы его казались слишком

короткими, оттянутыми кверху и книзу, обнажая десна, из которых торчат белые длинные зубы…» [Там же: 118][1]. Позже это подобие смерти возникнет в облике «скалившего зубы матроса…» [119]. Семантика мертвого есть и в основном топосе произведения – в Венеции, словно умирающем городе с его необыкновенной тишиной лагуны и каналами вместо улиц. Безжизненность Венеции соединяется с ее красотой: «Как будто кто-то светит розами на краю света» [122].

Кроме того, в новелле можно проследить другой мотив, мотив искусственности, притворства и обмана, также, как и предыдущий, находящий проявление в ситуации встречи и в образе города: так, на борту судна Ашенбах встречает напомаженного старика с крашеными волосами, приставшего к молодой компании («поддельный юноша»); сам же город на глазах героя постепенно превращается в болезнь. Красота Венеции скрывает в себе эпидемию, о которой все, в том числе и Ашенбах, стараются не говорить. Еще один мотив – мотив аморальности и разврата, принимающего небывалый размах и влияющего и на самого Ашенбаха, представителя высокой духовности, наиболее ярко реализуется в сюжете сна, который видит главный герой: здесь в одно целое сливаются пляски полуголых мужчин и женщин, вой и крики.

Густав Ашенбах появляется в новелле в конце жизненного пути. Он состоявшийся человек, талантливый писатель, привыкший к порядку, педантизму, пунктуальности в соблюдении приличий и дисциплине труда. Эта четкость, строгость присущи и его произведениям, которые официально признаны и пропагандируются в Германии. Но неожиданно спокойная добродетельная жизнь Ашенбаха нарушается вспышкой противоестественной страсти, под действием которой герой впервые осознает свою глубокую внутреннюю пустоту, призрачность славы, фальшь всего своего прежнего существования. (Подробный анализ порочных чувств героя сближают эту новеллу с литературой декаданса, однако главная линия новеллы – резкая критика декаданса.) Ашенбах, будучи писателем, пользующимся большим признанием, скрывает под респектабельным обликом и самодисциплиной внутреннюю пустоту и ощущение абсурда жизни. Не зря Манн называет своего героя «продуцирующим механизмом» – Ашенбах не творит, а создает нечто искусственное, механическое. Мир творчества Ашенбаха лишен радости, главные законы бытия в нем – хаос, страдание, смерть, а основной мотив – мотив фатализма, покорности судьбе. В итоге Ашенбах оказывается «механическим» человеком, неспособным приобщиться к подлинным проявлениям жизни – любви, дружбе. Трагедия Ашенбаха, по мнению автора, заключается в декадансе.

Несмотря на желание покинуть Венецию, уехать отсюда для Ашенбаха оказывается уже невозможно: влюбившись в красавца Тадзио, он становится жертвой наваждения, которое полностью захватывает его и подчиняет себе. Случайная склонность вначале, вызванная особой атмосферой Венеции и эпидемией холеры, затем становится всепоглощающей, превращаясь в страшное сновидение, которое достигает своей кульминации в жуткой языческой вакханалии. Ашенбах уже не в силах освободиться от власти города и аморальной любви, его сознание и воля подавлены страстью, которая приводит его в финале к разложению личности и смерти.

Совсем другой мир представляет юноша Тадзио – своеобразный синтез духовной и физической красоты. Манн подчеркивает и очарование внешнего облика героя, его интеллигентность и внутреннюю тактичность. Источники жизни для него – дружба, любовь, внимательность к ближнему, аристократическая обязательность. Тадзио, таким образом, в противовес Ашенбаху воплощает подлинные основы жизни и являет собой лучшее выражение бюргерской культуры.

[1] Далее новелла цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Манн отмечал в своей статье «Очерк моей жизни»:

> Центр тяжести новеллы в том, что она откровенно воспроизводит облик европейской интеллигенции, затронутой духом распада накануне великой войны [137].

Не искусство «вообще» и не художник «вообще», а именно европейское искусство новейшего времени, с точки зрения писателя, оторвано от живых истоков народного бытия, лишено искренности и значительного содержания. Образ именно такого искусства изобразил в новелле «Смерть в Венеции» Т. Манн – и содержание новеллы не ограничивается историей писателя Ашенбаха – перед читателем предстает жизнь в целом, в которой «все свернуло со своего пути», мир, существующий «на краю», в предчувствии катастрофы.

ЛИТЕРАТУРА

Манн Т. Избр. произведения : в 4 т. Т. 4. М., 1959.

Е. А. Четвертных
Екатеринбург

ФИНСКИЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ Е. А. БОРАТЫНСКОГО («МОЙ НЕИСКУСНЫЙ КАРАНДАШ…»)

Финская тема неотделима от ранних элегий Е. А. Боратынского начала 1820-х гг. Свое пребывание в Финляндии Боратынский воспринимает как изгнание, и в его стихах появляется образ опального поэта, тоскующего о покинутой родине и друзьях. Реальные жизненные обстоятельства в данном случае ложатся в основу литературного мифа (подобным образом ситуацию изгнания мифологизировал Овидий, а из современников Боратынского – Пушкин).

Для Пушкина место его ссылки – Крым – становится впоследствии своего рода потерянным раем, земным Элизием («Таврида», 1822). Сравнивая свою судьбу с участью Овидия, Пушкин сознательно противопоставляет свою Тавриду овидиевской: тот край, который казался «роскошному гражданину» Италии суровым и диким, «пленяет очи» «сурового славянина» («К Овидию», 1821). Есть основания говорить о целостном Финском тексте в поэзии Боратынского. Пушкин же считается основателем, или одним из основателей, Крымского текста в русской литературе [см.: Люсый 2003: 81–126]. Уникальность Крымского текста Пушкина и Финского текста Боратынского состоит в том, что процесс мифологизации обоих локусов у двух поэтов шел параллельно. Создавался миф о двух поэтах-изгнанниках, русских Овидиях. Однако Пушкин описывает Крым-Тавриду как земной рай: южная природа очаровывает «сурового славянина». В восприятии Пушкина Таврида как будто не подвластна времени, «роскошь» крымской природы не зависит от времени года. Кроме того, Крым связан еще с одним известным литературно-биографическим мифом – мифом об «утаенной любви» Пушкина: Таврида для поэта – «край прелестный, где я любил, изгнанник неизвестный» [Пушкин 1977: II, 50]. Счастье, единожды пережитое там, словно навсегда поселилось в Тавриде, слилось с ней. Желание вернуться в Крым для Пушкина подразумевает победу над быстротекущим временем и смертью.

Финляндия Боратынского, в отличие от пушкинской Тавриды, тяготеет, если пользоваться терминологией М. Н. Эпштейна, не к идиллическому, а к «унылому» пейзажу, точнее, к «мрачному» пейзажу, столь любимому романтиками. Человек, затерявшийся среди «вековых» финских скал под светом «алмазных» звезд, чувствует как никогда прежде свою смертность и слышит «таинственный привет обетованного забвенья» [Баратынский 1989: 73][1]. Именно таким видит место своего изгнанья Боратынский в знаменитой элегии «Финляндия» (1820). Характерная для исторической элегии проблематика в этом стихотворении трансформируется, приобретая личный оттенок: «полночные герои», «Одиновы дети» «сокрылися в обители теней», такая же судьба ждет, по мысли поэта, и «наше ветреное племя» [72–73], но сам финский изгнанник неожиданно находит для себя в открывшейся ему печальной истине и светлую сторону: «Не вечный для времен, я вечен для себя»; «Мгновенье мне принадлежит, / Как я принадлежу мгновенью!» [73]. Если для Пушкина одиночество, испытываемое поэтом-изгнанником, преодолевается через любовь, то Боратынский, что для него весьма характерно, находит для себя опору именно в ощущении одиночества и собственной самодостаточности. Различия между двумя поэтами, претендующими на статус русского Овидия, оказываются глубже, чем на первый взгляд.

Итак, пушкинский Крым представляет собой идиллический топос, а вот Финляндия, какой ее увидел Боратынский в своих элегиях, отчасти напоминает холодный и неприветливый Крым Овидия. Если Пушкин мечтает вернуться в свою Тавриду хотя бы и после смерти, то Боратынский искренне рад отъезду из Финляндии (см.: «Отъезд», 1821):

[1] Далее произведения Боратынского цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.

Прощай, отчизна непогоды,
Печальная страна,
Где, дочь любимая природы,
Безжизненна весна;
Где солнце нехотя сияет,
Где сосен вечный шум,
И моря рев, и все питает
Безумье мрачных дум;
Где отлученный от отчизны
Враждебною судьбой,
Изнемогал без укоризны
Изгнанник молодой… [86].

Стихотворение «Мой неискусный карандаш…» (1831?) написано через десять лет после «Отъезда» и, по сути, становится завершением Финского текста в лирике Боратынского:

Мой неискусный карандаш
Набросил вид суровый ваш,
Скалы Финляндии печальной;
Средь них, средь этих голых скал,
Я, дни весны моей опальной
Влача, душой изнемогал.
В отчизне я. Перед собою
Я самовольною мечтою
Скалы изгнанья оживил
И, их рассеянно рисуя,
Теперь с улыбкою шепчу я:
Вот где унылый я бродил,
Где, на судьбину негодуя,
Я веру в счастье отложил [162–163].

Отметим, что в этом стихотворении почти дословно воспроизводятся лексические формулы, которые Боратынский использовал еще в начале 1820-х гг. (см.: «Отъезд»): «скалы Финляндии печальной» – «печальная страна», «Я, дни весны моей опальной / Влача, душой изнемогал» – «Изнемогал без укоризны / Изгнанник молодой…», «я веру в счастье отложил» – «в размолвке с тихим счастьем / Провел мою весну». В обоих стихотворениях содержится мотив возвращения на родину: «Спешу к стране родной» («Отъезд»), «В отчизне я» («Мой неискусный карандаш…»). В стихотворении «Отъезд» также говорится, что Финляндия останется в памяти бывшего изгнанника и после его возвращения домой:

В воображеньи край изгнанья
Последует за мной…
Я вспомню с тайным сладострастьем
Пустынную страну,
Где я в размолвке с тихим счастьем
Провел мою весну… [86–87].

«Мой неискусный карандаш…» – своеобразное исполнение этого пророчества. Вспоминая проведенное в Финляндии время, некогда опальный поэт «самовольною мечтою скалы изгнанья оживил». И примечательно, что процесс «оживления» прошлого у Боратынского невозможен без использования определенных элегических формул, отсылающих к его раннему творчеству («скалы Финляндии печальной», «дни весны моей опальной» и т. д.), т. е. воскрешение прошлого осуществляется *через стиль*.

В стихотворении «Мой неискусный карандаш…» сосуществуют два временных плана и два топоса, контрастно соотнесенные друг с другом: «дни весны», протекшие среди финских скал, и настоящий момент («В отчизне я»). Элегические формулы, заимствованные из ранней лирики самого Боратынского, в подобном контексте приобретают несвойственные им прежде функции. Боратынский будто цитирует самого себя, воссоздает образ юного тоскующего в изгнании поэта-элегика, таковым уже не являясь. Дистанция в данном случае уже не только временная, но и мировоззренческая: то, что некогда вызывало печаль, теперь вызывает улыбку:

В отчизне я. Перед собою
Я самовольною мечтою
Скалы изгнанья оживил
И, их рассеянно рисуя,
Теперь с улыбкою шепчу я:
Вот где унылый я бродил,
Где, на судьбину негодуя,
Я веру в счастье отложил [163].

Поэтический экфрасис только подчеркивает условность «возвращения» в юность: перед нами описание «неискусного» карандашного рисунка, а не впечатляющий финский пейзаж, знакомый по элегии «Финляндия». Важна и смена масштаба: уместившись на карандашном рисунке, величественные финские граниты теряют свою монументальность, как теряют остроту юношеские переживания, связанные с ними.

Боратынский не поделил стихотворение «Мой неискусный карандаш…» на строфы, тем важнее становится синтаксическое членение текста. Здесь два сложных распространенных предложения, разделенные коротким: «В отчизне я», они то и позволяют выявить в тексте определенную композиционную структуру. Первая часть равна первому предложению и включает в себя 1–6 строки. В ней поясняется, что стало поводом для создания стихотворения: когда-то живший в Финляндии поэт вспоминает свою «опальную» молодость, рассматривая свой же карандашный рисунок, на котором изображены финские скалы. В данном фрагменте мы пока не ощущаем тех перемен, которые произошли во внутреннем мире лирического «я». Вторая часть стихотворения начинается со слов: «В отчизне я», и уже эта фраза, особенно заметная на фоне двух других, более объемных, предложений, позволяет читателю ощутить, что лирический субъект смотрит на свое прошлое со стороны, из другого пространства и из другого времени. Затем следует второе длинное предложение, где, казалось бы, снова повторяется сказанное в начале стихотворения, разве что более подробно (8 строк). Вновь говорится о «неискусном» карандашном изображении финских скал, об унынии поэта-изгнанника, но вспоминается «опальная» юность уже «с улыбкою».

Ценностную дистанцию между «изгнанником молодым» («Отъезд») и зрелым поэтом, который «самовольною мечтою скалы изгнанья оживил», не стоит ни игнорировать, ни абсолютизировать. Мотив прощания с юностью, который присутствует в стихотворении, заставляет еще раз обратиться к Пушкину, к шестой главе «Евгения Онегина». Трудно сказать, имел ли в виду Боратынский пушкинский роман в стихах, ориентировался ли на образ Владимира Ленского, когда писал «Мой неискусный карандаш…». Но четырехстопный ямб с чередованием мужских и женских рифм (ааБвБвГГдЕЕдЕд) и сам объем стихотворения (14 строк), вероятно, могут отсылать читателя к «Евгению Онегину». Разумеется, Боратынский не воспроизводит структуру онегинской строфы, а четырехстопный ямб был очень популярным размером в русской поэзии первой трети XIX в., кроме того, ямб позволял добиться впечатления «разговорности», непринужденности, создать иллюзию простоты, что Боратынскому в стихотворении «Мой неискусный карандаш…», безусловно, было необходимо. И все же есть основания полагать, что начатый в начале 1820-х гг. творческий диалог двух

поэтов-изгнанников был продолжен Боратынским в стихотворении «Мой неискусный карандаш…» (позднее пушкинский интертекст будет столь же значимым в книге стихов «Сумерки», так что перед нами скорее закономерность, чем частный случай).

Известно, что Пушкин передал Ленскому строки из некоторых своих ранних произведений, между автором и Ленским опять же существует дистанция: возрастная, мировоззренческая и, наконец, стилевая. Пушкину, чтобы проститься со своей «легкой юностью», потребовалось объективировать ее в образе Ленского. Иронизируя над «темными и вялыми» стихами героя, поэт сам создает в финале шестой главы элегию, но «без элегических затей». Пушкин прозаизирует элегию («Ужель мне скоро тридцать лет?») и тем самым делает элегическую ситуацию более *достоверной*. Даже вполне традиционное «Весна моих промчалась дней» (ср. у Боратынского: «дни весны моей опальной») не воспринимается у Пушкина как штамп. Пушкин открывает в элегии новый потенциал: полный или частичный отказ от элегических формул и прозаизация элегии возвращают этому жанру утраченную психологическую достоверность.

В «Евгении Онегине» «заметить разность» между Ленским и автором не так уж сложно. Слово автора и слово героя разведены стилистически, и совмещение этих двух «стилистических реальностей» [см.: Бочаров 1974: 26–104] в конце шестой главы не отменяет их различия. Очевидно, что у Боратынского подобного совмещения разных стилей нет, нет и двух сознаний (автора и героя). Боратынскому хватает привычных, возникших еще в элегиях начала 1820-х гг. поэтических формул. Новый смысл рождается путем их *остранения*: достаточно и того, что поэт смотрит на ситуацию изгнания извне, как бы со стороны. Но необходимо отметить и глубинное сходство стихотворения Боратынского и финала шестой главы «Евгения Онегина»: в обоих случаях поэты, отталкиваясь от элегического канона, утвержденного их же ранним творчеством, все-таки пишут элегии, подчеркивая, что на сей раз это уже не только «литература», но подлинное переживание.

«Мой неискусный карандаш…» – именно элегия, подводящая итог финской теме в поэзии Боратынского. В отличие от Пушкина, Боратынский ни в коей мере не дискредитирует элегические формулы, относя их в прошлое. Финал стихотворения несет на себе значительную смысловую нагрузку. Здесь проявляется себя динамика лирического переживания: ясно обозначившееся расхождение между прежним и нынешним состоянием поэта неожиданно снимается в финале:

<…> Вот где унылый я бродил,
Где, на судьбину негодуя,
Я веру в счастье отложил.

Речь как будто идет о прошлом, но последняя строка может интерпретироваться и иначе: пусть действие совершилось в прошлом, но его результат продолжает существовать в настоящем (на это указывает совершенный вид глагола «отложил», близкий по значению к перфекту). Кроме того, тринадцатую и четырнадцатую строки выделяет еще и то, что при чтении они кажутся добавочными. Такое впечатление возникает на общем фоне расположения рифм: Боратынский использует и смежную, и перекрестную, и опоясывающую рифму, но все эти виды рифмовки предполагают, что мы непроизвольно делим стихотворение на двустишия и четверостишия, а потому, когда в финале к четверостишию с опоясывающей рифмой добавляются еще две строки, внимание читателя поневоле будет к ним приковано. Однако возможен и иной, иронический, способ прочтения последних строк: «отложенная» в юности вера в счастье может в зрелом возрасте вернуться, и в таком случае поэт с самоиронией дистанцируется от романтической позы изгнанника, проживая уже совсем иную жизнь на родине. Допустима и та, и другая трактовка, хотя стоит отметить, что про свое уныние и неверие в счастье лирический субъект говорит «с улыбкой».

Таким образом, Боратынский неоднократно ломает инерцию читательского восприятия, которую сам же и задает. Узнаваемые элегические формулы его ранней поэзии помещаются в несвойственный им контекст. Боратынский «обманывает» ожидания читателя, совмещая минувшие и сегодняшние переживания лирического «я» в одной глагольной форме, и происходит это в наиболее сильной позиции – в конце стихотворения. Можно предположить, что такая обманчивая простота входила в замысел поэта, что за видимой простотой скрывается игровая установка, надежда на контакт с внимательным читателем. Боратынский рефлектирует над своими ранними элегиями, подводит итог целому этапу своего жизненного пути. Но рефлексия уходит в стиль, а потому ее не сразу можно обнаружить в тексте. Вариант прощания с юностью, предложенный Боратынским, не повторяет пушкинского, но и не уступает ему.

ЛИТЕРАТУРА

Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989.

Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.

Люсый А. П. Крымский текст в русской литературе. СПб., 2003.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 2 : Стихотворения 1820–1826. Л., 1977.

Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной…» : система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

Раздел II

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Л. К. Анцигина,
Д. Ю. Горчакова
Тара

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ДИРЕКТИВНЫХ АКТОВ ЖАНРА АДМИНИСТРАТИВНОГО ОБЪЯВЛЕНИЯ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Язык как живая динамическая система реагирует на происходящие в обществе социокультурные процессы появлением новых речевых жанров и видоизменением уже существующих. Одним из таких жанров является административное объявление, в котором находят отражение тенденции современной коммуникации.

В вопросе классификации директивных речевых актов мы разделяем точку зрения Е. И. Беляевой, выделяющей три типа подобных актов: *прескриптивы* (запрещение, приказ, требование, предписание, разрешение, инструкция); *реквестивы* (просьба, приглашение); *суггестивы* (совет, предложение, предупреждение).

Прескриптивы (предписания) подразумевают обязательность выполнения действия, приоритетность адресанта. Адресат находится в неприоритетной позиции и не обладает правом решать вопрос о выполнении / невыполнении действия, более того, невыполнение действия наказуемо.

В реквестивных директивных речевых актах (побуждениях) искомое для адресанта действие, совершить которое он побуждает адресата, не подлежит обязательному выполнению. Позиция адресанта в этом классе директивных речевых актов неприоритетная по сравнению с позицией адресата.

Суггестивы (советы) представляют собой такой тип директивов, в которых приоритетную позицию занимает адресант, на основе своего житейского опыта или знания положения дел в определенной ситуации, считающий себя вправе направлять действия адресата. Выполнение действия не является обязательным, и адресат сам принимает решение о его выполнении или невыполнении [см.: Беляева 1992: 16–20].

Директивные речевые акты являются отражением побудительной ситуации, которая служит средством воплощения стратегического замысла адресанта в таком речевом жанре, как административное объявление.

Двойственная информативно-императивная природа административного объявления как речевого жанра предполагает наличие в тексте объявлений двух основных интенций: информативной и побудительной соответственно. Несмотря на то, что объявление традиционно рассматривается как информативный речевой жанр, результаты настоящего исследования свидетельствуют о том, что в речевом жанре административного объявления преобладает императивная составляющая.

Посредством классификации директивных речевых актов, предложенной Е. И. Беляевой, были рассмотрены наиболее существенные аспекты ситуации побуждения трех прагматических типов директивных речевых актов – прескриптивов, реквестивов, суггестивов.

Корпус первого блока объявлений – *прескриптивных директивных речевых актов* – насчитывает 95 письменных административных текстов, что составляет 41% от общего количества объявлений.

Представляется, что на структуру жанров и выбор языковых средств, с помощью которых они реализуются, сильное воздействие оказывают сферы употребления жанров. Мы рассматриваем тексты английских административных объявлений в 9 сферах: «Road» (дорога), «Transport» (транспорт), «Hospital» (больница), «Animals» (животные), «Tidiness» (порядок), «Factories, Warehouses» (заводы, склады), «Purchase» (покупка), «Museums» (музеи), «Eating places» (места общественного питания).

Результаты исследования директивных речевых актов с прескриптивным значением показывают, что превалируют высказывания с запрещающей семантикой.

Запрет выражает волеизъявление адресанта предотвратить действие адресата. Т. В. Руссинова при интерпретации значения глагола *запрещать* отмечает, что «важным условием реализации запрета является наличие у одного из коммуникантов более высокого статуса, дающего ему право на экспликацию собственной воли» [Руссинова 2006: 6]. Данный тип побуждения наряду с приказом и требованием, является одним из наиболее употребительных в тематическом блоке «Road».

В английском языке прохибитивы в большинстве случаев реализуются эксплицитно, чтобы не допустить неверного толкования побуждения. Это говорит о том, что предъявитель сообщения предпочитает категоричную форму выражения своей коммуникативной интенции, связанную с высоким риском жизни на дороге, где все должно жестко регулироваться.

No motors or cycles on the mown verges – *не ставить машины, мотоциклы на газоны* (тематический блок «Road»; запрет)[1]. В Англии не предполагается вежливое обращение к людям, которые любят парковать машины или ставить другой транспорт вблизи ухоженных газонов.

Большое количество объявлений с прескриптивным значением содержится в таких тематических блоках, как «Transport», «Tidiness», «Museums».

С публичными директивами в общественном транспорте гражданам приходится встречаться каждый день. В этой сфере коммунального хозяйства также можно увидеть запреты, облеченные в прямые формы выражения: глагольные и именные императивные предложения. Второе место по частотности употребления занимают косвенные формы выражения: повествовательные предложения с модальными глаголами, которые, по мнению Я. Н. Еремеева, «превращают формально повествовательные предложения в побудительные с функциональной точки зрения» [Еремеев 2000: 107].

Failure to park within marked bays or to display a valid pay and display ticket may result in the offending vehicle being clamped – *неправильная парковка может привести к тому, что транспорт будет сцеплен* (тематический блок «Transport»; запрет). Адресант утверждает запрет как общепринятое правило и использует повествовательное предложение с модальным глаголом «may». Модальный оттенок возможности «may» служит для смягчения коммуникативного намерения говорящего.

Характерной особенностью английских административных объявлений с запрещающей семантикой является явное преобладание в текстах конструкций с N + is (not)…

Тем самым утрачивается конкретный адресат, что влечет за собой потерю некоторого объема директивного потенциала, направленного на адресата.

В таких культурных заведениях, как театр, музей, художественная галерея и т. д., администрация очень строго следит за порядком, т. к. заботится о самом высоком – духовном благосостоянии людей. В таких заведениях часто встречаются таблички, начинающиеся с отрицательной частицы «No», которая позволяет администрации сделать свое требование или запрещение кратким.

Приведем примеры, которые иллюстрируют специфику англоязычных объявлений особенно ярко, потому что запреты такого рода невозможны в нашей культуре по той простой причине, что никому не придет в голову так себя вести. Действительно в нашем обществе, в нашей культуре не надо запрещать людям садиться на пол в общественных местах, засовывать пальто под стул в театре и многое другое.

No talking – *не разговаривать!* Табличка, запрещающая разговаривать, когда в Вестминстерском Аббатстве идет служба (тематический блок «Museums»; запрет).

No smoking, no drinking, no eating – *не курить, не употреблять напитков, не принимать пищу* (тематический блок «Museums»; запрет).

No dogs except guide dogs – *никаких собак, кроме собак-поводырей* (тематический блок «Museums»; запрет).

[1] Примеры в статье взяты из источника: [Особенности лингвистического…].

Характерны примеры директивных речевых актов приказа, требования, предписания, разрешения, инструкции, функционирующих в английских объявлениях с прескриптивным значением.

Kill your speed – *сбавьте* (буквально «убейте») *скорость* (тематический блок «Road»; приказ). Данный директив «kill your speed» привлекателен с точки зрения стилистики: он представляет собой оксюморон – стилистический прием, посредством которого предмету речи приписывается признак, противоречащий природе определяемого.

Boat Passengers Wait Here For Boarding Instructions – *пассажирам, ожидающим очереди для катания на прогулочном корабле, встать сюда*. Особенность графического оформления длинных знаков в том, что ключевые слова пишутся прописными буквами, поэтому надпись хорошо читается (тематический блок «Transport»; требование).

Release of door blocking, use only in emergency! – *разблокировка дверей, используйте только в аварийной ситуации!* Восклицательный знак в конце предложения подчеркивает дополнение – *use only in emergency!* (тематический блок «Transport»; предписание). Адресант указывает на место аварийного выхода. А затем поясняет, что его можно использовать только в случае аварии. Восклицательный знак в конце предложения подчеркивает дополнение – «use only in emergency!». Графическое маркирование привлекает внимание читателя. Прагматическое назначение данного графического стилистического средства заключается в том, что пишущий, ориентируясь на читателя, при помощи графического выделения повышает вербальную действенность своего высказывания, стремится достичь взаимопонимания, что является целью коммуникации.

In case of emergency the keys for this barrier can be obtained from the Golf shop or the Starters' Hut – *в случае крайней необходимости ключи от этого ограждения могут быть получены в магазине принадлежностей для гольфа* (тематический блок «Road»; разрешение). Администрация автомобильных дорог закрыла дорогу, но предоставила возможность при чрезвычайных обстоятельствах открыть ее, оставив ключи в магазине принадлежностей для гольфа, располагающегося неподалеку. Здесь проявляется забота о нуждах адресата.

Fire action

- Break glass of nearest fire alarm point
- Leave the building by the nearest exit door
- Do not re-enter the building
- Obey the instructions of Hospital Staff or Fire Brigade
- Staff. Telephone 444 to inform hospital Switchboard of location. Attack the fire with equipment provided if it is safe to do so

Действия при пожаре:

- *разбейте стекло самого близкого пункта пожарной тревоги;*
- *покиньте здание через ближайшую дверь;*
- *запрещается повторно входить в здание;*
- *выполняйте указания персонала больницы или пожарной команды;*
- *обращение к сотрудникам: по телефону +444 сообщите о местонахождении. Постарайтесь потушить огонь оборудованием при условии, если это можно сделать безопасным образом* (тематический блок «Hospital»; инструкция).

Синтаксис инструкции отличается простотой и ясностью с преимущественным использованием двух типов предложений – императивных и простых повествовательных предложений. Обилие прямых форм побуждения составляет прагматическую особенность речевого акта инструкции. Данная инструкция выступает как совет.

Корпус второго блока объявлений – *реквестивных директивных речевых актов* – насчитывает 31 письменное административное объявление, что составляет 13% от общего количества объявлений.

Просьбу можно рассматривать как ядерный речевой акт в классе реквестивов, т. к. в этом виде директивных речевых актов приоритетную позицию занимает адресат, контролирующий выполнение действия, соответствующего интересам адресанта.

Просьбы, наиболее ярко выражающие определенные черты английского менталитета, относятся к тематическому блоку «Animals».

Любовь к животным, забота о них – весьма характерная и очень достойная черта общественной жизни в англоязычных странах. И одновременно важная часть программы экологического воспитания населения. Чтобы заставить посетителей зоопарков, заповедников, зоомагазинов выполнять правила, обеспечивающие безопасность этих беззащитных существ, используются различные способы языкового воздействия:

✓ подробное разъяснение того вреда, который может быть причинен «братьям нашим меньшим», т. е. призыв к разуму, прямое обращение к здравому смыслу: Please, do not feed. These monkeys have dietary problems and require specialized food – *пожалуйста, не кормите. У обезьян проблемы с пищеварением, им нужен специальный корм* (тематический блок «Animals»; просьба);

✓ разъяснение иногда может иметь оттенок угрозы. Иными словами, для того чтобы заставить людей делать то, что следует, им нужно подробно все объяснить: Do not touch prawns. They bite – *не трогайте креветок. Они кусаются* (тематический блок «Animals»; просьба);

✓ обращение к людям от имени животных. Это уже не сухое и строгое обращение к разуму, это одновременно и эмоциональный призыв. Для усиления эмоционального воздействия часто употребляется восклицательный знак, поскольку он менее распространен, чем в русском языке, его употребление имеет большой эффект: This is our home! Please respect our need for privacy and do not enter – *это наш дом! Пожалуйста, уважайте нашу потребность в уединении и не входите* (тематический блок «Animals»; просьба).

В последнем случае обыгрывается священная для западного менталитета идея закрытости и неприкосновенности личного мира («мой дом – моя крепость»).

Следует отметить, что в вышеуказанных примерах побуждение к действию осуществляется через юмор, самоиронию (*self-deprecation*), – весьма распространенный способ поведения англичан, зачастую неадекватно воспринимающийся иностранцами. Умение англичан шутить в свое время высоко оценил А. С. Пушкин, который именовал Англию «*отечеством карикатуры*».

Еще одной разновидностью реквестивных директивных актов является речевой акт приглашения.

Необычно приглашение следующего характера, которое вряд ли можно встретить в российских больницах: WELCOME to Pathology – *добро пожаловать в отделение патологии!* (тематический блок «Hospital»; приглашение). При помощи слова «welcome» адресант приглашает пациентов в это отделение. Таким образом, мы можем говорить о проявлении вежливости как характерной черты англичан.

Результаты исследования английских административных объявлений свидетельствуют о том, что при формировании текстов предпочтение отдается речевым жанрам, реализующим суггестивное значение.

Корпус данного блока объявлений – *суггестивных директивных речевых актов* – насчитывает 104 письменных административных текста, что составляет 46% от общего количества объявлений.

Здесь превалируют высказывания с предупреждающей семантикой.

Речевой акт предупреждения расценивается в лингвистике как косвенное побуждение. А. Дорошенко выделяет предупреждение в отдельный тип директивных речевых актов наряду с прескриптивными, побудительными и реквестивными директивными речевыми актами. Е. И. Беляева относит предупреждение к классу суггестивов [Беляева 1992: 19].

На наш взгляд, предупреждение можно рассматривать как один из видов суггестивов, т. е. мы в данном случае разделяем точку зрения Е. И. Беляевой, т. к. речевой акт предупреждения обладает всеми характеристиками, свойственными этому типу директивных речевых актов (приоритетность позиции адресанта, каузирующего действия адресата на основе своего житейского опыта или знания положения дел в определенной ситуации; необязательность выполнения действия).

Handbrake, misuse will be punished – *ручной тормоз, неправильное использование будет наказано.* Использование знаков препинания, не свойственных английской системе пунктуации, способствует однозначному пониманию высказывания (тематический блок «Transport»; предупреждение).

! Possible Queues Ahead – *впереди возможны очереди* (тематический блок «Purchase»; предупреждение). Знак на дороге, предупреждающий о возможных очередях. В этом директиве необычна первоначальная позиция восклицательного знака, гласящая, что на эту надпись надо обратить внимание. Прочитав ее, адресат, если у него нет времени, просто в этот магазин не поедет. Так адресант экономит время адресата.

Wet Paint – *непросохшая краска* (тематический блок «Factories», «Warehouses»; предупреждение). Данный пример представляет собой скрытое предупреждение, т. е. денотативная функция передана, но семантическая структура изменена (сравним с русским эквивалентом: «Осторожно, окрашено»). Тем самым адресант представляет право выбора действий за адресатом, подчеркивая его приоритетную позицию.

Duck or goose – «*будь уткой – нагни голову, когда входишь или выходишь, если вытянешь шею как гусь, то ударишься*» (тематический блок «Eating places»; предупреждение). Адресата предупреждают о низком дверном проеме паба. Действует стратегия «Joke», т. к. получателя сообщения сравнивают с уткой и гусем. Говорящий еще до входа в это заведение располагает к себе клиента, стараясь его рассмешить.

Ниже приводятся примеры директивных речевых актов совета и предложения, функционирующих в объявлениях с суггестивным значением.

Tiredness can kill – take a break – *усталость может убить – сделайте перерыв* (тематический блок «Road»; совет). Дорожный знак выражен в предельно явном виде, т. к. дело касается безопасности адресата. Лучше остановиться и отдохнуть, чтобы сохранять бдительность на дороге, а не ехать в сонном состоянии. «Tiredness can kill» – пояснение, аргументирующее совет. Оно играет роль усилителя, но не смягчает категоричности. Если говорить о стилистических приемах, то здесь имеет место олицетворение (tiredness – tiredness can kill).

If you are tight for time, then please let us know so we can speed you along. We will be only too pleased to help! – «*если у вас нет времени, то, пожалуйста, дайте нам знать. Мы постараемся вас обслужить в первую очередь и будем этому только рады*» (тематический блок «Eating places»; предложение). Местоимение «we» в данном случае показывает, что адресант обращается от лица всей организации, что отражает такую характерную особенность английских объявлений, как неперсонифицированность.

Таким образом, национальная специфика административного объявления в английском языке проявляется в целом ряде признаков, как лингвистических (непосредственно языковые единицы), так и экстралингвистических (информационное содержание, прагматические компоненты, такие как мотив, цели, тактика воздействия на адресата, социальные и личностные характеристики участников общения, их эмоциональное состояние).

ЛИТЕРАТУРА

Беляева Е. И. Грамматика и прагматика побуждения: английский язык. Воронеж, 1992.

Еремеев Я. Н. Директивные высказывания с точки зрения диалогического подхода // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 2 : Язык и социальная среда. Воронеж, 2000. С. 109–126.

Особенности лингвистического оформления публичных директивов в британском английском. URL: http://globalteka.ru/books/doc_view/2588--------.raw?tmpl=component (дата обращения: 06.12.13).

Руссинова Т. В. Особенности функционирования запрета (на материале русского и английского языков) : автореф. дисс. … канд. филол. наук. Саратов, 2006.

Е. И. Бреусова
Сургут

О КОММУНИКАТИВНЫХ УСИЛИЯХ ЧИТАЮЩЕГО В ВОСПРИЯТИИ РУКОПИСНОГО ТЕКСТА

Общеизвестно, что в основе речевой деятельности лежит коммуникативно-прагматический фактор. Письмо как символическая система предназначено для коммуникации. Оно фиксирует речь с помощью начертательных (графических) знаков, тем самым информация передается на расстоянии и закрепляется во времени [Русский язык 1979: 205].

Вслед за Л. Б. Селезневой выделяем 4 фазы письма:

1) фаза вне письма, когда единица письма предстает как его исходный инвентарь;

2) фаза письма (в узком смысле термина, писание), где актуализируется способ реализации единиц письма;

3) фаза текста, представляющая единицу письма в аспекте ее типологического тождества;

4) фаза чтения, где актуализируются те средства единицы письма, которые обеспечивают перевод письменной речи в устную, ее «озвучивание» [Селезнева 1995: 7].

Так, первая фаза требует от носителя языка овладения графической системой (знания графических знаков и умения их писать). Вторая фаза предполагает печатную или рукописную реализацию единиц письма (в этой фазе наблюдается вариативность начертаний). Третья фаза требует от адресата умений распознавать письменные знаки на основе их типологического тождества. Четвертая фаза призвана осуществить перевод письменной формы речи в устную.

В каждой из фаз единицы письма проявляют свои различные специфические свойства (необходимо помнить, что единицы письменной формы языка могут быть представлены как в печатном, так и рукописном вариантах). К числу таковых относится двунаправленная зависимость единиц письма:

> Первое, зависимость от языка, так как в акте письма должны реализоваться отношения единицы графического уровня к другим языковым единицам; второе, зависимость от носителя языка, так как только он может реализовать эти отношения [Там же].

Так, проявлением зависимости особенностей графических единиц от адресанта является начертание букв в индивидуальном почерке (в рукописном тексте) и выбор шрифта и кегля в печатном в плане разборчивости / неразборчивости письменного текста.

В связи с вышеизложенным определенный научный интерес представляет изучение современной скорописи как семиотической системы и, как следствие, – коммуникативных усилий в распознавании рукописного текста. Несмотря на активное вытеснение рукописных текстов печатными, полного исчезновения рукописных текстов не произойдет, т. к. начертательные навыки, обязательные для письменной коммуникации, будут постоянно требоваться от носителей языка в различных сферах их жизнедеятельности.

Всякая речевая деятельность подразумевает не только адресанта, но и адресата. На последнего как раз и рассчитан любой создаваемый текст. Предполагается, что передаваемый отправителем текст будет понят получателем, т. к. результатом коммуникации, как устной, так и письменной, является взаимопонимание.

У каждого пишущего формируются навыки начертания графических знаков, формируется свой собственный почерк. Несмотря на эти особенности, результатом коммуникации является взаимопонимание. Письмо же призвано обеспечить адекватную передачу смыслов.

> Однако несовершенство каналов связи может привести к каким-либо искажениям сообщения. Причинами искажений являются разного рода помехи, вызывающие несоответствие переданной информации с полученной [Голев].

Так, помехами такого рода в письменных текстах, в силу сформированных навыков начертания графических знаков, связанных с особенностями индивидуального почерка, могут служить небрежность в каллиграфии, неразборчивость почерка, индивидуальные особенности начертания букв, ошибки, описки и пр. Начертание же – характерная черта буквы как знака письма – варьируется в индивидуальных почерках[1]. Не все написания знаков могут распознаваться читающим сразу. В рукописных текстах встречается до 50% омонимичных написаний графических знаков: чем меньше носитель языка контролирует правильность (в соответствии с эталоном) и четкость написания букв, тем больше сходных начертаний выходит из-под его пера (однако это, как правило, не распространяется на записи, сделанные школьниками в ученических тетрадях).

Буквы алфавита появляются в письменных словах как линейной последовательности с разной степенью вероятности. Теорией информации определена частота появления той или иной единицы письма [см.: Кондратов 1966: 42]. Это обусловливает разную степень информативности той или иной буквы: чем реже встречается буква в тексте, тем она информационно насыщеннее (в отличие от букв, встречающихся часто). Поэтому в рукописных текстах узнавание таких букв происходит быстрее. Глаз, однажды отметив особенности начертания графического знака, быстрее узнает его в скорописи.

Но это не единственный признак, который позволяет распознавать письменные знаки.

Преодоление такого помехообразующего фактора, как индивидуальные особенности почерка, происходит также за счет увеличения количества регрессий при чтении (в среднем же оно составляет 10–15 на каждые 100 слов) [см.: Гойхман, Надеина 2007: 46].

Человек, владеющий техникой чтения[2], читает иначе, чем начинающий: быстро «водит» глазом по строке, причем движение это не плавное, а скачкообразное [Каменецкий 1954: 32]. При таком беглом чтении только часть букв из каждого слова мы воспринимаем отчетливо, изображение другой части букв видим приблизительно, а третью часть уже воспринимаем в виде темного пятна [Там же]. Поле зрения человека обычно составляет 10–15 букв за одну фиксацию взгляда [Гойхман, Надеина 2007: 42]. В рукописных текстах процесс зрительного восприятия затрудняют особенности почерка, вариативность написания букв. Лишь незнакомые или неразборчиво написанные слова (несколько слов подряд) носитель языка будет читать побуквенно с целью их распознавания.

В письменном слове, как утверждают ученые, наибольшую информационную нагрузку несут первые буквы. Чаще всего по первым буквам (реже по концу слова) читающий догадывается о смысле написанного. Значит, важным для адресата является распознать начальные единицы письма, затем контекст поможет «вывести» смысл написанного.

Неразборчивость написания флексий, таким образом, в ряде случаев (это обычно сочетание имени прилагательного / причастия с существительным, окончание глаголов и др.) также восполняется контекстом (флексии «прочитываем» по согласованию со стержневыми словами).

Как видим, избыточность языка помогает нам преодолеть начертательную омонимию букв, неразборчивость почерка при чтении чужих рукописных текстов. Определено, что эта избыточность колеблется в пределах 70–80%.

---

[1] Почерк – это «определенная манера, способ письма, иначе определенная манера и способ изображения букв и оформления всего текста, определяемые рядом причин социального характера, часто находящиеся в неопределенной зависимости от орудий труда, культурных традиций и веяний эпохи» [Амирова 1977: 49].

[2] Чтение – рецептивный вид речевой деятельности, связанный со зрительным восприятием речевого сообщения, закодированного с помощью графических символов, т. е. букв [см.: Гойхман 2007: 41].

> Это значит, что из 100 букв текста в любом «естественном» языке мира мы можем угадать 70–80 букв, если мы знаем этот язык (хотя и не знаем содержания текста) [Кондратов 1966: 39].

Справиться с помехообразующими факторами при чтении рукописных текстов помогает не только возможность «спрогнозировать» ту или иную букву или буквосочетание, а в первую очередь, возникшая у адресата гипотеза относительно содержания текста.

> Когда мы начинаем читать, у нас возникает гипотеза относительно содержания текста, однако эта гипотеза имеет предварительный характер, и мы готовы отказаться от нее, чтобы уточнить свое понимание в процессе чтения [Успенский 2007: 105].

По мере углубления в текст легче прочитываются буквы и слова в целом, в том числе и те, начертания которых казались крайне неразборчивыми.

Наличие пробелов в тексте также способствует его восприятию. Они помогают не читать текст последовательно от начала до конца (особенно написанный неразборчивым почерком), «но более или менее произвольно выхватывать из него какие-то фрагменты и самостоятельно связывать их между собой, угадывая таким образом смысл фразы» [Там же: 105–106].

Помимо пробелов, существенным для восприятия и распознавания написанного являются заглавные буквы, а также строчные, выходящие из строки. Строчные буквы, имеющие больший размер, чем остальные, в том числе и знаки с элементами, выходящими из строки, служат ориентиром для общего охвата и чтения текста, выделения не столько предложений, как целых слов.

Как видим, для распознавания написанного в скорописи существует ряд дифференциальных признаков, выделяемых на основе следующих оппозиций: прописная – строчная; строчная, выходящая из строки – собственно прописная; контекст – его отсутствие; большая / меньшая информационная насыщенность букв; частота появления букв; избыточность языка – ее отсутствие; экспоненты букв и буквосочетаний, снимающие омонимию написаний, пробел и др. Данный перечень дифференциальных признаков современной скорописи, помогающих реализовать коммуникативные усилия читающего в восприятии рукописного текста, далеко не исчерпывающий. Указаны лишь характерные, на наш взгляд, для любого рукописного текста.

ЛИТЕРАТУРА

Амирова Т. А. К истории и теории графемики. М., 1977.

Гойхман О. Я., Надеина Т. М. Речевая коммуникация : учебник. М., 2007.

Голев Н. Д. Коммуникативная орфография русского языка: задачи и методы экспериментального изучения орфографической деятельности читающего. URL: http://lingvo.asu.ru/golev/articles/v96.html (дата обращения: 07.12.13).

Каменецкий Л. М. Техника корректора : пособие для корректоров. М., 1954.

Кондратов А. М. Звуки и знаки. М., 1966.

Русский язык : энцикл. / гл. ред. Ф. П. Филин. М., 1979.

Селезнева Л. Б. Графический уровень в системе русского языка // Язык и письмо : сб. науч. тр. Волгоград, 1995. С. 4–15.

Успенский Б. А. Ego Loquens: Язык и коммуникативное пространство. М., 2007.

С. Корычанкова
Брно, Чехия

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ФИЛОСОФСКОЙ ИДЕИ *ЛОГОСА-СЛОВА* В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. С. СОЛОВЬЕВА

Основы мистико-философских представлений В. С. Соловьева были положены в конце 70-х и начале 80-х гг. XIX в., когда Соловьев был уже признанным мыслителем и одним из самых оригинальных и талантливых молодых философов. Эсхатологическая тема появляется в его произведениях уже в 1878 г. в «Чтениях о Богочеловечестве», однако продолжает развиваться особенно в 90-е гг. и перед смертью писателя. Вопросы судьбы человечества, религиозных представлений о развитии личности и мистических взглядов на воплощение Бога на земле, о смысле всемирной истории и месте искупления человека и его перехода в другие измерения – решаются Соловьевым в рамках индивидуальной эсхатологии, которая основана на учении о цели божественного Творения и мирового процесса.

Одной из основных философских идей Соловьева является идея т. н. двоемирия, основанного на гностическом учении о противопоставлении Горнего, т. е. идеального, божественного мира, и Дольнего, т. е. мира земного, временного. По мысли философа, результатом мирового процесса является соединение обоих миров, Горнего с Дольним, посредством идеального слияния Софии и Христа. София, божественное существо, совершила бунт против Бога и решила сотворить новый мир. Неудача творения привела ее в Дольнее, откуда она смогла на основе сознания ошибки по пути одухотворения своей плоти вернуться к Богу. Сочетание божественной и плотской природы физического тела Софии стало идеальным феноменом для воплощения Иисуса Христа на земле. Божественная ипостась в христианском триединстве включает в себя, по представлениям Соловьева, и новое начало, привлеченное посредством Софии и представляющее элемент женственности и мудрости. Эта идея является в структуре философской мысли Соловьева одной из самых значимых и исследуемых, т. к. на ней основан не только ряд его философских трудов, но и гностические и мистические стихотворения. Переданные в поэтической форме эзотерические представления мыслителя позволяют изучить не только строго терминологически изложенные философские мысли, но и познать картины сочетания иных измерений и увидеть образы духовного пробуждения и восхождения человека к Богу.

Соловьев считает, что

> воплощение Божества, не есть что-нибудь чудесное в собственном смысле, то есть не есть нечто чуждое общему порядку бытия, а, напротив, связано со всей историей мира и человечества, есть нечто подготовляемое и логически следующее из этой истории. Воплощается в Иисусе не трансцендентный Бог, не абсолютная в себе замкнутая полнота бытия (что было бы невозможно), а воплощается Бог-Слово, то есть проявляющееся вовне, действующее на периферии бытия начало, и его личное воплощение в индивидуальном человеке есть лишь последнее звено длинного ряда других воплощений, физических и исторических [Соловьев 1994: 186][1].

> Но *вечное*[2], что в эту ночь открылось,
> *Несокрушимо временем* оно.
> И *Слово* вновь в *душе* твоей *родилось*,
> Рожденное под яслями давно.
> («Имману-Эль» («Во тьму веков та ночь уж отступила…») [389]).

[1] Далее, кроме специально оговариваемого случая, произведения Соловьева цит. по данному изданию с указанием страниц в скобках.
[2] Здесь и далее курсив в цитатах наш. – *С. К.*

Лексическое оформление идеи воплощения Богочеловека реализуется не только с помощью употребления лексемы «*Слово*», но и целым контекстом стихотворения, акцентирующим вечность Горнего и пробуждение духовности в человеке («вечное», «время», «душа», «родиться»).

Соловьев признает суть сотворенного организма Христа ипостасью божественного. «В божественном организме Христа действующее единящее начало, начало, выражающее собою единство безусловно-сущего, очевидно есть Слово, или Логос» [139]. В стихотворении «Ночь на Рождество» образы Логоса переданы через лексему «свет». Картины света и сияния противопоставлены образам темноты и злобы. Признак одухотворения земной плоти усиливается употреблением лексем: «тьма», «грань», «зло», «власть», «осудить». Антитезы в картинах света и тьмы, добра и зла, власти и правды рисуют образы-ассоциации, связанные с христианским восприятием рождения Бога на земле:

Родился в мире *свет*, и *свет* отвергнут тьмою,
Но светит он во тьме, где грань добра и зла.
Не властью внешнею, а правдою самою
Князь века осужден и все его дела.
(«Ночь на Рождество» [394]).

Откровение Бога в лице воплощенного Логоса-Слова на земле представлено в образной форме в стихотворении «Имману-Эль»:

Во тьму веков та ночь уж отступила,
Когда, устав от злобы и тревог,
Земля в объятьях неба опочила,
И в тишине родился С-Нами-Бог [389].

Следуя гностической традиции, Соловьев противопоставляет земные переживания, вербализованные через единицы *тьма*, *злоба*, *тревоги*, *земля*, образу соединения неба и земли – «земля в объятиях неба» – и нисхождения божества – «родился С-Нами-Бог». Динамика стихотворения основана на сочетании образа Дольнего и нисхождения Горнего на землю. Словесное оформление образа соединения Горнего с Дольним реализуется посредством лексем «объятия», «опочить», «тишина», «родиться», которые, в свою очередь, усиливают признак гармонии и спокойствия, противопоставленный земному хаосу и суете – «злоба», «тревога». По философской традиции, Соловьев раскрывает и уточняет природу ипостаси Иисуса Христа и определяет его место в Творении, т. е. в структуре мистического единения Бога и человека:

> Если в божественном существе – в Христе первое, или производящее, единство есть собственно Божество – Бог как действующая сила, или Логос, и если, таким образом, в этом первом единстве мы имеем Христа как собственное божественное существо, то второе, произведенное единство, которому мы дали мистическое имя Софии, есть начало человечества, есть идеальный или нормальный человек [144].

Знайте же: *вечная женственность* ныне
В *теле нетленном* на землю идет.
В *свете немеркнущем* новой богини
Небо слилося с пучиною вод.
(«Das Ewig-Weibliche» [401]).

Семантика вербальной реализации образа божественного существа – «вечная женственность» – усилена словесным окружением со значением света и его постоянного признака сияния – «свет немеркнущий». Словосочетание «новая богиня» подчеркивает божественное

начало Софии, которая нисходит на землю в одухотворенной плоти – «теле нетленном» – и соединяет Горнее с Дольним – «Небо слилося с пучиною вод». Стихотворение «Вечная Женственность» полностью повторяет философские представления мыслителя. Оно является своеобразным дополнением мистической мысли о нисхождении и перевоплощении женственной части божественной ипостаси Бога-Сына. София как идеальное тело Христа представляет собой соединение плоти и идеи, человека и Бога. Плоть мыслит Соловьев в ее совершенной красоте, и София является первой воплощенной реализацией такой Красоты:

Все видел я, и *все одно* лишь было –
Один лишь *образ женской красоты*…
Безмерное в его *размер* входило, –
Передо мной, во мне – *одна* лишь ты.
(«Три свидания» [409]).

Снисхождение Божества-Софии в облике идеальной Красоты контекстуально усилено посредством создания образа единства, наполняющего человека. Семантика повторяющихся слов «все» – «все», «безмерное» – «размер», «одно» – «одна» дополнена фразами, обращающими внимание читателя к личному переживанию, к ощущению единства с Божеством – «передо мной, во мне – одна лишь ты». София,

> обнимая собою все живые существа (души), а в них и все идеи … не связана исключительно ни с одною из них, свободна ото всех, – но будучи непосредственным центром и реальным единством всех этих существ, она в них, в их особности получает независимость от божественного начала, возможность воздействовать на него в качестве свободного субъекта [162–163].

Такое восприятие свободы и самостоятельности Софии, и ее относительной независимости от небесного и земного способствует ее предназначению стать заступницей человека перед Богом, его сопутником и помощником:

Зла не касаяся волей святою,
Думами ясными. Богу угодными,
Храмом живым Его стала ты, дивная!
Скорбь моя тяжкая, скорбь непрерывная
Светлою радостью вся расцветет,
Если молитва твоя низведет
В сердца пустыню небес изобилие.
В духе смиренном склонив колена,
У всепобедной прошу защиты.
Цепь разорви ты
Земного плена.
(«Хвалы и моления Пресвятой Деве» [Соловьев. Хвалы…]).

Лексическая реализация образов Софии-Божества-Заступницы связана с использованием общеупотребительных слов с религиозной тематикой. Наслаивание значения происходит за счет их контекстуального употребления. Изобилие поэтических образов связано в основном с богословским пониманием Божьей Матери. В приведенном стихотворении лексемы «Дева», «Мать», «невеста», «дочерь» способствуют восприятию Вечной Женственности как Богородицы, как сотворенного Богом идеального существа, предназначенного для порождения Бога-Сына:

Всенепорочная, Дева пречистая,
Слова предвечного мать и создание!
Слава земной и небесной природы!
Сын твой и Вышнего Бога сияние, –
О, бесконечности око лучистое!

Ты Солнце Правды во мрак нашей ночи
Вновь возвела, мать, невеста и дочерь,
Дева всеславная,
Миродержавная
И таинница Божьих советов! [Там же].

Логос-София предстоит в образе света, который играет в философии и поэзии мыслителя основную смыслоразличительную роль. Свет в восприятии Соловьева является носителем духовной субстанции. Степень просветленности является признаком одухотворения человека и природы. Эфир как невесомый носитель света нисходит от Горнего и пронизывает своими лучами земную плоть. Образ света с востока связан не только с религиозными представлениями о путеводной звезде, которая сопровождала рождение Иисуса Христа, но и с мистико-философскими идеями поэта. В картине духовной силы и правды, которую принес Христос на землю, Соловьев вербализует идею Всеединства, т. е. соединения Света, Правды и Красоты. Лексемы «свет», «силы», «слово», «вещий», «сиять», «возвестить», «обещать», характеризующие Горнее, дополняются контекстуальным противопоставлением значений таких единиц, как «ложь», «невозможно»:

«С Востока *свет*, с Востока *силы*!»
<…>
И *слово вещее – не ложно*,
И *свет с Востока засиял*,
И то, что было *невозможно*,
Он *возвестил* и *обещал*.
(«Ex oriente lux» [385]).

Слово-символ «*Восток*» повторяется поэтом для усиления богословского значения прихода мессии с востока. На семантику слова наслаивается значение духовности (*свет*) и победы духовного начала (*силы*). Символика стихотворения подчеркивается и употреблением латинского названия – «Ex oriente lux» – с помощью которого поэт создает образ универсального и всеохватывающего значения.

Философские эсхатологические идеи Соловьева основаны на определении места человека во всемирной истории. Человек является целью и завершением процесса божественного творения. Только человек может познать Бога посредством рождения на земле, в физическом теле. Просветление плоти и соединение с Логосом-Софией дает человеку возможность свободно проявлять свою волю и реализовать идею человеко-бога:

> Богочеловек, то есть Бог, воспринявший человеческую натуру, так в процессе христианства основою, или материей, является натура, или стихия божественная (Слово, ставшее плотью, или тело Христово, София), действующим и образующим началом является разум человеческий, а результатом является человеко-бог, то есть человек, воспринявший божество [220].

Поэтические образы, сопровождающие приведенную философскую мысль, рисуют картину человека, который стремится преодолеть узы земного и подняться в Горнее. Путь, который показал Христос (София), образно реализуется посредством лексем: «берега», «гора», «звезды», «огни», «храм», значение которых усилено эпитетами: «желанные», «новые», «победные», «заветный».

И до полуночи неробкими шагами
Все буду я идти к *желанным берегам*,
Туда, где на *горе*, под *новыми звездами*,
Весь пламенеющий *победными огнями*,
Меня дождется мой *заветный храм*.
(«В тумане утреннем неверными шагами…» [382]).

Необходимо подчеркнуть, что определение места и роли Логоса-Слова в философской системе Соловьева представляет одну из самых значимых задач, решение которой углубляет изучение мистико-философских и гностических воззрений Соловьева. Исследование авторских представлений и образных реализаций Логоса-Слова, его места и роли в поэтических текстах Соловьева позволяет проследить стремление философа дать не только чисто логическое и терминологически структурированное изложение его идей, но также приблизить читателя к таинству понимания красоты и гармонии Горнего, хаоса и безобразия Дольнего. Образно-поэтическая реализация философской идеи Логоса-Слова, по всей видимости, давала возможность мыслителю глубоко проникнуть в мистический мир и создать посредством поэтического оформления картину иных измерений, Бога и Логоса-Слова-Софии.

ЛИТЕРАТУРА

Дьяков А. В. Гностические мотивы в религиозно-философской системе В. С. Соловьева : автореф. дисс. … канд. филос. наук. СПб., 1999.

Корычанкова С. Концепт «свет» и его номинанты в поэтическом творчестве В. С. Соловьева // Мир русского слова и русское слово в мире. Varna, 2008. С. 125–132.

Корычанкова С. Софиология как одна из основ русской духовной мысли // Актуальные проблемы обучения русскому языку-IV. Brno, 2000. С. 103–107.

Соловьев В. С. Хвалы и моления Пресвятой Деве. URL: http://solovev.ouc.ru/hvaly-i-molenia-presvatoy-deve.html (дата обращения: 07.12.13).

Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров». СПб., 1994.

Koryčánková S. Владимир Соловьев. Горнее и Дольнее в поэзии Владимира Соловьева. Лексические ряды. Поэтические образы. Brno, 1998.

А. А. Куруленок
Куйбышев – Новосибирск

К ВОПРОСУ О ФОНОЛОГИЧЕСКОМ СТАТУСЕ ГЛАСНЫХ <*E*> И <*O*> В ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКЕ

В данной статье рассматривается проблема фонологического соотношения древнерусских гласных <***e***> и <***o***>, которые были втянуты в особый процесс исторической фонетики русского языка – так называемый переход ***e*** в ***o***. Названное преобразование продолжительное время находится в центре внимания исследователей, которые по-разному определяют причины и механизм изменения ***e*** → ***o***. Неоднозначно решается вопрос и о фонологическом статусе гласных ***e*** и ***o*** в разные эпохи, так или иначе связанные со временем действия фонетического закона перехода ***e*** → ***o***, т. е. в период, предшествовавший этому изменению, период, в который это изменение происходило, и в период, когда оно перестало быть живым фонетическим процессом. В связи с этим необходимо определить условия и хронологию перехода ***e*** в ***o***, дать характеристику фонетической системы в каждый из указанных периодов ее развития, представить фонетико-фонологический фон происходивших изменений, что в целом обеспечит реконструкцию фонологических отношений между <***e***> и <***o***> в системе, подвергшейся изменениям [см.: Попов 2004: 295–298].

Древнерусский язык унаследовал от праславянского такую фонетическую систему, в которой были противопоставлены фонемы <***e***> и <***o***>. Имея общий признак среднего подъема, они различались по признаку ряда, который был дифференциальным. Сильной позицией для них была позиция после твердых согласных, при этом перед гласным переднего ряда ***e*** согласные получали позиционно обусловленную полумягкость: *v˙ezu – vozu*. Гласные ***e*** и ***o*** могли взаимно заменять друг друга в тождественных фонетических условиях – в позиции после твердого согласного, что и определяет эти гласные как самостоятельные фонемы. Об этом говорит и К. В. Горшкова [см.: Горшкова 1972], которая указывает и на то, что признак передней или непередней зоны образования постоянно сопровождался признаком лабиализованности или нелабиализованности, поэтому последний не мог быть дифференциальным в этот период. Более того, лабиализованность / нелабиализованность была обусловлена передним / непередним рядом, что проявлялось в позиции после мягких согласных, где звук [*o*] обязательно изменялся в [*e*] (переходя в переднюю зону, [*o*] терял лабиализованность): *s˙elo – pol'e (< *poljo)* [Горшкова 1972: 75–76].

Итак, до вторичного смягчения согласных гласные ***e*** и ***o*** противопоставлялись как самостоятельные фонемы. На следующем этапе, когда полумягкие полностью смягчились перед гласными переднего ряда, ситуация в отношениях фонем <***e***> и <***o***> изменяется. В этот период сложилась система, в которой функционировали т. н. силлабемы – специфическое единство согласного и гласного, внутри которого сложно изолировать твердость / мягкость согласного и передний / непередний ряд последующего гласного. Эпоха смягчения полумягких согласных может быть охарактеризована словами Р. И. Аванесова как «эпоха междуцарствия», которая следовала за эпохой, «когда в основном мягкость или твердость согласных зависела от гласных», но предшествовала эпохе, «когда мягкость или твердость согласных стала независимой» [Аванесов 1947: 46–48].

В результате вторичного смягчения согласных оказалось, что после согласных гласные ***e*** и ***o*** стали употребляться во взаимоисключающих позициях: ***e*** – только после мягких согласных, ***o*** – только после твердых. Если раньше были возможны слоги типа [*t'e*] – [*t˙e – to*], то после смягчения полумягких остались только слоги типа [*t'e*] – [*to*], т. е. возможность различения гласных ***e*** и ***o*** по ряду после твердых согласных исчезла: теперь передняя или непередняя зона их образования была обусловлена мягкостью или твердостью предшествующего согласного. В слогах типа [*t'e – to*] гласные нельзя признать самостоятельными

фонемами, т. к. нельзя их изолировать от предшествующего согласного. Но и наоборот: твердые и мягкие согласные еще не самостоятельные фонемы, т. к. их тоже нельзя изолировать от последующего гласного. Тем самым ни гласные, ни согласные как самостоятельные фонемы для этого периода выделены быть не могут. В связи с тем, что звуки ***е*** и ***о*** стали находиться в отношениях дополнительной дистрибуции, представляется, что прежние гласные фонемы <***е***> и <***о***> стали употребляться как позиционные разновидности одной единицы, выступающие либо после мягкого, либо после твердого согласного.

Но подобное равноправие гласных и согласных внутри силлабемы заключало в себе противоречия, разрешение которых способствовало установлению фонологической системы либо вокалического, либо консонантного типа. Представляется, что противоречие разрешалось в результате взаимодействия не между равноправными на тот момент гласными и согласными, которые находились внутри силлабемы, а между силлабемами как основными функциональными единицами в этот период. Инерция исконного превосходства гласных в системе уже выражалась не в воздействии гласного на согласный, а в воздействии гласного в составе слога на гласный в составе предыдущего слога, что проявлялось в действии межслоговой ассимиляции. После вторичного смягчения согласных силлабемы испытывали взаимодействия в речи, и происходило межслоговое (межсиллабемное) уподобление, которое заключалось в регрессивном влиянии гласных в смежных слогах (силлабемах).

Определяя специфику древнерусского перехода ***е*** → ***о***, укажем, что мы разделяем ту точку зрения на этот процесс, согласно которой движущей его силой явилось действие межслоговой ассимиляции. В отличие от существующей традиции, которая причину преобразований гласного ***е*** видит в воздействии на нее согласного следующего слога, мы считаем, что действующим фактором в изменении этого гласного было воздействие на нее гласного последующего слога. Поскольку категория твердости / мягкости согласных в эпоху силлабем являлась сформированной фонетически, но не была еще фонологически значимой, то последующий твердый или мягкий согласный не мог оказывать влияние на предшествующий гласный ***е***. Поэтому ***е*** изменялся под воздействием гласного переднего или непереднего ряда, соответственно входившей в состав следующей палатальной или велярной силлабемы. Гласный ***е*** уподоблялся последующему гласному по определенному признаку и изменялся: перед гласным непереднего ряда (перед велярной силлабемой) он ассимилировался по ряду и переходил в непереднюю зону образования (изменяясь в [˙*о*]), и этому процессу сопутствовала лабиализация; перед гласным переднего ряда (перед палатальной силлабемой) он повышался по подъему и перемещался в зону верхне-среднего образования (изменяясь в [*ê*] – звук, который исконно скрывался за фонемой <***ѣ***> (ѣ)) [Куруленок 2011: 19–25].

Выходит, что еще до падения редуцированных, а именно, в эпоху силлабем, гласный ***е*** изменялся во всех позициях, потеряв свое исконное звучание: перед велярной силлабемой он, трансформировавшись в [˙*о*], в итоге совпал с гласной ***о***, перед палатальной силлабемой, изменившись в [*ê*], он совпал с ***ѣ***.

В результате изменения [***е***] в [*о*] появляется новый звук [˙*о*], который можно описать как неоднородный лабиализованный гласный, выступающий только в сочетании с мягким согласным в составе палатальной силлабемы. Однако этот звук [˙*о*] из [***е***] системе прежде не был известен, а потому лишь после падения редуцированных стало возможным слияние этого звука с фонемой <***о***> (когда стали появляться исключения из правил фонетического перехода [***е***] → [˙*о*]). Звук [˙*о*] не сразу был ассоциирован с фонемой <***о***>, т. к. он находился в составе палатальной силлабемы и принадлежал передней зоне образования, а сама фонема <***о***> входила в велярную силлабему и по образованию была непередней. Гласный ***е*** изменял артикуляцию в конце своего звучания непосредственно перед велярной силлабемой, и структуру слога новый звук [˙*о*] не нарушал. Еще действовал закон внутрислогового сингармонизма, который не давал объединиться звуку [˙*о*] из ***е*** с гласным ***о***. Новый звук [˙*о*], скорее всего, являлся аллофоном прежней фонемы <***е***>. Сам переход [***е***] → [˙*о*] послужил причиной и распада силлабемы, и прекращения действия закона внутрислогового сингармонизма, что утвердилось после падения еров.

Благодаря ассимилятивному воздействию последующей силлабемы на предыдущую возникает тенденция к развитию внутрисловесного сингармонизма, в результате чего в слове стали соседствовать слоги с гласными одной зоны образования: [*м'ед***ъ**] → [*м'*˙***о***д***ъ**] (изменение по ряду и сингармонизм по этому признаку). В свою очередь это приводило и к ослаблению сингармонизма внутрислогового: изменение [***е***] в [˙*о*] привело к появлению слога типа [*т'*˙*о*], в котором стали сочетаться звуки неоднородной артикуляции (мягкий согласный и непередний гласный [*о*]).

Тенденция к утрате внутрислогового сингармонизма усилилась после падения редуцированных, когда происходит утверждение фонологической категории согласных по твердости / мягкости, которая стала формироваться еще внутри силлабемы, в противном случае полумягкий согласный перед гласным [***е***], который изменился в [˙*о*], стал бы твердым. В этот период разрушается старая слоговая модель, распадаются силлабемы и появляются закрытые слоги. Возникает сильная позиция для согласных по твердости / мягкости – на конце слова. Это период полного освобождения твердости / мягкости согласных от связи с гласными.

В диахронической фонологии отмечается факт функционирования силлабем, состоящих из гласного и согласного, объединенных общим признаком диезности и противопоставленных этим признаком целиком. Силлабема характеризовалась единством тембра входящих в ее состав звуков: рядом с диезным (передним) гласным стоял диезный (мягкий) согласный и наоборот. Разрушение силлабемы на относительно автономные гласные и согласные привело к избыточному дублированию признака диезности. После падения редуцированных согласный был освобожден от обязательного сопровождения гласным, ранее предсказывающим признак диезности. В результате признак диезности сохранили согласные, а гласные нейтрализовались относительно этого признака [Журавлев 1977: 39, 42–43], т. е. признак ряда перестал быть дифференциальным. Это проявляется теперь в зависимости гласных от качества соседних твердых или мягких согласных фонем.

Вследствие исчезновения силлабемы и фонологизации согласных по твердости / мягкости в пределах появившегося закрытого слога на гласный ***е*** стала оказывать влияние последующая твердая или мягкая согласная фонемы. В закрытых слогах это воздействие, вероятно, было наиболее интенсивным, т. к. ***е*** и последующий согласный находились в пределах одного слога.

Итак, в эпоху падения редуцированных единый неразложимый комплекс [*т'*˙*о*] (функционировавший в эпоху силлабем) распадается на мягкий согласный и гласный звук [˙*о*]. Новый звук входит в состав фонемы <***о***>, которая приобрела новую позиционную разновидность [˙*о*]: [*м'*˙***о****т*], [*с'*˙***о****л*]. Вследствие перехода [***е***] в [˙*о*] фонема <***о***> теперь получила возможность употребляться не только после твердых согласных, но и реализовываться в позиции после мягких согласных. Появилась еще одна позиция для противопоставления твердых и мягких согласных – перед гласной <*о*>.

Однако чтобы говорить о том, что звук [˙*о*] перестал относиться к древнерусской фонеме <***е***> и перешел к фонеме <***о***>, нужно констатировать окончание фонетического изменения ***е*** → ***о*** и утрату позиционной обусловленности его осуществления (перед твердой силлабемой и ее рефлексом). На смену изменениям фонетического характера приходят изменения фонологические. Окончание фонетического этапа в преобразовании ***е*** → ***о*** может знаменоваться переведением фонетически обусловленного перехода [***е***] в [˙*о*] в другие позиции морфологическим путем и устранением существующей позиционной обусловленности: *к*[*л'*˙***он***] – *к*[*л'ö****н'***]*е* вместо *к*[*л'*˙***он***] – *к*[*л'ê****н'***]*е*, *бе*[*р'*˙***оз***]*а* – *бе*[*р'ö****з'***]*е* вместо *бе*[*р'*˙***оз***]*а* – *бе*[*р'ê****з'***]*е*. Фонетическое изменение прекратилось, т. к. появляется возможность произношении [˙*о*] перед мягким согласным по аналогии ([*т'*˙*от*]*ка* – [*т'ö****т'***]*я*).

Таким образом, в период падения редуцированных можно констатировать значительные изменения в отношениях между гласными ***е*** и ***о***. Если на предыдущих этапах мы можем указать либо на противопоставление этих гласных, либо на их взаимодействие внутри еди-

ной единицы, то в результате падения еров и после изменений ***е*** → *о* и ***е*** → *ê* следует признать качественно новую характеристику фонетической системы, которая в зоне среднего подъема отличалась нестабильностью и незавершенностью начавшихся изменений.

Гласная ***о*** укрепила свои позиции в системе после перехода ***е*** в ***о*** и вновь стала самостоятельной фонемой. О гласной ***е*** такого сказать нельзя – следует признать, что она вовсе исчезла как особая фонема, поскольку для нее не осталось ни одной позиции, в которой бы она смогла выступать в своем оригинальном качестве: перед твердым согласным она теперь звучит как [*о*], а перед мягким – как закрытый звук [*ê*], близкий фонеме <***ě***>. Если фонема <***о***> усилилась качественно и количественно, приобретя новые возможности своего употребления (после мягкого согласного, между мягкими согласными), то былая фонема <***е***>, напротив, утратила свои основные качественные характеристики и лишилась признаков, ее отличавших: если в результате преобразования [***е***] в [˙*о*] было утрачено противопоставление <***е***> ~ <***о***> по признаку ряда, то после изменения [***е***] в [*ê*] было утрачено противопоставление <***е***> ~ <***ě***> по подъёму (передний ряд заменился на непередний, средний подъем – на верхне-средний).

Получается, фонологизация результатов перехода ***е*** → ***о*** не «фонологизировала» былые отношения участников этого перехода. После падения редуцированных в зоне среднего подъема осталась одна фонема <***о***> непереднего ряда, противопоставление которой в передней зоне на тот момент отсутствовало.

С фонологической точки зрения утрата древнерусской фонемы <***е***> привела к снятию в пределах среднего подъема противопоставления <***е***> ~ <***о***> по признаку ряда: место в передней зоне среднего подъема оказалось свободным. Фонемы <***о***> и <***ě***> после дефонологизации <***е***> стали противопоставляться только между мягкими согласными: *ве*[*с'ê**л'***j*]*ье* – *ве*[*с'ö**л'***]*енький*. Перед мягким согласным это противопоставление оформлялось за счет фонетического перехода напряженного звука [*ö*] в зону верхне-среднего подъема, где и была фонема <***ě***>. У фонемы же <***ě***> после утраты фонемы <***е***> еще не было реализации, позволяющей ей занять место среднего подъема. На тот момент в древнерусском языке перед твердым согласным было только противопоставление [*ê*] ~ [˙*о*] ([*с'ê**л***] – [*с'˙**ол***]), которое трансформировалось в известное сейчас противопоставление открытого звука [*е*] и [˙*о*]. Но такое противопоставление <***ě***> ~ <***о***> перед твёрдым согласным ещё не оформилось, так как <***ě***> и перед мягким согласным, и перед твердым согласным долгое время (до конца XV – XVI вв.) выступала в закрытом звуке [*ê*]. Закрытость <***ě***> определяла за ней место верхне-среднего подъема, а фонема <***о***> находилась в зоне среднего подъема – для возможности полного противопоставления этих фонем не было тождества оснований – они были разного подъема: [*м'˙ол*] – [*м'ê**л***]. Поэтому <***ě***> должна была опуститься в зону среднего подъема (где и была фонема <***о***>), занять место исчезнувшей средней фонемы <***е***>, чтобы появилось противопоставление звуков среднего подъема и перед твердым согласным, известное в современном русском языке: [*м'˙ол*] – [*м'е**л***].

Изменение фонемы <***ě***> заключалось в понижении ее по подъему в зону фонемы <***о***>, и осуществлялось оно только в позиции перед твердым согласным. После падения редуцированных в результате воздействия на фонему <***ě***> последующего твердого согласного эта фонема изменяла качество своего звучания и стала произноситься как открытый звук [*е*] при сохранении ее закрытого звучания перед мягким (сейчас в русском языке на месте фонемы <***ě***> в словах, где она когда-то была, перед твердым согласным произносится [*е*], а перед мягким – [*ê*]). Все преобразования фонемы <***ě***> связаны с оформлением противопоставления этой фонемы и фонемы <***о***> перед твердым согласным, т. е. с перемещением части реализаций этой фонемы (лишь в одной позиции перед твердым согласным) в зону среднего подъема, где когда-то находилась исчезнувшая фонема <***е***>. В результате преобразования древнерусской фонемы <***ě***> перед твердым согласным былое противопоставление <***е***> ~ <***о***> восстанавливается уже по признаку лабиализованности / нелабиализованности: [*м'**е**л*] – [*м'˙**о**л*], [*с'**е**л*] – [*с'˙**о**л*].

Заметим, что фонологическое противопоставление <***о***> ~ <***ѣ***> после мягкого согласного перед твердым устанавливается в результате преобразований двух древнерусских фонем переднего ряда <***е***> и <***ѣ***>: *се**е**лъ – с**ѣ**лъ* [*с'**е**л*] – [*с'**ѣ**л*] → [*с'**о**л*] – [*с'**ѣ**л*] → [*с'**о**л*] – [*с'**е**л*].

В результате модификации [***ê***] в [*е*] оформилось противопоставление фонем <***ѣ***> и <***о***> перед твердым согласным, потому что фонема <***ѣ***>, находясь в этой позиции, оказывалась в зоне среднего подъема, т. е. там же, где и фонема <***о***>. Втянутая в историю гласных среднего подъема, фонема <***ѣ***> восстановила исконное фонологическое соотношение <***е***> ~ <***о***>, но теперь в основе этого противопоставления лежит другой дифференциальный признак.

Обобщим результаты нашего рассмотрения. До вторичного смягчения согласных фонемы <***е***> и <***о***> могли противопоставляться только после твердых согласных, поскольку <***о***> не могла выступать после мягких согласных. В эпоху силлабем это противопоставление ослабевает и осуществляется в пределах силлабемы: перед ***е*** стали возможными только мягкие согласные, а ***о*** продолжал выступать только после твердых согласных. Это противопоставление осуществлялось как противопоставление велярной и палатальной силлабем, в состав которых входили, соответственно, непередний гласный ***о*** и передний гласный ***е***.

Вследствие перехода ***е*** в ***о***, начавшегося в эпоху силлабем и оформившегося после падения редуцированных, противопоставление по ряду исчезает: изменившись в [˙*о*], гласный ***е*** перешел в непередний ряд. Возможность противопоставления фонем <***е***> и <***о***> возникла лишь в позиции между мягкими согласными. Однако это противопоставление оформляется за счет древнерусской фонемы <***ѣ***>, с которой совпала фонема <***е***>, изменившись в [*ê*]. Противопоставления [*е*] ~ [˙*о*] после мягких согласных перед твердыми ранее никогда не было, оно возникает благодаря видоизменению фонемы <***ѣ***> в этой позиции в [*е*].

Поскольку признак ряда у гласных после падения редуцированных дефонологизировался (в пользу становления фонологической категории согласных по твердости / мягкости), то остается говорить о возникновении противопоставления <***ѣ***> ~ <***о***> по признаку лабиализованности / нелабиализованности перед твердыми согласными ([*е*] ~ [˙*о*]) и перед мягкими согласными ([*ê*] ~ [*ö*]). Артикуляционные характеристики современных реализаций рефлексов старых фонем <***ѣ***> и <***о***> совпадают по подъему и по ряду между мягкими согласными и после мягкого согласного перед твердым, и потому отличаются эти фонемы только наличием / отсутствием лабиализации.

Таким образом, в истории русского вокализма, в частности древнерусских гласных фонем <***е***> и <***о***>, при внешнем сходстве фонетических характеристик их исконного и современного фонологического соотношения произошли значительные фонологические изменения, в которые в определенный момент была вовлечена и древнерусская фонема <***ѣ***>. Произошла и смена дифференциальных признаков: признак ряда перестал выполнять различительную функцию, через частичное преобразование признака подъема у фонемы <***ѣ***> в положении перед твердым согласным восстановилась прежняя оппозиция <***е***> ~ <***о***>, но решающим в ее осуществлении становится дифференциальный признак лабиализованности / нелабиализованности.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов Р. И. Из истории русского вокализма. Звуки I и Y // Вестник Московского ун-та. 1947. № 1. С. 41–57.

Горшкова К. В. Из истории русского вокализма. Звуки [е] и [о] // Русское и славянское языкознание : К 70-летию члена-корреспондента АН СССР Р. И. Аванесова. М., 1972. С. 75–82.

Журавлев В. К. Правило Гавлика и механизм славянского падения редуцированных // Вопросы языкознания. 1977. № 6. С. 30–43.

Куруленок А. А. Явление ассимиляции в истории русского переднерядного вокализма (к проблеме перехода <е> в <о>) // Вестник Сургут. гос. пед. ун-та. 2011. № 4 (15). С. 19–25.

Попов М. Б. Проблемы синхронической и диахронической фонологии русского языка. СПб., 2004.

Е. А. Никитина
Омск

ЖАНР ЗАСЕДАНИЯ В МУНИЦИПАЛЬНЫХ СТРУКТУРАХ г. ОМСКА: ЛИНГВОПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Компетентность в сфере делового общения непосредственно связана с успехом или неуспехом в любом деле: науке, искусстве, производстве, торговле. Что касается менеджеров, предпринимателей, организаторов производства, людей, занятых в сфере управления, то коммуникативная компетентность для представителей этих профессий представляет важнейшую часть профессионального облика. Один из выдающихся менеджеров США, президент крупнейшего в мире автогиганта, компании «Форд» и «Крайслер» Ли Якокка в своей книге «Карьера менеджера» пишет:

> Управление представляет собой не что иное, как настраивание людей на труд. Единственный способ настраивать людей на энергичную деятельность – это общаться с ними [Якокка 1991: 68].

Цель данной статьи – описать в лингвопрагматическом аспекте жанр делового заседания в государственных структурах. Материалом исследования послужили записи заседаний в мэрии и Городском Совете г. Омска.

В современной экономической науке выделяются следующие типы совещаний: ознакомительное, информационное, разъяснительное, инструктивное, координационное.

Успешное проведение совещания зависит от умелых действий руководителя. Он должен пользоваться уважением и авторитетом у собравшихся и лично знать многих со всеми их достоинствами и недостатками. Руководитель должен создать доброжелательную обстановку, включить участников собрания в активную работу, максимально использовать опыт, знания и компетентность людей. Для руководителя в рамках заседания важно:

- начать вовремя;
- сообщить о регламенте, уточнить повестку дня;
- назначить ответственного за регламент и протокол;
- предупредить о прекращении выступления в случае, если оно не соответствует существу вопроса (например, эмоциональные оценки людей и событий вместо конструктивных предложений);
- если используется критика, то требовать ее конкретности (называть конкретные факты и их причины, не переходить на личность, высказываться по поводу ошибок, предлагать пути решения проблемы);
- жестко вести совещание к намеченной цели путем полного вовлечения в него каждого участника;
- регулировать деловитость выступлений, не допуская их затягивания, стимулируя конкретность, содержательный анализ, выработку реальных предложений и решений;
- соблюдать конкретность дискуссии;
- использовать разнообразные приемы для активизации внимания участников совещания;
- фиксировать узловые моменты;
- поддерживать новые идеи;
- резюмировать выступления;
- гасить конфликты, если они возникают;

- подводя итоги, обобщить все сказанное, сформулировать выводы, определить задачи на будущее;
- завершить совещание в точно назначенное время;
- настроить персонал на эффективную работу [см.: Горанчук 2003; Веснин 2003].

После окончания совещания руководитель определяет, в какой форме будут подведены итоги, например, в виде рассылки протокола (протокол хода совещания или только конкретные результаты по отдельным пунктам повестки дня), выписки из протокола или постановки задачи (в письменной форме или устно) для отдельных участников совещания со ссылкой на решения совещания [см.: Колтунова 2000].

Для участников делового совещания важными следует считать следующие правила:

- необходимость представиться перед выступлением;
- следует говорить «я» вместо «мы» или безличной формы;
- в высказываниях участники должны быть конкретны, ясно излагать свои мысли, отвечать за свои ошибки, выдвигать новые идеи, отстаивать личную точку зрения, быть терпеливы к инакомыслию;
- следует воздерживаться, насколько возможно, от интерпретации чужих идей и мыслей; выражать собственную позицию; стараться не делать неоправданных обобщений; нужно говорить не о поступках и мыслях других, а о восприятии этих поступков и мыслей, т. е. формировать суждения на языке «я-сообщений», а не «вы-утверждений» (например, вместо «вы ошиблись» – «я думаю, что здесь вкралась ошибка»).

Когнитивный анализ показал, что в сознании большинства носителей языка понятия «совещание», «заседание», «собрание» смешиваются. Респонденты-омичи в своих реакциях на слова-стимулы «совещание» и «заседание» актуализируют семы «обсуждение», «принятие решений», «скука». Собрание же у большинства опрошенных не ассоциируется со сферой делового общения. Здесь преобладают реакции «родительское» и «сборище людей». В ядре понятий «совещание» и «заседание» оказывается некое действие, совершаемое его участниками. На периферии оказываются такие смыслы, как время («продолжительность»), участники («чиновники», «кабинет министров», «дума»), место («дума», «кафедра»). По данным ассоциативного эксперимента, проведенного среди студентов омских вузов, явно негативных реакций на слова-стимулы «совещание», «заседание», «собрание» нет.

Деловой дискурс является одним из типов институционального дискурса, поскольку обладает признаками институцианальности (трафаретность общения, статусно-ролевые отношения, символические действия, хронотоп) и ритуальности (констатация чего-либо, интегрированность и консолидированность участников события в единую группу, закрепление коммуникативного действия в особой заданной форме, имеющей сверхценный характер).

Участниками делового дискурса являются предприниматели, чиновники, представители деловой общественности, при этом наблюдается статусно-ролевое неравенство участников делового общения. Главенствующая роль принадлежит председателю заседания, только он может давать поручения, назначать ответственных, порицать за невыполнение чего-либо, принимать решения. Участники заседаний могут вносить предложения, высказывать свою точку зрения, задавать вопросы, но не более того.

Круг участников заседания искусственно расширяется за счет включения в него населения, которое узнает о проходившем заседании и его результатах из средств массовой информации. Конечно, этот «участник заседания» является пассивным. Он только получает информацию, т. е. выполняет только функцию адресата. Адресантом он может быть лишь в том случае, если обратится с просьбой или жалобой в одну из государственных структур и если его просьба или жалоба будут упомянуты на заседании в рамках доклада или вопроса.

Хронотопом для делового дискурса является обстановка, типичная для управленческого диалога. Этот диалог проходит в зале заседаний или в кабинете председателя в рабочее время.

Целью делового дискурса является «описание ожидаемого результата, нужного типа решения, желательного итога работы» [Панфилова 2005]. Ценности дискурса омских заседаний сконцентрированы в его ключевых словах: «информация», «работа на благо населения», «решение проблемы».

Тематика делового дискурса охватывает очень широкий круг проблем: социальных, энергетических, финансовых, материально-технических, структурных и др.

Деловой дискурс не лишен интертекстуальности. Прецедентными текстами для делового дискурса являются тексты законов, указов, на основании которых или в соответствии с которыми работает департамент или организация:

> …была разработана программа … в соответствии с ней … приобретено 21 единица техники;
>
> в соответствии с федеральным законом … произведено повышение заработной платы.

Также к прецедентным текстам относятся цитаты: председатель одного из заседаний цитирует президента, один из докладчиков цитирует слова Станислава Ежи Леца «Это ужасно, что вечность состоит из отчетных периодов». Среди прецедентных текстов участников рассматриваемых заседаний не оказалось пословиц, поговорок, практически нет афоризмов.

Заседание – это статусно-ориентированный дискурс. Его участники выступают в качестве представителей той или иной общественной группы, выполняют роль, предписываемую коммуникативной ситуацией [Карасик 2004].

Ритуальность заседания проявляется в закрепленной традицией последовательности действий:

1. Приветственное слово председателя.
2. Объявление докладчика.
3. Доклад.
4. Обсуждение доклада.
5. Принятие решения.
6. Подведение итогов.
7. Заключительное слово председателя.

Также ритуальность выражается в том, что на заседания приглашают определенную группу людей, которые осознают свою групповую идентичность: чиновники, общественность, пресса. Заседания проводятся регулярно, через определенный отрезок времени, что позволяет говорить о цикличности данного коммуникативного события (что также свидетельствует о ритуальности заседания).

В. И. Карасик выделяет 4 функции ритуала. Заседание в полной мере отвечает этим четырем функциям. Его назначение: 1) констатировать нечто (состав участников; наличие проблемы; пути ее решения; 2) интегрировать и консолидировать участников события в единую группу; 3) мобилизовать их на выполнение определенных действий или выработку определенного отношения к чему-либо. Чиновники собираются на заседания, чтобы обеспечить взаимодействие тех или иных ведомств. Участники задают вопросы, вносят предложения. Председатель принимает решения, подводит итоги, дает поручения; 4) закрепить коммуникативное действие в особой заданной форме, имеющей сверхценный характер. Такой формой является регламент. Решения, принятые на заседании, фиксируются в письменном документе – протоколе.

По своей сути ритуал является инициацией, т. е. переходом одного из его участников в новый статус (из адресата в адресанта; из человека, не владеющего информацией, в информированного). Каждый месяц в государственной структуре проходит заседание. Этот ритуал представляет собой инициацию участников, которые получают новый квалификационный статус, а именно перестают быть людьми, не знающими ситуации. Обрядовая, условная сторона

дела в этом случае заключается в том, что форма этого сложного коммуникативного события в известной мере отрывается от содержания (после обсуждения проблемы и посвящения всех членов коллектива в нее она может быть решена, а может продолжать существовать).

Специфика заседания формируется за счет ситуативных условий: это устная подготовленная речь (текст, произносимый докладчиком) и устная спонтанная речь (вопросы, предложения или дополнения участников данного мероприятия) в ее диалогической форме в ситуации непосредственного общения [см.: Паршина 2012].

Заседание следует рассматривать как сложное речевое событие, поскольку данное речевое событие имеет коллективный характер, планируется, назначается, специально организуется, контролируется председателем или руководителем, имеет определенный ролевой и коммуникативный состав участников (представители какой-либо организации / ведомства / отдела) и может быть представлено в виде сценария: вступительное слово председателя, заслушивание доклада, обсуждение прозвучавшей информации, подведение итогов.

Автором на заседании является каждый, кто выступает с докладом или задает вопрос, или вносит предложение, делает замечание. Специфической особенностью жанра является полифункциональность автора и адресата. Автор доклада по отношению к адресату (т. е. аудитории) находится в позиции отчитывающегося. Адресат в этой ситуации является контролером, судьей, который оценивает достижения или неудачи докладчика. Адресат задает вопросы, чтобы выяснить интересующие его аспекты проблемы. В этом случае он сам становится автором, а автор адресатом. Жанр заседания оказывается полифункциональным и многослойным, т. е. в одной ситуации действующие лица меняются местами: то адресант, то адресат; а в другой ситуации они все (участники заседания) являются адресантами, а их целевая аудитория (работники организации) оказывается адресатом. Расширение аудитории происходит за счет приглашения на мероприятие прессы, в результате чего адресатом становится население города / региона.

Участники заседания знают, с какой целью они собрались, это отражено в повестке дня; их встреча связана с предыдущим опытом, а отчеты касаются какого-либо вопроса, затронутого в прошлом, или проблемы, которую нужно решить. Во время заседания участники должны достигнуть каких-то результатов или соглашений. В их видении будущего должно что-то измениться, должны быть приняты решения, касающиеся представленной информации, с учетом всех предложений, пожеланий, замечаний. Поскольку заседание является публичным мероприятием, то им важно продемонстрировать аудитории свою деятельность, достижения организации/ ведомства / отдела в какой-либо области.

Гипержанр заседания включает в себя различные жанры: открытие заседания, представление докладчика, приглашение к обсуждению, завершение заседания, доклад, сообщение, прения и др.

Участники омских заседаний не всегда следуют правилам дискуссии, не всегда соблюдают риторический канон. В результате этого они совершают ошибки, которые приводят к коммуникативным неудачам. Наиболее типичные ошибки, совершаемые участниками заседаний, можно представить в виде списка:

- превышение регламента заседания;
- неумение свертывать и развертывать информацию при словесной передаче;
- громоздкие описательные конструкции;
- отсутствие четко сформулированных поручений;
- вопросы в повестке дня сформулированы очень широко (формулировка должна быть проблемной);
- отсутствие навыков формулирования выводов, предложений, идей, т. е. умения находить такое словесное выражение, которое бы точно и однозначно передавало мысль;
- отсутствие резюмирования по ходу заседания;
- отсутствие подведения итогов всего заседания;

- часто участники заседания реализуют стратегии «самопрезентации» и «лоббирования интересов» вместо того, чтобы задавать вопросы, относящиеся к содержанию доклада, решать проблемы;
- участники заседаний не владеют приемами озвучивания письменного текста, приемами диалогизации текста;
- использование изобразительных средств только там, где нужно завуалировать проблему.

Таким образом, заседание – это практическое воплощение институционального дискурса, которое включает в себя и элементы ритуального дискурса. Думается, что изложенные выше наблюдения над дискурсом заседаний в омских муниципальных структурах могут быть распространены и на жанр заседания в целом безотносительно территории его проведения.

ЛИТЕРАТУРА

Горанчук В. В. Психология делового общения и управленческих воздействий. СПб. ; М., 2003.
Веснин В. Р. Практический менеджмент персонала: пособие по кадровой работе. М., 2003.
Карасик В. И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс. М., 2004.
Колтунова М. В. Язык и деловое общение: нормы, риторика, этикет. М., 2000.
Панфилова А. П. Деловая коммуникация в профессиональной деятельности М., 2005.
Паршина О. Н. Российская политическая речь: теория и практика. М., 2012.
Якокка Ли. Карьера менеджера. Минск, 1991.

И. П. Ромашова
Омск

ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОРПОРАЦИЙ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ОБЩЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ

Процессы, происходящие в социальной, экономической жизни, информатизация и глобализация приводят к появлению все новых типов дискурсов и дискурсивных практик, благодаря чему исследователи имеют возможность наблюдать разворачивающуюся на их глазах «жизнь» и «смерть» дискурсов, а также эволюционные и революционные процессы, которые совершаются в рамках функционирующих дискурсивных форм.

Одна из речевых практик, которая активно формируется в России с конца 80-х гг., – это *корпоративный дискурс* (далее КД). В настоящей работе КД трактуется широко: не только как общение в крупных коммерческих структурах, «насчитывающих более 200 сотрудников». В семантике слова «корпорация» на первый план выходит значение «организационная структура, действующая по своим, внутренним правилам» [Колобова 2007: 13]. Таким образом, термин «корпорация» наделяется не только экономическим, но и социальным содержанием. С этой точки зрения корпоративным считаем дискурс предприятий, фирм, государственных организаций, военных, силовых, конфессиональных и др. институтов, если они достигли определенной фазы своего развития и придерживаются некоторой философии и стратегии внутригрупповых и внешних отношений. На основании сказанного вводим следующее определение КД: *корпоративный дискурс* – это речь, обеспечивающая профессиональную деятельность группы, формирующая ощущение сопричастности группе и потребность осуществлять эту совместную деятельность, а также позиционирование группы (организации) в сознании внешних и внутренних целевых аудиторий.

Появившись относительно недавно, КД на сегодняшний день становится одним из самых влиятельных (доминирующих) дискурсов постиндустриального общества. Корпоративные коммуникации занимают значительную часть жизни российского гражданина – таким образом, они оказывают воздействие на общение человека в других сферах и, как следствие, на его менталитет. Поскольку корпорации обладают необходимыми экономическими возможностями и владеют медиаресурсами, они активно вторгаются в практики семейного и государственного дискурсов, создают корпоративную систему обучения, конкурирующую с традиционной вузовской[1]; формируют собственную идеологию и даже некий аналог религии, посягая на функционал религиозного дискурса. В ходе исследования было установлено, в ряде российских корпораций практикуется, например, отправление религиозных обрядов (утренние молитвы), создаются даже свои корпоративные вероучения, не совпадающее ни с одним из действующих конфессиональных; корпорантов называют «братьями» и «сестрами», корпоративный кодекс – «заповедями» и «Библией»[2]. Кроме того, именно корпорациями инициированы процессы рекламизации[3] и маркетизации (консь-

[1] «плюрализм форм организации, присущих институциям бизнес-образования, обозначает тенденцию размывания гомогенности учебных заведений в системе высшего образования» [Абрамов 2000: 5].

[2] Во всемирно известной компании Макдоналдс существует т. н. «Библия McDonald's», где описаны основные принципы общения в данной организации.

[3] Под рекламизацией понимается культурное и жанрово-стилевое влияние рекламного дискурса на иные дискурсивные сферы [см.: Ильинова 2003]. В работах Н. Фэркло, в диссертации Н. В. Денисовой изучаются процессы рекламизации образовательного дискурса [Денисова 2008; Фэркло 2009].

юмеризации)[1], которые лингвисты относят к разряду кросс-дискурсивных, т. е. затрагивающих другие сферы жизнедеятельности общества и иные дискурсы (научный, политический, государственный).

Основная причина дискурсивной активности корпораций заключается в том, что, как и любой институт, они нацелены на создание, сохранение и удержание своего господства, в первую очередь экономического. И используют для того ряд дискурсивных и социальных практик, направленных на *институционализацию*, *легитимацию* и *позиционирование* корпорации как института в целом и представляющих его отдельных организаций. Термины «институционализация», «легитимация» и «позиционирование» не являются общепризнанными в лингвистике, однако успешно применяются дискурсологами – специалистами других гуманитарных наук: социологами, политологами, историками, психологами и философами, – изучающими дискурсы и их роль в социальных процессах. Изучение динамики корпоративного дискурса показало необходимость введения этих понятий для описания функциональных аспектов дискурсивного существования. Проведенное исследование этапов становления и развития КД дает основание утверждать, что институционализация, позиционирование и легитимация являются ключевыми причинами динамики корпоративного дискурса и основными ее процессами, которые осуществляются с помощью текстов и ритуалов, названных нами текстами и ритуалами (процедурами) институционализации, легитимации и позиционирования.

Сущность *институционализации* как социального и дискурсивного процессов социологи характеризуют следующим образом:

> Социальные институты появляются в обществе как крупные не планируемые продукты социальной жизни. Как же это происходит? Люди в социальных группах … в ходе общественной практики находят некоторые приемлемые образцы, шаблоны поведения, которые постепенно через повторение и оценку превращают в стандартизированные обычаи и привычки. Спустя некоторое время эти шаблоны и образцы поведения *поддерживаются общественным мнением, принимаются и узакониваются* (здесь и далее курсив в цитатах наш. – *И. Р.*). На этой основе разрабатывается система санкций. <…> институционализация представляет собой процесс определения и закрепления социальных норм, правил, статусов и ролей [Фролов 2001: 62].

Для институционализации корпорация должна быть представлена в текстах доминирующих дискурсов современности (государственном, юридическом, академическом (научно-образовательном), масс-медийном) с целью признания и закрепления его в социетальной системе и в системе других дискурсов. Соответственно, в качестве текстов институционализации корпораций выступают *законодательные акты* и тексты *административного дискурса*, регулирующие деятельность этих организаций:

> Компания «ЛенСпецСМУ» сообщает о выдаче ей соответствующими инстанциями разрешительных документов на очередные этапы реализации жилого комплекса «Ласточкино гнездо». Речь идет о возведении 1, 4, 5, 6 и 8 корпусов, строительство которых *одобрила* Служба государственного строительного надзора и экспертизы по Санкт-Петербургу (пресс-релиз).

Устав, лицензия, свидетельство об аккредитации, разрешительные административные документы, на основании которых организация ведет свою деятельность, имеются на сайте любой компании, предприятия, вуза и т. д., подтверждая легальность его практик:

[1] Маркетизация дискурсов предполагает изменение системы жанров существующих дискурсов под влиянием задач продвижения товаров, услуг и субъектов, производящих эти товары и оказывающих эти услуги (см. работы философов и семиологов Р. Барта, Ж. Бодрийяра, лингвистов Н. Фэркло, Е. Ю. Дьяковой и др.). Лингвист Е. Ю. Дьякова в своей диссертации говорит о маркетизации образовательного дискурса [Дьякова 2011], ряд исследователей анализируют процессы маркетизации в политическом дискурсе и его последствия (Ж. Бодрийяр, О. Ф. Русакова, Г. Г. Почепцов и др.).

> Основным нормативным документом, регламентирующим деятельность вуза, является его Устав – своего рода Конституция учебного заведения. С Уставом ЮЗГУ Вы можете ознакомиться в данном разделе сайта (www.ee.swsu.ru/licence.php).

Тексты юридического и административного субдискурсов входят как составная часть в КД и становятся основным языковым способом его институционализации.

Еще одним признаком состоявшейся институционализации корпораций стало включение изучения бизнес-процессов, менеджмента и корпоративного права в образовательный государственный стандарт вузов; а профессий, связанных с деятельностью корпораций (менеджера, маркетолога, рекламного агента и др.), – в штатные расписания и квалификационные справочники различных отраслей экономики, органов государственной, законодательной и судебной власти. Необходимость включения научно-педагогических текстов о корпорациях в структуру КД обусловлена тем, что любой социальный институт для своего воспроизводства, для подготовки будущих лояльных членов должен иметь соответствующие учебно-образовательные структуры: «Академический институциональный дискурс … призван системно готовить специалистов и учащихся к эффективной коммуникации в деловом мире» [Ширяева 2008: 35]. Сам факт изучения социальных и дискурсивных практик какого-либо социального института (в нашем случае корпорации) в академических учреждениях уже свидетельствует о признании существования этого института и подтверждает его институционализацию.

Еще одним дискурсивным средством институционализации являются *масс-медийные тексты*, где освещаются факты признания дискурсивных практик корпораций на государственном, законодательном уровне, со стороны общественности:

> К своему 10-летнему юбилею, который отмечался в феврале, Военно-страховая компания (ВСК) получила замечательный подарок – благодарность от Президента России Владимира Путина. …Столь высокая оценка деятельности ВСК вполне заслужена (Российская газета. 28.12.2012).

Представление практик корпорации в текстах СМИ и в Интернет-пространстве является обязательным дискурсивным процессом: это связано с особенностями процесса институционализации в постиндустриальном обществе. В постиндустриальную эпоху любая социальная структура для признания факта ее существования должна быть репрезентирована в медиапространстве: «Оформленная институциональная сфера обладает своим дискурсом, который рефлексируется как институциональный не только исследователями, но и медиасредой» [Мишанкина 2010: 369].

Названные выше тексты ориентированы преимущественно на внешнюю аудиторию: клиентов, партнеров, инвесторов, широкую общественность. К текстам внутренней институционализации относятся «Корпоративные кодексы», «Фирменных стандарты на общение», инструкции и пр.:

> В наших действиях мы руководствуемся этическими принципами и нормами, заложенными в Кодексе делового поведения и этики ОАО «Вымпел-коммуникации» (преамбула к тексту «Кодекса»);

> «Я всего лишь выполняла *инструкции*», – пояснила свои действия продавец (БК. № 03 (380). 2011. С. 22).

Задача внутренних текстов – закрепление внутрикорпоративных норм деятельности организации, трансляция этих норм, доведение их до сведения персонала.

Для успешной институционализации корпорациям необходимо, чтобы целевые аудитории и / или широкая общественность признали их право на осуществление определенного вида деятельности. Ментальный (когнитивный) процесс, сопровождающий институционализацию, который заключается в признании целевыми аудиториями и общественностью права социального института на применение его социальных и дискурсивных практик, дис-

курсологи обозначили термином *«легитимация»* (Т. А. ван Дейк, Р. Водак, М. В. Йоргенсен, Л. Филлипс, Н. Фэркло, О. В. Спиридовский и др.). По определению политолога А. В. Скиперских, «легитимность – это восприятие аудиторией социальных и дискурсивных практик института как законных, правильных и одобрение этих практик» [Скиперских 2007: 167]. То есть общественность (или локализованные аудитории) может *признать или не признать* факт существования организации, *одобрить или не одобрить* ее деятельность – в зависимости от этого корпорация либо получает право их беспрепятственно реализовывать, либо ей приходится прикладывать дополнительные усилия для реализации своих задач. Корпорация, как и все другие социальные институты, прикладывает значительные усилия для того, чтобы избежать риска делегитимации, ведь от этого зависит успех ее деятельности.

Для того чтобы члены сообщества признали и одобрили право корпорации на применение определенных социальных практик, она должна осуществить некие процедуры (например, провести «избрание лидера») и предоставить необходимые тексты (программу деятельности, этический кодекс корпорации и др.), способствующие осуществлению когнитивного процесса легитимации в сознании общественных групп. Легитимация КД осуществляется с помощью специальных речевых тактик, к числу которых мы относим ссылки на законодательные акты и мнения авторитетных персон, подтверждающие законность (легальность) деятельности организации: «В соответствии со статьей / Указом…»; «Вступило в законную силу решение суда, подтвердившее легитимность…» (пресс-релиз); «В соответствии с решением собрания акционеров ОАО АКБ “РОСБАНК”…» (пресс-релиз); «Компетентный эксперт по доходам считает рассылки предупреждений вполне законной практикой» (РИА Новости. 01.02.2013); «Коллективный договор позволяет нам чувствовать себя более защищенными в текущей ситуации, – говорят сотрудники» (корпоратив. газ. «Омский водоканал». № 4 (42). 2009, апр.). Признание деятельности корпорации законной характеризует ее действия как «предсказуемые», «упорядоченные», «стабильные», «оправданные», что неизменно повышает доверие к ней со стороны аудитории.

Вторую группу тактик легитимации составляют текстовые приемы, отражающие авторитетность корпорации в профессиональной среде и компетентность ее представителей (руководства, специалистов). Авторитетность и компетентность организации подчеркивается: 1) путем создания в имиджевых PR-текстах образа компании – «признанного лидера» в данной сфере; 2) через публикации, где в роли эксперта выступает представитель института; 3) с помощью ссылок на мнение авторитетных в данной сфере институтов (лиц), подтверждающих компетентность субъекта легитимации; 4) через указание на членство в авторитетных профессиональных и иных сообществах. Примеры использования каждой тактики приведены ниже:

(1) самономинации в Миссиях организаций: «Кто мы. Как вы могли догадаться, вы попали на сайт рекламного агентства, по нашему нескромному мнению, – *одного из лучших* в Москве» (сайт рекламного агентства «МаньяКо»); «Всегда входить в тройку *лидеров* финансового рынка» (Banc One Corporation); «Компания HTC видит свою миссию в том, чтобы стать *ведущим* поставщиком новаторских устройств мобильной связи»;

(2) «Что ждет финансовый рынок в ситуации кризиса? За разъяснениями мы обратились к ведущему специалисту компании “ФИНАМ”…» (Эксперт. 24.12.2012);

(3) «Разработанный нашей компанией безалкогольный напиток “Крейзи-кола” произвел сенсацию в 2003 году, существенно потеснив с местного рынка кока-колу и пепси. Известный маркетолог Джек Траут посвятил прорыву “Крейзи колы” целую главу в своей последней книге “Дифференцируйся или умирай!”» (имиджевая статья. Бизнес-курс. 21.12.2006);

(4) «Наша компания признана победителем конкурса Министерства здравоохранения и социального развития РФ» (пресс-релиз); «ОмГУ входит в первую десятку рейтинга лучших вузов, составленного независимыми экспертами Фонда В. Потанина» (сайт ОмГУ. URL: http://www.omsu.ru).

Одна из старейших и испытанных тактик легитимации – создание образа целевой аудитории, одобряющей организацию и ее действия. О значимости дискурсивного моделирования образа адресата, лояльного по отношению к социальным институтам, свидетельствует большое количество жанров, реализующих эту задачу. Анализ текстов КД показывает, что лояльный член корпорации должен: 1) поддерживать ее решения и действия, 2) благодарить организацию и ее руководство, 3) выражать ей доверие, 4) клясться в верности. Данные тактики находят воплощение в жанрах и речевых актах благодарности, в «письмах поддержки», клятвах, присягах:

> Первый день открытия магазина был полон улыбок и комплиментов в адрес магазина и сотрудников. Многие покупатели заходили со словами: «Спасибо, что вы открылись!!!». Мы же, в свою очередь, хотим выразить искреннюю благодарность всему руководству Компании «Красный куб» (корпоративный журнал «Красный куб». 2008. № 10. С. 27);

> …сокращается отдел, а в компании все сотрудники считают, что решение о ликвидации этого подразделения правильное и «давно надо было» (Сибирская алкогольная группа. 2008. № 4. С. 3).

На создание образа «человека легитимирующего» работают также слоганы единения и др. высказывания с семантикой отождествления или присвоения: «Народ и партия едины»; «“Вымпелком” – это ты, “Вымпелком” – это я, “Вымпелком” – моя компания».

Успешному осуществлению институционализации и легитимации корпораций во многом способствуют практики, направленные на создание официальной публичной версии о социально полезном характере деятельности института (корпорации) [см.: Русакова, Русаков 2011]. Процесс создания такой версии технологизирован и получил название *«позиционирование»*. На реализацию этой цели работает целый массив рекламных и PR-текстов, достаточно подробно проанализированных лингвистами [Кривоносов 2002; Уилкокс 2004 и др.]. Помимо текстов, в процессе позиционирования корпораций задействован широкий перечень PR-акций, таких как благотворительные мероприятия, спонсорство, другие общественно-полезные виды деятельности. Одним из актуальных направлений позиционирования для современных организаций стало создание имиджа социально и информационно открытой структуры. Текстами институционализации в этом случае, помимо обычных PR-произведений (пресс-релизов, имиджевых и рекламных статей, буклетов, проспектов и пр.), выступают «Положения о единой информационной политике» организации. В них структуры характеризуют себя как «открытые», «предоставляющие необходимую информацию» для своих контрагентов:

> Организация использует такие способы распространения информации, которые обеспечивают его акционерам и иным заинтересованным лицам свободный, необременительный и наименее затратный доступ к раскрываемой информации (АвтоВАЗ);

> полнота и достоверность – компания предоставляет полный объем информации, не избегая распространения негативной информации (Аэрофлот).

С целью создания коммуникационного имиджа открытой структуры организации создают свои интерактивные представительства в Интернет-среде (сайты, блоги, твиттеры, группы в социальных сетях) [см.: Данюшина 2011]. Благодаря этим процессам позиционирование выстраивается как процесс двусторонней коммуникации.

Процессы институционализации, позиционирования и легитимации направлены на укоренение нового (в данном случае – корпоративного) дискурса в системе уже существующих дискурсов и стоящих за ними социальных институтов. При этом, как отмечет один из виднейших теоретиков критического дискурс-анализа Н. Фэркло, закрепление новых дискурсов не всегда проходит гладко: «сообщества могут не принять навязанный им дискурсив-

ный порядок» [Фэркло 2009]. Так, откликом на официальные практики КД стали произведения корпоративного фольклора, где эти практики нередко пародируются. Приведем в качестве примера шуточный Устав, который придумали сотрудники парка аттракционов в ответ на директивно принятый Устав организации «Сказочные Друзья»:

> Правило номер четыре. НЕ КУКСИСЬ. Сотрудники парка аттракционов не имеют права на плохое настроение. Наша миссия предполагает, что мы улыбаемся все время. Поэтому инициативная группа предлагает дирекции прорезать в нижней части костюмов отверстия, в которое было бы видно, улыбается сотрудник или нет. Многие, слишком многие еще у нас используют костюм как возможность спрятать свое истинное лицо…

Таким образом, изучение практик КД показывает, что институционализация, легитимация и позиционирование являются основными процессами и причинами его развития. Корпорации с помощью текстов и процедур легитимации и позиционирования контролируют восприятие своих дискурсивных практик со стороны значимых целевых аудиторий. Благодаря текстам институционализации и позиционирования они закрепляют необходимое им социальное поведение и утверждают приемлемую для них корпоративную картину мира. Но процесс дискурсивного влияния диалектичен: социум может не принять предписываемые дискурсивные новации, создавая контр-дискурс (оппозиционный) в рамках официальных практик.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамов Р. Н. Легитимация профессиональной власти менеджеров: историко-теоретический анализ института бизнес-образования в России : дисс. … канд. социол. наук. М., 2000.

Данюшина Ю. В. Многоуровневый анализ англоязычного сетевого бизнес-дискурса : автореф. дисс. … д. филол. наук. Москва, 2011.

Денисова Н. В. Рекламные жанры научно-образовательного дискурса : дисс. … канд. филол. наук. Томск, 2008.

Дьякова Е. Ю. О маркетизации образовательного дискурса: поликодовый текст в британском рекламном дискурсе сферы образования : дисс. … канд. филол. наук. Воронеж, 2011.

Ильинова Е. Ю. Лингвокогнитивное обоснование характера ассимиляции и культурной экспансии рекламного дискурса // Лингводидактические проблемы межкультурной коммуникации. Волгоград, 2003. С. 43–62.

Колобова А. А. Социопрагматика корпоративного дискурса (на примере текстов корпоративных кодексов американских компаний) : автореф. дисс. … канд. филол. наук. Владивосток, 2007.

Кривоносов А. Д. PR-текст в системе публичных коммуникаций. СПб., 2002.

Мишанкина Н. А. Лингвокогнитивное моделирование научного дискурса : дисс. … д. филол. наук. Томск, 2010.

Русакова О. Ф., Русаков В. М. PR-дискурс: Теоретико-методологический анализ. Екатеринбург, 2011.

Скиперских А. В. Механизмы легитимации политической власти на постсоветском пространстве: дисс. … д. политич. наук. Воронеж, 2007.

Уилкокс Д. Л. Как создавать PR-тексты и эффективно взаимодействовать со СМИ. М., 2004.

Фролов С. С. Социология. М., 2001.

Фэркло Н. Диалектика дискурса // Современный дискурс-анализ : электрон. журнал. 2009. Вып. 1. Т. 1. URL: http://discourseanalysis.org/adall.pdf (дата обращения: 01.11.13).

Ширяева Т. А. Когнитивное моделирование институционального делового дискурса : дисс. … д. филол. наук. Краснодар, 2008.

О. В. Руднева
Сургут

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗА *СЕРДЦА* В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БУНИНА

В рамках современной антропологической парадигмы, сосуществующей с традиционной, в гуманитарных исследованиях большое внимание уделяется когнитивным процессах – процессам категоризации и концептуализации, а также формам представления знаний в сознании человека. В качестве одной из базовых форм познания действительности исследователи выделяют метафору. Ее характеризуют как способ мышления и как мыслительную операцию, в которой одна понятийная область осмысливается в терминах другой (Дж. Лакофф и М. Джонсон). Теория концептуальной метафоры раскрывает особенности семантического переноса между разными областями знаний и позволяет выстроить образные модели мира на основе анализа языкового материала.

В работе Лакоффа и Джонсона постулируется взгляд на метафору как на базовый принцип миромоделирования. Данное утверждение соотносится с другими исследованиями языковой картины мира, в которых отмечается, в частности, что мифологический, первичный по происхождению, слой концептуальной картины мира является именно метафорическим (см. работы Э. Кассирера). Здесь, как мы видим, метафора трактуется предельно широко – не только как вид тропа, но и как образный компонент, содержащийся в различных языковых единицах. Образ является доконцептуальным представлением объекта. Вся существующая система образных средств языка – фундамент построения метафорической модели мира определенного народа в общем и конкретного носителя в частности:

> Образы погружаются в сознании в принципиально иную сеть отношений и связей сравнительно с тем положением, которое занимают их оригиналы в реальном мире. Сознание создает для них новый контекст, в котором первостепенную роль приобретают реорганизующие, или, скорее, организующие картину мира ассоциативные отношения [Арутюнова 1988: 120].

По мнению Н. Красавского, конитивно-эмоциональное освоение человеком окружающей действительности по своей сути знаково [Красавский 2008: 64]. И функциями знака становятся коммуникативная, информативная и экспрессивная. Конденсатором знаковости является символ как «посредник между разными сферами семиозиса <…> между синхронией текста и памятью культуры» [Лотман 1987: 20].

Лексико-семантический, семасиологичекий и лингвокультурный анализ тропеических номинаций в художественном дискурсе позволяет выстроить метафорическую модель индивидуально-авторской картины мира через призму концептов, вербализованных образными единицами: метафорами, сравнениями, идиомами. Зонами активной метафоризации исследователи называют пространство и время, внутренний мир человека (см. работы Е. С. Кубряковой, С. Г. Воркачева, М. С. Пименовой). В сферу метафорического моделирования активно вовлекается концептуальная сфера «Внутренний мир человека», элементы которой выступают как источниками метафорического переосмысления, так и в качестве объектов метафоризации.

Наше исследование посвящено изучению особенностей репрезентации образа *сердца* в творчестве И. А. Бунина.

По мнению М. В. Пименовой, автора монографии «Концепт сердце», *сердце* – центр нравственной жизни, средоточие чувств и эмоций, качеств и сил. Сердце – символический источник переживаний [Пименова 2007: 489]. По ее данным, базовыми когнитивными зонами метафоризации образа сердца являются следующие: СЕРДЦЕ – ВЕЩЕСТВО,

СЕРДЦЕ – СТИХИЯ, СЕРДЦЕ – РАСТЕНИЕ, СЕРДЦЕ – ЖИВОЕ СУЩЕСТВО, СЕРДЦЕ – ЖИВОТНОЕ, СЕРДЦЕ – НАСЕКОМОЕ, СЕРДЦЕ – ПТИЦА, СЕРДЦЕ – ЧЕЛОВЕК, СЕРДЦЕ – ПРЕДМЕТ (артефакт, контейнер), СЕРДЦЕ – ВНУТРЕННИЙ МИР.

В бунинских текстах частотно репрезентируется образ сердца, воплощаясь в когнитивных моделях как пассивный объект для воздействия чувств, музыки, слов или – как активный деятель, имеющий свой голос, и участник в принятии человеком решений. И. А. Бунин не так открыто, как, например, Ф. М. Достоевский, изучает внутренний мир человека, но многочисленные образные репрезентации показывают, насколько важным для писателя является концепт «сердце». Бунин отмечает непознаваемость человеческого сердца:

> Вот я жив, здоров, а кто знает, что будет через секунду с моим сердцем, которое, как и всякое *человеческое сердце, есть нечто такое, чему нет равного во всем творении по таинственности и тонкости* (здесь и далее курсив в цитатах наш. – *О. Р.*)? («Воды многие») [Бунин 2006–2007: IV, 19][1].

Сердце – центр чувств, мыслей человека, «живой камертон», отзывающийся на воздействие внешних раздражителей – музыки, слов, чувств. В бунинских текстах метафора «ударить в сердце» одна из самых частотных – сердце героев живое, трепетное и очень ранимое.

Образ сердца, отчаянно бьющегося в минуты волнений, может являться средством характеризации героя, мотивов его поступков:

> Но за окном вдруг встал такой чистый, прекрасный мир лунной ночи, что *он вскочил и ушел с бьющимся сердцем* («Апрель») [VI, 236–237];
>
> Едва я пожал ее еще холодную от воды руку, *сердце во мне тотчас же дрогнуло и решило*: вот оно! («Жизнь Арсеньева») [V, 89].

Важным и частотным оказывается образ бьющегося сердца, которое замирает в моменты очень сильных чувств:

> Я снял с нее скользкую от снега шубку, она сбросила с волос на руки мне мокрую пуховую шаль и быстро прошла, шурша нижней шелковой юбкой, в спальню. Я разделся, вошел в первую комнату и *с замирающим точно над пропастью сердцем* сел на турецкий диван. Слышны были ее шаги за открытыми дверями освещенной спальни, то, как она, цепляясь за шпильки, через голову стянула с себя платье… («Чистый понедельник») [VI, 199].

В данном контексте образ сердца в качестве компонента включается в более сложную концептуальную метафору *любовь – пропасть*.

Метафора остановившегося сердца символизирует внутреннюю смерть человека, который потерял самое ценное в жизни – любовь:

> В дали рощи, из-за кладбищенской церкви, вдруг что-то мелькнуло и с бешеной быстротой, темным клубком понеслось на меня – я, вне себя, шарахнулся в сторону, вся голова у меня сразу оледенела и стянулась, *сердце рванулось и замерло*… Что это было? Пронеслось и скрылось. Но *сердце в груди так и осталось стоять* («Поздний час») [VI, 34–35].

Образ сердца как символ любви в бунинской картине мира переосмысливается следующим образом: *отдать сердце – влюбиться*.

> – Знаете, какая история: у одного человека *сердце ушло из рук* и он сказал уму: прощай!

[1] Далее произведения Бунина цит. по данному изданию с указанием тома и страниц в скобках.

– Как это сердце ушло из рук?
– Это из Саади, кума. Был такой персидский поэт.
– Знаю. Но что значит *сердце ушло из рук*?
– А это *значит, что человек влюбился*. Вот как я в вас.
– Похоже, что и вы сказали уму: прощай.
– Да, кума, сказал («Кума») [VI, 149].

Проведя исследование, все средства, с помощью которых в прозе Бунина оформляется образ сердца, мы сгруппировали по признаку доминантных смысловых блоков, отражающих авторскую картину мира в виде когнитивных структур. Проведенный анализ базируется на традиционно применяемой в исследованиях языковых образных единиц структурно-семантической типологии. Итак, в творчестве Бунина можно выделить 6 типов метафоры, с помощью которой может быть представлен образ сердца:

1. *Артефактная метафора*: сердце – материальный предмет (разрывает сердце, западает в сердце).

– вместилище / чаша / тайник:

Думал так и я и всегда ложился в постель с *тяжелым сердцем* перед могущим быть в эту роковую ночь Страшным судом, каким-то грозным «вторым пришествием» и, что хуже всего, «восстанием всех мертвых» («Жизнь Арсеньева») [V, 24];

Они чувствуют ту *внезапную пустоту в сердце* («На край света») [I, 300];

Он покорно, как истый муслим, принял и *затаил в сердце свое горе* («Крик») [III, 58];

И с детской доверчивостью, с *открытым сердцем* кинулся к жизни («Цифры») [II, 235];

И так, с *остановившимся сердцем, неся его в себе, как тяжкую чашу*, я двинулся дальше («Поздний час») [VI, 35].

– музыкальный инструмент:

И, помолчав, ударила по самой *чувствительной струне твоего сердца*… («Цифры») [II, 235].

– нить:

Так у меня *сердце и оборвалось* («Хорошая жизнь») [III, 99].

2. *Социальная метафора*: сердце – жертва чувств (чувство – человек / зверь), слов, звуков:

Сия-то делается владычицей нашего сердца: прежде нежели мы отдадим о ней отчет сами себе, *сердце наше делается невольником любви* навеки («Грамматика любви») [IV, 274];

Она вспомнила милое ей лицо его, и еще больше овладели *ее сердцем жалость и любовь* к нему («Велга») [I, 391];

От боли, от острого и внезапного *оскорбления*, так *грубо ударившего тебя в сердце* в один из самых радостных моментов твоего детства… («Цифры») [II, 232];

Запомнил только первые, *ударившие его по сердцу слова*, которые она звонко и ласково выкрикнула сквозь грохот телеги («Игнат») [III, 167];

Музыка в зале *ударила ему по сердцу* как-то болезненно («Учитель») [I, 323].

3. *Натуроморфная метафора*: сердце – цветник:

Он отдал сердце земле, хотя и кружился по свету, как ветер, который, после смерти поэта, разнес по вселенной *благоухание цветника его сердца* («Тень Птицы») [III, 390].

4. *Вещественная метафора*: сердце – огонь, вода:

Все-таки быть в том вовеки неистребимом и самом дивном, что до сих пор кровно связывает мое сердце с *сердцем, остывшим* несколько тысячелетий тому назад… («Скарабеи») [IV, 234];

В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого – и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный злак. Отдались, неотвратимый час, когда *иссякнет эта влага, оскудеет и иссохнет сердце* – и уже навеки покроет прах забвения Розу моего Иерихона («Роза Иерихона») [IV, 64].

5. *Антропоморфная метафора*: сердце – человек / животное.
– человек:

Он настаивал на том, что мы сами создаем себе миллионы терзаний только потому, что не хотим прислушаться к тому, что *говорит нам сердце голосом любви* («На даче») [I, 382];

Сердце тихо говорило мне, что я совершаю в эту минуту великий грех – лишаю тебя счастья, радости… («Цифры») [II, 230];

А, понятно, нет-нет, да и *заноет сердце* («Хорошая жизнь») [III, 102].

– активный деятель:

«А все-таки я пьян!» – думал он, чувствуя, как замирает и *бьет в голову сердце* («Захар Воробьев») [III, 189];

Но *сердце* твое *буйствовало* («Цифры») [II, 236];

Спина его была мокра, лицо сизо от прилива крови и потно, *сердце молотами било в голову* («Захар Воробьев») [III, 191];

И как жарко и дико колотилось его *обезумевшее, оглушенное выстрелом сердце*… («Русак») [IV, 258];

Но, думая, тихо плача, снимая с головы платок и разглаживая его, она незаметно для самой себя *давала волю сердцу* («При дороге») [III, 313];

Сердце чуяло, нуждишка была («Жертва») [III, 220].

– собеседник / оппонент:

– Нигде, – отвечаю я себе.

Но, в таком случае, я, значит, не существовал до этой поры?

– Нет, не существовал.

Но тут вмешивается сердце:

– Нет. Я не верю этому, как не верю и никогда не поверю в смерть, в уничтожение. Лучше скажи: не знаю. И незнание твое – тоже тайна («У истока дней») [II, 246].

– птица:

…а в сердцах у нас было *то, что должны испытывать на полете ласточки* («Над городом») [I, 426];

…замирание *сердца*, то *летевшего* вместе с дрожащей кормой куда-то в пропасть, то *возносившегося* в небо («Сны Чанга») [IV, 52].

– рыба:

Как пойманная рыба, затрепетало *сердце* Велги («Велга») [I, 391].

6. *Когнитивная метафора*: сердце – мозг / сознание:

Как все истинные художники, Родион *сердцем знал*, когда надо сказать, когда помолчать («Лирник Родион») [III, 285].

Таким образом, сердце в образных номинациях бунинского дискурса предстает в виде «жертвы» действия «тонких, нематериальных» объектов, таких как мысли, чувства, музыка, а также сосудом для них. Артефактная метафора реализует образ сердца как разрушающегося предмета (разрываемое сердце, тающее сердце), который можно отдать другому. Антропоморфная метафора реализует когнитивную модель: сердце – активный собеседник, имеющий право голоса и право принятия решений в жизни человека. Пространственная метафора раскрывает образ сердца как тайника, который может быть открытым или закрытым, наполненным или пустым. Есть отдельные индивидуально-авторские метафоры: сердце – цветник, чаша.

Метафорический образ сердца в творчестве И. А. Бунина предстает в качестве хрупкого, тонкого, прекрасного предмета, имеющего живую, текучую структуру (живое, как вода, бурлящее, как огонь), и одновременно субъекта и объекта действия, имеющего право голоса. В образных репрезентациях символ сердца базируется на национально-культурных традициях, но также актуализирует личностно-значимые индивидуально-авторские смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова Н. Д. Образ (опыт концептуального анализа) // Референция и проблемы текстообразования. М., 1988. С. 117–129.

Бунин И. А. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 2006–2007.

Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвкокультурах. М., 2008.

Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам XXI. Тарту, 1987. (Уч. зап. Тартусского гос. ун-та ; вып. 754).

Пименова М. В. Концепт сердце: Образ. Понятие. Символ. Кемерово, 2007.

В. Церула
Прешов, Словакия

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ НЕОЛОГИЗМОВ И ОККАЗИОНАЛЬНЫХ СЛОВ В ТЕКСТАХ РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРОВ

Язык – динамическая система, которая находится в непрерывном развитии. В целях наиболее оптимального соответствия задачам коммуникации язык постоянно обогащает свои функциональные возможности. В лексике, которая является одним из уровней иерархической языковой системы, изменения происходят наиболее активно и наглядно. Одни слова устаревают, другие входят в активное употребление. К словам, которые могут войти в активный словарный запас и таким образом стать полноправными элементами языковой системы, принадлежат окказиональные слова, которые считаются видом неологизмов.

В нашей статье мы попытаемся охарактеризовать некоторые случаи появления окказиональных слов и их функционирования в тексте, их стилистическое предназначение.

Неологизмы можно разделить на 1) общеязыковые (номинативные), которые выполняют в языке функцию именования новых понятий, явлений, предметов, и 2) на индивидуально-стилистические, которые создаются писателями, публицистами для того, чтобы дать образную характеристику уже названным в языке явлениям, предметам, понятиям. Они чаще всего выступают в роли «художественных эпитетов» (например, «*умнохудощавое* слово» у Гоголя, «*тяжелозвонкое* скаканье» у Пушкина).

Индивидуально-стилистические неологизмы[1] образуются, прежде всего, как яркое экспрессивное средство, всегда имеющее положительную или отрицательную оценку. Они потому так выразительны, что от обычных наименований отличаются свежестью ясно просматриваемой внутренней формы слова, а необычное соединение корней усиливает их образную основу, например: «*озлатонивить* (Ес.), в *тяжелозмейных* волосах (Бл.)» [Голуб 1997: 1.10.3][2]. Они «более емки по смыслу, чем обычные слова», например, «*декабрый*» у Маяковского, где в основе этого индивидуально-стилистического неологизма стоит фразеологизм живой разговорной речи: «смотрит декабрем» [Там же].

Рассмотрим, например, окказионализм В. Высоцкого из «Песенки ни про что, или что случилось в Африке»[3]. В этом тексте Высоцкий говорит о том, как жираф влюбился в антилопу.

«Что же, что рога у ней, –
Кричал Жираф любовно, –
Нынче в нашей фауне
Равны все *пороговно*!
Если вся моя родня
Будет ей не рада –
Не пеняйте на меня, –
Я уйду из стада!» [Высоцкий][4].

В данном фрагменте наше внимание привлекло окказиональное слово «*порогóвно*». Ни один словарь не фиксирует данное слово. Большой русско-словацкий словарь отмечает сходное по звучанию слово «поголовно»: «явились все *поголовно*» – значит, что все прибы-

[1] Об окказионализмах как стилеобразующей черте см., напр.: [Белоусова 2006].
[2] Здесь и далее в ссылках на электронный вариант учебного пособия И. Б. Голуб вместо страницы указывается порядковый номер параграфа.
[3] Об окказиональных словах в творчестве Высоцкого и Северянина см. нашу работу: [Cerula 2010].
[4] Далее произведения Высоцкого цит. по данному источнику. Курсив в цитатах наш.

ли. Прилагательное «поголовный» имеет два значения: ‘счет по головам’ или ‘всеобщий’. По нашему мнению, автор хочет сказать, что в мире все равны: и люди, и звери, поэтому «пороговно», т. е. «есть у тебя рога или нет, мы все равны». Э. Кволин высказал мнение о том, что Высоцкий данным стихотворением иронизирует по поводу советской догмы, согласно которой все люди равны, или же осуждает смешанные браки [см.: Qualin 2013]. Приведенный пример прекрасно демонстрирует подобную емкость скрытых смыслов окказионализма.

Публицисты, как правило, создают индивидуально-стилистические неологизмы с целью придать слову сатирическую или шутливую окраску («*союзгулаг*»). Однако следует отметить, что критически можно высказаться не только в публицистике, но и в художественных произведениях. Так, В. Высоцкий в стихотворении «Смотрины» создает окказиональное слово «*малёночка*». Это слово можно рассматривать как уменьшительное существительное, образованное от имени Малёна (сокр. Магдалена), но в данном контексте это значение не актуализировано. На наш взгляд, Высоцкий создает этот окказионализм с иронией и образует его от прилагательного «маленький».

Сосед *малёночка* прислал – он от щедрот меня позвал,
Ну я, понятно, отказал, а он – с начала…
Должно, литровую огрел, ну и конечно подобрел,
И я пошел, попил, поел – не полегчало…
И посредине этого разгула
Я пошептал на ухо жениху,
И жениха как будто ветром сдуло,
Невеста вся рыдает наверху…

И. Б. Голуб в книге «Стилистика современного русского языка» пишет:

> Создание индивидуально-стилевых неологизмов может быть обусловлено стремлением писателей лексическими средствами отразить своеобразие нового литературного направления. Так, русские поэты-символисты с помощью индивидуально-стилистических неологизмов выделяли слова-символы, которые воплощали возвышенное начало (*звездность, звездоликость, снежность, беловейный, жемчужность, хрусталеть*). Писатели, борющиеся с «красивостью» изысканной поэтической речи, создавали неологизмы, придающие стилю непринужденно-разговорный, сниженный оттенок, например: Ты не освистал себя, а обыкал (Ч.); пешкодёром, выжиривший лакей (Маяк.) [Голуб 1997: 1.10.3].

Обратим внимание на окказиональное слово в стихотворении Высоцкого «Поездка в город»:

Не помню про фунты, про *стервинги* слов,
Сраженный ужасной догадкой.
Зачем я тогда проливал свою кровь,
Зачем ел тот список на восемь листов,
Зачем мне рубли за подкладкой?

Глядя на первую строку, читатель задумывается, что обозначает слово «*стервинги*», какую функцию оно выполняет, будучи созвучным одновременно словам «стерлинг» и «стерва». Данный окказионализм образован на основе двух слов: «стерлинг» – денежная единицы в Британии, и просторечного презрительно-бранного слова «стерва» – ‘негодяй’, ‘мерзавец»’, ‘сварливая, скандальная, нетерпимая женщина’. Значения слова «стервинги» могут быть разнообразные – декодирование данного окказионального слова зависит от контекста целого сочинения, песни. Предположительно оно может означать, что герой находится в Великобритании и с досадой осознает, что не может ничего купить, т. к. у него рубли,

а необходима валюта. Однако, читая стихотворение полностью, узнаем, что герой-мужик отправился вовсе не за границу, а в столицу за покупками родне. «Стервинги», таким образом, вероятнее всего подчеркивает негативную сторону денег вообще (коннотация со словом «стерва»). Смысл данного словоупотребления в этом случае такой: наши желания, наши просьбы, выражения словами, не имеют никакого значения, если за деньги нельзя купить товар и доставить радость своим близким.

По мнению И. Б. Голуб, «эстетическая ценность (индивидуально-стилевых новообразований) определяется искусством автора, его умением применить наиболее яркие и стилистически оправданные экспрессивные краски тех или иных словообразовательных моделей» [Там же: 4.2.1].

Читая стихотворение И. Северянина «Грасильда», мы заинтересовались окказионализмами[1], созданными по типу узуальных слов «глушь», «тишь»:

Какая ночь! – и глушь, и тишь,
И *сонь*, и *лунь*, и *воль*…
Зачем же, сердце, ты грустишь?
Откуда эта боль? [Северянин 1988: 134–135].

Толковые словари Ушакова, Ожегова, Ефремовой, «Большой русско-словацкий словарь» фиксируют слово «*лунь*» в значении ‘хищная птица семейства ястребиных с серовато-белым оперением у самцов’. Этимологический словарь Фасмера отмечает «*лунь*» как ‘бледный отблеск, бледный свет’, но без определения, что это свет луны. Однако Северянин, на наш взгляд, использует слово «*лунь*» именно в значении ‘лунного света с его чарующей атмосферой’, создавая его по модели существительных 3 склонения (как «глушь», «тишь» и т. д.). В этом стихотворении «глушь», «тишь», «сонь», «лунь» означают состояние природы, а последнее окказиональное слово «*воль*» характеризует состояние человека – его чувство свободы, вольности.

И. Б. Голуб подразделяет современные художественные окказиональные слова на:

1) построенные по законам книжного словообразования: Машина укатила в синеватую прозрачность полей (В. Б.);

2) «скроенные» из разговорных и просторечных аффиксов: За ним … с недетской тяжельцой трусил его мальчонка (Наг.) [Голуб 1997: 4.2.1].

Немало окказиональных слов создано при помощи экспрессивных аффиксов или с использованием особых словообразовательных моделей, которые «усиливают интенсивность качества, динамизм действия, <…> например, *разбольшущий*, *распронаиглавный*, *изыздевываться*, *испавлиниться*, *адище*, *громоверзила*, *громадье*» [Там же].

Приведем пример из цикла стихотворений «Соловей» И. Северянина, в котором он характеризует Ф. Сологуба потоком окказионализмов со значением ‘чародей, волшебник’:

Изысканнейший рисовальщик.
Провидец существа людей.
Он – *чаровательь*, *чаровальщик*,
Чарун, он – *чарник*, чародей [Северянин. Соловей…].

Северянин посредством использования разного рода аффиксов с грамматическим значением деятеля (-тель-, -щик-, -ун-, -ик-) характеризует предмет речи и, как бы нагнетая и сгущая смысл повторением однокоренных существительных (-чар-), выражает свое к нему отношение, вместе с тем побуждая читателя задуматься о новых словах.

[1] См. также работу, посвященную идиостилю Северянина: [Ахмедова 2008].

Итак, на приведенных примерах мы попытались показать функционирование в художественной речи определенных окказионализмов; убедились в том, что использование окказионального слова не является самоцелью – окказионализмы, прежде всего, выполняют роль точных, метких характеристик тех или иных явлений в определенном контексте, только в этом случае у них есть шанс достигнуть необходимого коммуникативного эффекта и даже быть включенными в активный словарный запас.

ЛИТЕРАТУРА

Ахмедова Ю. А. Идиостиль сонетов И. Северянина из цикла «Медальены» : автореф. дисс. … канд. филол. наук. Челябинск, 2008.

Белоусова Е. А. Окказиональное слово как стилеобразующая черта произведений научной фантастики // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Сер. Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. 2006. № 2. URL: http://www.vestnik.adygnet.ru/files/2006.2/280/belousova2006_2.pdf (дата обращения: 09.12.13).

Высоцкий В. С. Все стихотворения. URL: http://vysotskiy.lit-info.ru/vysotskiy/stihi/stihi-all.htm (дата обращения: 09.12.13).

Голуб И. Б. Стилистика современного русского языка : учеб. пособие. М., 1997. URL: http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook028/01/ (дата обращения: 09.12.13).

Северянин И. Соловей (1923). URL: http://b00k.ru/lib/sev/1/index.php?in=67 (дата обращения: 09.12.13).

Северянин И. Стихотворения. М., 1988. (Сер. Поэтическая Россия).

Cerula V. Podstata a funkcia okazionálnych slov. (Na materiále tvorby Vladimíra Vysockého a Igora Severianin). Rigorózna práca. FF PU, Prešov, 2010.

Qualin A. Laughing at carnival mirrors: The comic songs of Vladimir Vysotsky and Soviet Power // Russian Literature. Volume 74. Issues 1–2. 1 July–15 August 2013. P. 185–205.

Раздел III

ЖУРНАЛИСТИКА

С. И. Бессонов
Екатеринбург

РОЛЬ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ И ПРОФИЛИЗАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ ЖУРНАЛИСТА

Универсализация содержания функциональных моделей медиапрактики, которая повсеместно отмечается на региональных рынках прессы России, напрямую воздействует на все без исключения творческо-производственные процессы по выпуску информационного продукта. В условиях оптимизации расходов на реализацию задач управления качеством контента, изменения характера медиапотребления и бурного мультимедийного развития журналистский текст, создаваемый для различных технологических платформ, столь же активно подвергается усреднению и унификации, как и сама система редакционного менеджмента.

В этой связи важно отметить, что формируемая в настоящее время новая информационная культура СМИ позволяет соотносить факторы повышения качества медиатекстов и формирования языковой личности журналиста непосредственно с усовершенствованием моделей управления творческой частью редакционного коллектива. Проведенный нами анализ разноформатных печатных СМИ Уральского региона показал: низкое качество контента в региональных изданиях во многом опосредовано тем, что их руководители не уделяют должного внимания моделированию установок менеджмента на уровне структуры фирмы.

Попробуем доказать наш тезис, обратившись к проблеме рационализации управления редакционными коллективами за счет использования инструментов специализации и профилизации, поиска инновационных приемов внутреннего менеджмента редакции. Сразу подчеркнем, что возможности диверсификации журналистских заданий, позволяющие обогащать информационный продукт и обеспечивать тем самым динамику развития медиаорганизаций, в настоящее время практически не используются. Это можно связывать в первую очередь с тем, что медиаменеджеры не имеют комплексных методик управления персоналом за счет грамотного распределения полномочий внутри коллектива. Как следствие, многим участникам рынка, выпускающим нишевые продукты, не удается удерживать конкурентные позиции и преодолевать нестабильный характер ведения бизнеса.

Для того чтобы детально изучить существующие механизмы диверсификации рабочих заданий, мы провели исследование специализации и профилизации журналистской деятельности как компонентов повышения эффективности редакционного менеджмента, локализованных на уровне моделирования структуры медиафирмы. С этой целью были теоретически обоснованы критерии, позволяющие развести понятия «специализация» и «профиль» журналиста и преодолеть проблему, связанную с практикой несистемного использования данных понятий.

Исследование показало, что установки диверсификации рабочих заданий в печатных массмедиа являют собой комплекс системно осуществляемых мер по обеспечению эффективного использования ресурсной базы СМИ. Они применяются в ходе конструирования производственных и творческих процессов посредством формирования отдельных «функционально-ролевых единиц» (данное понятие предложено нами) структурной организации, закрепляющей за счет выделения специализаций и профилей функции и роли исполнителей профессиональных обязанностей. Основанием для оформления функциональных различий в полномочиях субъектов деятельности (а значит, и определенных требований к создаваемым медиатекстам) и моделирования профессионального поведения персонала служит использование компетентностного и квалификационного подходов, предполагающих ориентацию на профессионально-квалификационный уровень журналистов и их компетентностные характеристики, а также соотнесение этих данных с потребностями медиапредприятия.

При этом мы исходим из того, что специализация и профиль (специализация и профилизация, соответственно) выступают в качестве смежных форматов разделения труда на разных уровнях организации системы редакции, благодаря которым журналисты могут выраба-

тывать отличные друг от друга подходы к работе с медиатекстами. Специализацию журналиста мы предлагаем определять как частное проявление профиля, конкретизированный формат реализации операционных обязанностей по созданию информационного продукта. Таким образом, понятие «профиль» целиком поглощает объем понятия «специализация», являясь родовым и более общим. Профиль и специализация соотносятся как тип и вид деятельности соответственно. Базовыми критериями для разведения данных понятий служат границы предметных областей, отводимых каждой из этих единиц сегментирования, и уровни организации редакционной системы, на которых локализованы профили и специализации.

Специализация журналиста была дефинирована нами как форма разделения труда на разных этапах выполнения производственных и творческих процессов по созданию информационного продукта, требующая от сотрудника СМИ освоения целого комплекса конкретных предметных знаний и закрепляющая за ним определенные профессиональные роли. Специализация определяет границы сферы деятельности субъекта труда в рамках заданного журналистского профиля. В то же время понятие профиль оформляет базовое направление деятельности специалиста и его основное содержание: «журналист делового издания», «журналист глянцевого журнала», «журналист общественно-политического СМИ» и т. д. Профиль содержит универсальную матрицу компетентностных и квалификационных требований, предъявляемых к членам коллектива.

Общим основанием для осуществления специализации и профилизации выступают те же факторы, которые детерминируют нормы управляемости. Они дают представление об оптимальном количестве журналистов, подчиненных одному руководителю, и наборе специализаций и профилей, необходимых для создания медиатекстов, которые могут удовлетворить различные информационные потребности аудитории. Так, среди норм, которые применимы в ходе реализации установок сегментирования практики, можно назвать следующие: схожесть и сложность выполняемых персоналом работ, опыт сотрудников, квалификация и уровень профессиональной подготовки исполнителей, «цели деятельности, стратегия организации, а также ее производственные задачи» [Семенов, Набоков 2008: 199] и т. д.

Редакционные ожидания от представителя журналистской специализации или профиля мы обозначили с помощью общепринятого понятия «профессиограмма», которая вбирает в себя совокупность эталонных профессиональных требований, предъявляемых к специалисту в той или иной области. В контексте проблемы диверсификации рабочих заданий в печатных СМИ эта модель приобретает ряд специфических характеристик, благодаря которым уточняются компетенции сотрудников. Данную модель условимся называть профессиограммой специализации или профиля. При этом то, каким образом функционально-ролевые области, формируемые при выработке корпоративных профессиограмм, вписаны в организационный контекст, мы предлагаем определять с помощью количественного показателя – функционально-ролевой дисперсии.

Профдисперсия позволяет вычленять профессиональные группы, соотносящиеся со специализациями и профилями журналистов. Существующие внутри этих групп иерархические связи вместе с тем не фиксируются. Функционально-ролевая дисперсия содержит информацию об особенностях структурной организации коллектива, степени диверсификации рабочих заданий. Как мы считаем, этот показатель допустимо применять при оценке эффективности реализуемых в массмедиа моделей специализации и профилизации и качества создаваемого информационного продукта. Анализ актуальных медиапрактик говорит о том, что этот показатель во многих СМИ крайне низок. Как следствие, в этих изданиях выпускается некачественный контент, который не способен расширять базу читателей.

Кроме того, мы пришли к выводу, что эффективность деятельности редакционных коллективов детерминирована группой устойчивых факторов: размером трудового коллектива, который отражает первичную информацию о кадровом потенциале и определяют выбор модели сегментирования рабочих процессов; наличием у творческих групп профессиональных норм и ориентиров, выработанных в процессе создания организационной культуры медиафирмы и позволяющим формировать языковую личность каждого отдельного автора. Немаловажным является и создание условий, при которых реализованная функционально-ролевая модель не допускает возможности пересечения профессиональных интересов

представителей различных специализаций и профилей. В противном случае медиаменеджер не справится с задачей по обогащению создаваемого медиапродукта. Наконец, третий фактор – соответствие операционной матрицы компетентностным и квалификационным характеристикам журналистов и потребностям редакции.

Однако наше исследование позволило сделать вывод о том, что на современном этапе развития региональных информационных рынков данные факторы редко учитываются при выстраивании внутреннего менеджмента редакций. В результате журналисты организуют операционные практики в режиме полифункциональности, что способствует снижению качества медиапродукта, его унификации.

При этом современные запросы медиаотрасли по-прежнему демонстрируют острую потребность в квалифицированных специалистах, которые обладают комплексом специальных профессиональных знаний, умений и навыков, способствующих осуществлению четкого распределения зон ответственности в коллективе и индивидуализации медиатекстов. Посредством этого способа оптимизации использования человеческого и организационного капиталов СМИ специализация и профилизация оказывают влияние на финансовые параметры фирмы, способствуя повышению прибыльности бизнеса и созданию совокупности устойчивых конкурентных преимуществ.

Вполне обосновано то, что возникновение положительных эффектов можно связывать и с тем, что обретение сотрудником СМИ профиля и специализации позволяет осваивать технологии по созданию уникального информационного продукта как для широкого круга потребителей медиасодержания, так и с учетом специфических запросов локальных групп. Появление такой возможности профессионального развития является очень важным, т. к. она предоставляет ресурсы для привлечения дополнительной аудитории. В условиях перенасыщения информационных рынков массмедийными продуктами индивидуализация медиатекстов опосредует рост объемов потребления контента изданий, реализующих установки диверсификации рабочих заданий.

Одна из причин появления этого эффекта состоит в том, что при грамотной организации внутреннего менеджмента индивидуализация контента и процесс самобрендирования журналистов способствуют повышению качества медиапродуктов. Распределение трудовых обязанностей согласно профилям и специализациям позволяет эффективнее контролировать производительность субъектов медийного творчества. Оно актуализирует необходимость моделирования языковой личности, выработки мотивов сохранения своего имени в качестве бренда. Именно персонификация продуктов массмедийной деятельности и индивидуализация технологий выпуска информационного продукта, в том числе достигаемые с помощью инструментов сегментирования трудовых процессов, способствуют повышению уровня ответственности журналистов за создаваемый ими разноформатный контент СМИ. Эти факторы позволяют формировать у сотрудников важное чувство соучастия, сопричастности. В таком случае построения медиапрактики снимается опасность возникновения «оторванности» члена коллектива от получаемого конечного продукта.

Несмотря на это, участники региональных рынков прессы все чаще формируют системы менеджмента преимущественно на основе принципов деятельностного синкретизма, который характеризуется универсализацией зон ответственности журналистов, сращением операционных содержаний профиля и специализации. При распределении должностных обязанностей они не учитывают устойчивые основания, согласно которым специализации и профили вписываются в организационный контекст печатных СМИ.

В этих массмедиа на первый план выходят количественные показатели, выступающие в качестве формальных признаков эффективной деятельности: например, общий объем журналистских текстов, подготовленных сотрудником печатного издания за определенный период. В ряде случаев данным формальным признаком является факт соответствия или несоответствия результатов деятельности журналиста тем ожиданиям и универсальным профессиональными требованиям, которые содержит в себе сегментная единица более высокого уровня – журналистский профиль.

Обозначенные требования в большинстве случаев носят межпрофильный характер и несут в себе информацию лишь об общем уровне профессионализма специалиста, основных показателях его медиакомпетентности. Таким образом, при определении эффективности не выявляются признаки того, каким образом на практике реализуется функциональное наполнение журналистских специализаций (в случае, если фирма массмедиа не отказалась от исключительно формального сохранения в штатной структуре сетки профсегментных единиц, включенных в корпоративный профиль).

Необходимо также констатировать, что в настоящее время выработка коммуникативной стратегии СМИ, являющейся одним из направлений в системе управления персоналом медиакомпании, становится стихийной. Она подчиняется процессам универсализации информационной деятельности журналистов печатных изданий, что в свою очередь провоцирует профессиональную деформацию личности журналиста. Происходит комплексная перестройка черт языковой личности, затрудняющая из-за нивелирования тех или иных компетентностных, квалификационных, психологических характеристик специалиста реализацию профессиональной деятельности.

Наблюдаемые трансформационные изменения в области выстраивания менеджмента редакций печатных массмедиа позволяют утверждать, что в условиях активной популяризации принципов полифункциональности массмедийной деятельности журналиста необходимо обращение к т. н. конвенциональному коммуникативному стратегированию [Дацюк]. Это понятие, в частности, использует С. А. Дацюк, обозначая комплекс системных действий, ориентированных на выстраивание профессиональных связей в коллективе на основе диалога, а также обеспечивающих повышение уровня коммуникативной и профессиональной культуры массмедиа и, как следствие, персонификацию информационных продуктов.

Тенденция к мультиплицированию синкретичных форматов организации журналистского труда, согласно которым полисегментная матрица должностных позиций корректируется с учетом нового требования создавать различные продукты сразу для нескольких технологических платформ, существенно затрудняет формирование коммуникативной культуры. Но этот барьер, на наш взгляд, преодолим. Так, наиболее оптимальным способом соблюдения настоящего условия является его выведение из зоны профессиограммы специализации и закрепления на уровне функционально-ролевого содержания профиля, допускающего интегрирование общепрофессиональных требований к субъектам медийного творчества. В случае построения такой модели расширение диапазона творческой реализации члена редакционного коллектива не приводит к деспецификации деятельности (и унификации его медиатекстов) путем укрупнения границ операционных практик. Наоборот, журналист, отвечая актуальным запросам медиарынка, начинает подготавливать для смежных технологических платформ оригинальные с точки зрения формы и содержания гипертексты и обеспечивает сопровождение созданного информационного продукта на протяжении всего жизненного цикла конкретного медиасодержания. При этом функциональная модель его деятельности вовсе не исключает закрепления за журналистом определенного поля для творческой реализации, которое формируется с учетом тематических, жанровых и других оснований сегментирования.

В конечном счете обозначенная модель определяет и уникальную языковую личность журналиста, аккумулируя потенциал имеющихся у редакции человеческих ресурсов, поэтому мы считаем ее перспективной с точки зрения практического применения в современных региональных печатных СМИ.

ЛИТЕРАТУРА

Дацюк С. Коммуникативные стратегии. URL: http://www.xyz.org.ua/russian/win/discussion/ communicative_strategy.html (дата обращения: 16.07.12).

Семенов А. К., Набоков В. И. Основы менеджмента : учебник. 5-е изд., перераб. и доп. М., 2008.

Н. В. Ганущак
Сургут

ЖУРНАЛИСТСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА

Доказательств права на эпитет «великий» Шаламову давно не требуется. В советское время широкому читателю он был известен мало: ни один из его «Колымских рассказов» – а это, бесспорно, главное произведение писателя – не был напечатан при жизни. А рассказов сто тридцать. Как прозаика его почти не знали, более известен был Шаламов-поэт. При жизни он напечатал пять поэтических сборников, очень тоненьких. Да и они были сильно урезаны, своих редакторов Варлам Тихонович называл лесорубами. Так вот, несмотря на все это, многие, кто читал «Колымские рассказы» в самиздате, только за них называли Шаламова великим писателем. А среди первых читателей были известные и талантливые люди, настоящие ценители русской литературы. Например, замечательный прозаик, тоже бывший лагерник Юрий Домбровский. Режиссер Андрей Тарковский считал Шаламова равным Данте. На Западе, где проза Шаламова была напечатана раньше, чем в СССР, его тоже очень высоко ценили. Сегодня «Колымские рассказы» напечатаны в ведущих литературных сериях, а их автор по тиражам и признанию критиков входит в десятку лучших русских писателей, классиков XX в. Историки советской литературы часто ставят Шаламова рядом с Андреем Платоновым. Оба получили признание лишь после смерти.

Варлам Шаламов написал свои самые важные прозаические произведения после 1953 г., но есть основания считать, что он стал профессиональным прозаиком еще в тридцатые годы. В то время писательский талант выверялся на журналистском поприще.

Из биографии писателя известно, что он после первого срока в лагерях Вишеры работал в различных профсоюзных газетах и журналах – «За овладение техникой», «За ударничество», «Фронт науки и техники», «За промышленные кадры» (издавался с 1933 по 1937 г. НИИ промышленных кадров Высшего Совета Народного Хозяйства СССР и был печатным органом Главного управления учебных заведений Народного комиссариата тяжелой промышленности). Печатался в «Гудке», «Вечерней Москве», «Прожекторе», «Колхознике» и «Огоньке».

Это издания, которые относятся к массовым «тонким» иллюстрированным общественно-политическим литературно-художественным еженедельным журналам. Именно они положили начало образованию в системе партийно-советской печати самостоятельной группы изданий журнального типа универсального содержания, способных вести действенную пропаганду задач социалистического строительства, оперативно откликаться на актуальные вопросы общественно-политической и культурной жизни страны, выражать интересы широких трудящихся масс.

Цели и задачи, поставленные и успешно решенные редакционными коллективами «Красной нивы», «Прожектора» и «Огонька» в 20–30-е гг., во многом объясняют закономерность появления типа массовых журналов универсального содержания.

Больше 80 статей, заметок и очерков за подписью «В. Шаламов» увидели свет с 1932 по 1936 г. Журналистская работа была средством заработка, но она являлась и школой – точнее, продолжением школы «литературы факта», которую Шаламов начал проходить еще до первой ссылки у С. Третьякова в ЛЕФе. После ссылки он писал:

> Что мне дала Вишера? Это три года разочарований в друзьях, несбывшихся детских надежд. Необычайную уверенность в своей жизненной силе. Испытанный тяжелой пробой – начиная с этапа из Соликамска на Север в апреле 1929 года, – один, без друзей и единомышленников, я выдержал пробу – физическую и моральную. Я крепко стоял на ногах и не боялся жизни. Я понимал хорошо, что жизнь – это штука серьезная, но бояться ее не надо. Я был готов жить [Шаламов 2004: IV, 443][1].

[1] Далее тексты Шаламова цит. по данному изданию с указанием тома и страницы в скобках.

Позже, вспоминая, Шаламов писал, что в 1932 г. напечатал свой первый очерк в журнале московских профсоюзов «За ударничество». Он не помнил, о чем был очерк и чему посвящен. В этом двухнедельном журнале, редакцией которого он заведовал позднее, в журналах «За овладение техникой» и «За промышленные кадры» было напечатано большое количество очерков, статей и корреспонденции.

В редакциях этих журналов Шаламов работал с перерывами в 1932, 1933, 1934, 1935 и 1936 гг.

> В эти годы, мне кажется, в Москве и в Московской области не было ни одной фабрики или завода (кроме военных), ни одного рабочего общежития, ни одной заводской столовой, где бы я ни был и притом не один раз [IV, 438].

В 1934 г. для «Прожектора» (был такой журнал, вроде нынешнего «Огонька») Шаламов написал очерк о Мичурине – «Мастер, переделывающий природу». Очерк был создан намного раньше широкой известности самого Мичурина.

В 1935 г. в том же «Прожекторе» были опубликованы материалы, нечто вроде воспоминаний о Маяковском, к сожалению, сильно сокращенных О. М. Бриком. Для журнала «Колхозник», который редактировал А. М. Горький, Варлам Тихонович написал очерк особого рода («Картофель» – 1935, № 9). Предполагалось, что будет дана серия таких очерков: «Картофель», «Молоко», «Сахар» и т. д. На этот счет у Шаламова были письма от самого Горького. Очерки вышли, но редакция значительно сократила их.

По предложению журнала «Фронт науки и техники» в 1936 г. Шаламов написал большую статью «Наука и художественная литература».

> Статья эта, обзорного характера, вызвала интерес, и я был приглашен О. В. Рудаковой – актрисой ТЮЗа участвовать в создании театра русской сказки и фантастики. Театр этот не родился, но бесед было проведено много [IV, 439].

В это же время молодой журналист начал свою литературную карьеру. Кроме стихов, которые он писал еще в 20-е гг., в этот период он очень много – «непрерывно», «день и ночь», по его выражению, – работал над формой небольшого рассказа, новеллы. Можно сказать, что он тоже боролся за овладение техникой – литературной. Добился немалых успехов: «нашел уже тон, зачин и стиль», появилась «уверенность, твердость руки»; все предложенное в редакциях «принимали безотказно», «готовилась книжка рассказов». За четыре года он написал более ста произведений малой прозы, основная часть которых, к сожалению, была сожжена семьей после его второго ареста в 1937 г. Уцелели только девять рассказов – те, что были напечатаны, либо отосланы в редакции: «Жена сохранила напечатанное и уничтожила все написанное. Кто уж так рассудил…», – с иронией замечал Шаламов в главе «Большие пожары» своих «Воспоминаний» [IV, 553].

> Рассказов я напечатал всего четыре. Я никогда не имел силы их перечесть. Ни раньше, двадцать пять лет назад, ни теперь. (Стихи напечатанные тоже перечитывать не могу.) Я пытаюсь вспомнить не содержание этих рассказов, а состояние, в котором они писались [IV, 478].

Именно газеты и журналы, сотрудничество в них дали возможность Шаламову печататься как писателю. В газете «Ленинградская правда» осенью 1935 г. напечатан рассказ «Ганс» – о фашисте-шпионе. В журнале «Октябрь», в № 1 за 1936 год опубликован рассказ «Три смерти доктора Аустино» – о расстреле антифашиста. Журнал «Вокруг света» (1936, № 12) напечатал рассказ «Возвращение» – о революционере, потерявшем во время аварии память. Все эти три рассказа связаны с антивоенной, антифашистской темой и дышали тем воздухом, каким дышала вся страна и, пожалуй, весь мир.

> Было страстное желание выразить эту тему сжато, лаконично, сюжетно. Так все рассказы и писались. Сейчас их условный универсализм кажется мне плохим решением темы [IV, 543].

Были рассказы и другого рода – на материале живой жизни. Таким был рассказ «Пава и древо», напечатанный в № 5 журнала «Литературный современник» за 1937 г. в Ленинграде. Это рассказ об ослепшей вологодской кружевнице, которой сделана операция. По мнению самого автора, рассказ был простеньким, отличался литературной наивностью. Неполный анализ этих рассказов дает представление о том, как из журналистских опытов, журналистской работы начинающий писатель переходил к художественной огранке своего литературного творчества. Влияние Шаламова-журналиста на Шаламова-писателя было взаимно направленным, хотя вывод, сделанный писателем позже, поставит писателя и журналиста на разные полюсы, которые никогда не сблизятся.

Параллельно с литературным творчеством происходило и становление журналиста «энциклопедического» масштаба. Интерес Шаламова к жизни, к тому, что происходит вокруг, к изменяющемуся миру, подтверждают и его материалы иного плана, отличающиеся от производственных агитаторских тем плакатного характера.

Так, например, первые публикации Шаламова-журналиста в газете «Вечерняя Москва» в 1935 г. посвящены шахматам. Все три заметки («64 поля», «Гроссмейстер в цейтноте» и к 8 марта – «Женщина и шахматы») связаны с проходившим в феврале Вторым московским международным турниром. Эти материалы восторженны по настроению и не лишены идеологического налета: «трагедия шахматной индивидуальности при капитализме», «для нас шахматы – полезнейшая игра, одно из орудий культуры масс» и т. п.

Шаламов демонстрирует и свое мнение по теоретическим вопросам, видимо, характерное для шахматной мысли того времени:

> «Белые, имеющие преимущество первого хода, должны добиваться выигрышного положения, а черные только равновесия в дебюте». Такое мнение существовало много лет. Но большинство партий Ласкера выиграно черными. Но ряд дебютов – «сицилианская», «Каро-Канн» – построен так, что преимущество первого хода нейтрализуется с самого начала. Чигорин напряженно думает за доской, рассчитывая игру на 10 ходов вперед. А Рихард Рети говорит, что шахматист должен определить только один ход – лучший в данной позиции, оценить позицию. Гениальный Брейер расставляет шахматы в боевой порядок к началу сражения и говорит: «Вот самая сложная позиция» [V, 231].

Вообще, текст заметок распирает изнутри от избытка чувств, от радости новизны и бесконечного оптимизма, пытающегося быть рассудительным.

С таким же душевным подъемом и нескрываемой гордостью написана в 1936 г. заметка «Победа Михаила Ботвинника» (опубликована в журнале «За промышленные кадры») по итогам Ноттингемского шахматного турнира, грандиозного состязания с участием пяти чемпионов мира.

Были материалы и иного плана. Не известно, как бы сложилась дальнейшая судьба Шаламова-журналиста, если бы не очередной арест, который превратился в долгие 17 лет страшных сталинских лагерей. Еще после первого ареста, вернувшись в Москву, Шаламов сделал для себя вывод, который озвучил только спустя долгие 20 лет:

> Я понял тогда, что газетная работа, журнальная работа и работа писателя – разные вещи. Это не только разные уровни – это разные миры, и ничего нет вреднее для писателя, ничего нет противоположней, чем газетная, журнальная работа. Газетная школа не только не нужна писателю, – она вредна.
>
> Лучше писателю служить продавцом в магазине, чем работать в газете.
>
> Писатель – судья времени. Газетчик, журналист – только подручный политиков [V, 282].

Журналистская деятельность Шаламова изучена недостаточно: это только приближение к этой теме. Однако при первом беглом обзоре становится очевидным влияние журналистского опыта Шаламова на всю художественную манеру писателя, и в первую очередь на поэтику его «Колымских рассказов».

ЛИТЕРАТУРА

Шаламов В. Собр. соч. : в 6 т. М., 2004.

Д. Г. Ильиных
Курган

КОНВЕРГЕНТНОСТЬ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ИНФОРМАЦИОННОГО ПОТЕНЦИАЛА РЕГИОНАЛЬНЫХ ИЗДАНИЙ КУРГАНСКОЙ ОБЛАСТИ

В последнее время влияние интернета все четче прослеживается при формировании облика современных СМИ. Более того, интернет начинает менять формы традиционной журналистики. Развиваясь совместно с мировым проектом информационного общества, журналистика приобретает ряд новых свойств. Главными среди этих свойств становятся конвергентность и интерактивность как основополагающие качества журналистики нового времени. Эти же свойства являются передовыми факторами развития информационного потенциала СМИ.

Рассмотрим суть феномена конвергенции. Первоначально данный термин использовался в биологии, этнографии, языкознании для обозначения процессов сближения и взаимопроникновения. В общественно-политических науках его начинают употреблять западные философы и социологи в 1950-х гг. Как составляющую процесса становления информационного общества конвергенцию впервые рассматривает Д. Бэлл в 1960 г. в своем труде «Конец идеологии». С 1970-х гг. этот термин все чаще употребляется по отношению к интеграции информационных и коммуникационных технологических платформ. А широкий практический смысл данный термин приобрел в конце 1990-х гг., когда началось массовое внедрение интернета в повседневную жизнь людей.

Обратим внимание на современные определения понятия *конвергенция*, даваемые различными исследователями. К примеру, такова точка зрения специалиста Е. Вартановой: «Конвергенция (от лат. converge – сближаться, сходиться к одному центру) – это сближение, слияние на цифровой основе различных медийных платформ, типов СМИ» [Интернет-СМИ 2010: 10].

Сравним его с более поздним определением исследователя О. Копылова: «Конвергенция – процесс интеграции информационных и коммуникативных технологий в единый информационный ресурс» [Копылов 2012: 9].

Данные определения похожи по своей сути. Однако в более ранней дефиниции Е. Вартановой акцент сделан только на слияние различных типов СМИ. А более позднее определение О. Копылова дополнено интеграцией коммуникативных технологий. Мы полагаем это справедливым и докажем в ходе дальнейшего исследования.

В единой связи с понятием конвергенции в отечественной журналистике применяется слово «*мультимедиа*», под которым подразумевается единая информационная система, состоящая из нескольких типов СМИ, чьи информационные продукты интегрируются и могут объединять текст, звук, графику, фото, видео в одном цифровом представлении. Впервые этот термин был использован в 1965 г. Бобом Гольдштейном. Он применил его, чтобы описать поставленное им шоу, которое включало в себя музыку, световое оформление, кино [Лукина 2011: 3]. Иными словами, под мультимедийностью понимают подачу информации с помощью различных медийных платформ – вербального текста, фотографии, аудио, видео, графики, анимации и других производных от них форм.

Соответственно, мультимедийная статья – это информация, поданная с использованием нескольких мультимедийных средств и составленная таким образом, чтобы, с одной стороны, каждая ее грань дополняла и развивала общий рассказ, с другой – недоступность или невозможность воспроизведения одного из элементов не искажала общий смысл сюжета. Такой подход к использованию средств мультимедиа позволяет избежать ущемления интересов тех представителей аудитории, кому по тем или иным причинам (технического, ситуативно-

го или физиологического характера) некоторые мультимедийные средства могут быть временно или априори не доступны. В противном случае, если материал подан таким образом, что он не может быть в полной мере понятен без просмотра всех его медийных частей, это может вызвать раздражение у аудитории, которую принуждают тратить больше времени и сил на получение информации, чем они рассчитывали.

Таким образом, мультимедийность становится составляющей частью процесса конвергенции СМИ. За счет использования различных мультимедиа СМИ превращаются в действительно уникальных производителей информации, а не просто распространяют полученную от одинаковых источников информацию. В этой связи мы полагаем, что *конвергентное СМИ* – это издание, в котором под единым брендом функционируют и взаимодействуют печатная, аудио-, теле- и интернет-версии. Это обусловлено тем, что не имеющее офлайн-версий интернет-СМИ не может в полной мере конвергировать – оно просто использует мультимедиа-технологии. А вот традиционное СМИ, пришедшее к пониманию необходимости интегрирования в другие сферы медиа, как раз в полной мере попадает под определение конвергентности. Кроме того, контент для интернет-версий СМИ готовится все-таки изначально СМИ несетевым, а затем просто расширяется за счет дополнительных материалов. Это важный момент, поскольку языковые, стилистические особенности текстов, созданных для интернет-СМИ и интернет-*версий* СМИ, различаются. Таким образом, процесс конвергенции оказывает влияние и на язык средств массовой информации.

Кроме того, стоит отметить, что процесс конвергенции начинается со слияния контента одного традиционного СМИ с другими. Наиболее продуктивной и заметной, на наш взгляд, является конвергенция газетной основы с видео- и аудиоконтентом, а также расширенными иллюстративными возможностями. Мы сознательно делаем упор именно на газету, а не печатные СМИ в целом: газета – более оперативный и ориентированный на актуальное информирование вид СМИ, нежели журнал. Руководители газетных редакций, конвергируя печатное слово и аудиовизуальное сопровождение, могут увеличить аудиторию своего СМИ до максимума, сохранив более возрастных приверженцев традиционной газеты и дополнив их молодой аудиторией когнитариата. Соответственно, если редакция отказывается расширять свое влияние за счет интернет-версии, издание теряет значительную (а иногда и большую) часть потенциальной аудитории.

Теперь обратимся к понятию информационного потенциала СМИ. Мы определили его как накопленные и активно использующиеся информационные ресурсы, доступные данному средству массовой информации, вкупе с методами, технологиями и средствами передачи этих ресурсов аудитории.

Если рассматривать традиционное СМИ (в нашем случае – газету), то ее информационный потенциал будет состоять исключительно из самого смыслового информационного контента (т. е. полученных журналистами данных) и методов дизайна печатного СМИ (которые могут быть ограничены, к примеру, уровнем развития полиграфических технологий в определенном регионе). Иными словами, информационный потенциал традиционной газеты фактически ограничивается полученной информацией, т. е. расти данное издание в глазах аудитории может только за счет предоставления большего по сравнению с конкурентами количества информации, а это иногда просто невозможно.

Теперь рассмотрим пример конвергентной редакции. Текст, дополненный аудио- и видео сопровождением (даже если они идентичны по сути), обладает гораздо большим информационным потенциалом за счет дополнительной вербальной и невербальной информации (интонации диктора и интервьюируемых, дополнительные звуки с места событий, точная цвето- и звукопередача и т. д.). У конвергентного СМИ гораздо больше возможностей превзойти своих медиаконкурентов за счет использования возможностей разных медиаплатформ. Если тексты различных СМИ по одному и тому же информационному поводу могут быть в значительной степени похожи, то видео-, аудио- и фото-сопровождение такого текста сможет сделать его индивидуальным.

Рассмотрим этот момент подробнее на примере современных конвергентных СМИ Курганской области.

Одним из наиболее активных реально действующих конвергентных СМИ в Курганской области является городская газета «Курган и курганцы» и ее интернет-портал www.kikonline.ru. Интернет-ресурс, исполняя функции конвергентной платформы, содержит текстовую, фото- и видеоинформацию. Причем тексты представлены в двух вариантах: непосредственно для сайта и в газетной форме. Кадровый состав редакции таков, что не все ее сотрудники являются универсальными профессионалами, поэтому некоторые конвергентные тексты во всех формах пишет один и тот же корреспондент, а в некоторых случаях автор ограничивается написанием текста для газеты, а видеосюжет и текст для сайта создает другой специалист. Рассмотрим 2 примера: в одном случае тексты для разных медиаплатформ писал один человек, в другом авторы разные, и сравним влияние конвергенции на контент СМИ.

1. Информационный повод – благотворительное выступление для детей-сирот в передвижном дельфинарии. Автор текстов для газеты, сайта и видеосюжета Елена Пылаева. Дата – 18.04.2013.

Сравнивая различные тексты, отметим, что текстовый контент сайта и газеты практически идентичен, за исключением заголовков. Заголовок для интернет-платформы выполнен в соответствии с требованиями поисковых систем, то есть содержит название населенного пункта и основную суть события: «*В Кургане для детей пел морской котик и танцевали белухи*». Газетный заголовок призван привлечь внимание читателей, но при этом не перегружать их информацией: «*Танцы с дельфинами*». Заголовок видеосюжета должен быть очень кратким и информативным, название населенного пункта в него можно не включать, т. к. на сайте он прикреплен к текстовой статье: «*Дельфины – детям!*».

Иной разницы в текстах для сайта и газеты мы не выявили. Но стоит отметить, что на сайте данный текст сопровождается прикрепленным видеосюжетом, а также фоторепортажем, т. е. его информационная насыщенность будет гораздо более насыщенной, чем в офлайн-СМИ.

А вот тексты для видео и сайта различаются в значительной степени. Обозначим основные различия:

✓ В тексте, сопровождающем видео, отсутствуют описательные конструкции, т. к. зритель видит все своими глазами. Текст на сайте выполнен по правилам написания репортажа и начинается с передачи картинки происходящего: «Огромный бело-синий надувной шатер раскинулся на площадке рядом с ТРЦ “Гипер-Сити”. И несмотря на дождь и снег, у входа столпотворение».

✓ Цель текста видеосюжета – передать факты, не содержащиеся в видеоряде; цель интернет-текста – описать происходящее так, чтобы создать «эффект присутствия». Поэтому текст видеосюжета значительно короче – большую часть содержания репортажа на себя берет видеоряд.

✓ Отлична стилистика текстов. Закадровый текст сюжета состоит по большей части из простых предложений – так легче воспринимать на слух. Используются безличные конструкции – субъект действия понятен из видеоряда. Фамилии действующих лиц и их должности вынесены в титры, поэтому не перегружают текст. Интернет-информация, напротив, написана сложными предложениями с большим количеством дополнений, определений и обстоятельств – это обусловлено рамками жанра репортажа. Безличных конструкций практически нет – субъект действия должен быть ясен. Используется прямая и косвенная речь, причем ее содержание несколько отличается от синхронов в видео.

2. Информационный повод – в Кургане состоялся городской фестиваль «Ледовая фантазия». Автор текстов для газеты и сайта Светлана Кошкарова, видеосюжета – Елена Пылаева. Дата – 10.12.2012.

Вновь отметим, что тексты в газете «Курган и курганцы» и на сайте практически идентичны, отличаются только заголовком: на сайте это информативное «*В Кургане продолжается народное голосование за лучшую ледовую фигуру*», а в газете привлекающее внимание «*Не влезай на щуку!*». Гораздо интереснее сравнить тексты в процессе конвергенции:

✓ анализ языковых особенностей подтверждает полученные ранее выводы: сюжет не содержит описательных конструкций, основан на фактах, предложения по большей части простые, без дополнений и определений. Текст печатного СМИ изобилует стилистическими фигурами и тропами, разбит прямой и косвенной речью.

✓ в процессе конвергенции при создании текстов разными авторами более заметными становятся различия в стилистике. Закадровый текст сюжета максимально обезличен, зато интернет-публикация отличается ярким проявлением авторского «я» журналиста. Отметим, что в газетной публицистике это допустимо и даже приветствуется, однако большинство исследователей полагают, что информационный контент в интернете должен быть в большей степени универсальным, усредненным, новостным.

В результате такого сравнения мы пришли к следующим выводам:

1. В процессе конвергенции тексты внутри одного и того же СМИ меняются по форме. В текстах для разных медиаплатформ должны использоваться различные речевые конструкции, художественные обороты, стилистические приемы.

2. Содержание подобных текстов также может различаться, причем иногда в значительной степени. Вместе с тем, аудитория от этого не страдает, поскольку видеоряд и фоторепортажи могут возместить информационную разницу различных текстов. Однако это справедливо только для мультимедийных платформ, тогда как информация в офлайн СМИ – газете в данном случае – оказывается урезанной, неполной.

3. Универсальность журналистов в некрупных региональных СМИ (в нашем случае это городская газета) на данный момент не является обязательным профессиональным условием. Для соответствия современным требованиям конврегентности в редакции достаточно иметь нескольких специалистов-универсалов, которые могут взять на себя создание конвергентных текстов. Однако важным моментом при этом становится уровень подготовки тех специалистов, которые будут обрабатывать информацию для различных медиаплатформ.

Далее мы обратим внимание на интеграцию коммуникативных технологий как часть процесса конвергенции СМИ. Отметим, что мы придерживаемся той точки зрения, что коммуникативный компонент в условиях конвергенции СМИ в последнее время способен сыграть фактически основополагающую для издания роль.

Поясним нашу позицию. Мы обозначили, что конвергенция предполагает использование мультимедийных технологий в рамках традиционного СМИ, но на платформе интернета. Основная цель расширения рамок мультимедийности – удовлетворить возрастающие информационные потребности целевой аудитории, чтобы сохранить и преумножить ее. Однако одного расширения рамок становится уже не достаточно. Как бы журналист ни старался увеличить количество граней, которыми можно повернуть информацию к аудитории, суть сообщения не изменится, добавится лишь n-ное количество подробностей. В первую очередь аудиторию интересует как раз суть информации, ее новостная ценность. Значит, в стремлении сделать потенциальную аудиторию СМИ реальной необходимо отталкиваться не столько от того, какими медиасредствами мы можем подать ей новость, сколько попытаться понять, о чем именно хотела бы аудитория узнать. Получить эти сведения возможно лишь путем общения, т. е. организации диалога. И выступать организатором такого общения, безусловно, должно само СМИ как заинтересованная организация. И тут на помощь средству массовой информации приходят многочисленные инструменты, и методы, которые может предоставить платформа интернета.

Кроме того, организованный общественный диалог может стать источником информации и для других читателей, и для самих журналистов. Особенно характерно такое явление для небольших городов и регионов, к которым можно отнести и Курганскую область.

Приведем в качестве примера ряд публикаций с курганского отделения сайта информационного агентства ura.ru. Информационный повод – устроенный недовольным правосудием гражданином взрыв трех ручных гранат в здании мирового суда в Кургане, в результате чего погиб судебный пристав. Отметим, что на сайте данного агентства хорошо налажен

диалог с аудиторией: от комментаторов не требуется регистрация, хотя существует предварительная модерация, есть несколько постоянных комментаторов (вполне вероятно, из рядов самих журналистов), которые завязывают и поддерживают дискуссию. В процессе активного обсуждения каждой публикации из серии, посвященной данному событию, мы узнаем некоторые детали, которые не указаны в исходной статье. В частности, в комментариях можно узнать: личность, место жительства, факты биографии и подробности из жизни самого подрывника и погибшего судебного пристава; предполагаемые причины произошедшего; общее отношение общественности к происходящему. Впоследствии многие факты подтверждаются официально в более поздних публикациях, из чего можно сделать вывод, что, участвуя в диалоге с аудиторией, журналист может оттолкнуться от полученной информации и подать интересующие читателей данные.

Мы связываем диалоговые возможности с процессом конвергенции и развития информационного потенциала, потому что в ходе организации диалога журналисты расширяют степень удовлетворения запросов аудитории и выходят за рамки традиционного СМИ.

Таким образом, мы на контекстных примерах рассмотрели влияние процесса конвергентности на увеличение (или снижение) информационного потенциала региональных СМИ Курганской области и пришли к выводу, что, во-первых, для этого необходимы специалисты, во-вторых, конвергенцию необходимо рассматривать и с точки зрения интеграции коммуникативных технологий в основы традиционных СМИ на платформе интернета.

ЛИТЕРАТУРА

Интернет-СМИ: теория и практика / под ред. М. М. Лукиной. М., 2010.

Копылов О. В. Особенности творческой деятельности журналиста в условиях медиаконвергенции : дисс. … канд. филол. наук. Барнаул, 2012.

Лукина М. Журналистика в условиях мультимедийности // Медиатренды. 2011. № 2.

Л. А. Левина
Москва

МЕДИАСЛОВЕСНОСТЬ И ЛОГОСФЕРА В СОВРЕМЕННОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СИТУАЦИИ

В наше постгуттенберговское время книга, и вообще письменный текст, перестает быть единственным носителем информации, включая информацию эстетическую. В искусства слова развивается новый тип словесного творчества, не тождественный ни литературе, ни фольклору, – медиасловесность.

В свое время Ю. М. Лотман определил культуру как «антиэнтропийный механизм человечества», «устройство, вырабатывающее информацию» [Лотман 1993: I, 9]. Я бы уточнила: культура есть механизм не только выработки, но также накопления, сохранения и передачи информации, а потому развитие ее напрямую корреспондирует с развитием информационных технологий. Характеризуя «вершинную литературу», «массовую литературу» и фольклор как основные элементы парадигмы художественных текстов XVIII–XIX вв., Лотман без комментариев обронил: «В XX в. развитие средств массовой коммуникации и сложность судеб народного сознания создают между этими группами особые отношения…» [Там же: 212]. И снова уточним: не только «особые отношения» между известными группами текстов, порождением предшествующих веков, но и совершенно новые группы текстов, соответствующие современным информационным возможностям.

Необходимо четко разграничить информационные технологии и средства массовой коммуникации, поскольку в гуманитарной мысли XX в. сложилась традиция их неразличения. Я рассматриваю *средства массовой коммуникации* как механизм *обмена и передачи информации*, а под *информационными технологиями* подразумевается *вся совокупность методов, приемов и инструментальных средств создания, хранения, преобразования и передачи информации*. Думается, наибольший интерес в смысле формирования новых культурных реалий представляют *носители информации*, средства ее накопления, сохранения и распространения (тиражирования). В первую это средства фиксации и тиражирования звука и изображения, особенно подвижного, и их совмещение, т. е. аудио- и видеозапись. Тезис о преимущественном значении носителей информации подтверждается исследованиями тартуской школы, которые прогнозировали начало новой культурной эпохи, напрямую связанной с возможностью *сохранения и накопления* устных текстов. Из всего комплекса явлений, входящих в понятие «информационные технологии», такую возможность действительно предоставляют именно новые носители: грампластинка, кино- и магнитная пленка, компакт-диски и пр. С такой же необходимостью, с какой некогда письменность вызвала к жизни литературу, возможность сохранять произведения словесного творчества в звуке привела к возникновению нового, ориентированного именно на такой способ бытования, типа искусства слова – медиасловесности, представленной на сегодняшний день солидным корпусом художественных текстов – медиатекстов.

По мере развития информационных технологий: «членораздельная речь – письменность (= иероглифическое и пиктографическое письмо + алфавит) – книгопечатание – аудио- и видеозапись – мультимедийная техника – …», – «зона охвата» словесного творчества расширяется по принципу вложенных сфер, порождая новые типы художественных текстов и формируя условия их бытования, т. е. непрерывно развивающуюся информационную среду, сферу существования и распространения произведений искусства слова, которую предлагаю называть *логосферой*. Возможно, аналогичные «среды» или «сферы», обладающие свойствами, подобными тем, о которых далее пойдет речь, могут быть определены и для других видов искусства.

В эпоху тотального господства печатного слова среда бытования художественных текстов выглядела так: автор – текст – носитель информации (бумага) – читатель. В XX же веке логосферу характеризуют пять основных сущностей: автор, текст, носитель информации (бумага, грампластинка, кинопленка, магнитная лента, аудио- или видеокассета, дискета, компакт-диск и т. д.), средства массовой коммуникации (радио, телевидение, компьютерные сети и др.), реципиенты (читатели, слушатели, зрители), – а также система отношений между ними. Происходит не просто увеличения числа сущностей, но и радикальные изменения в них, возрастает активность, динамичность и вариативность их самих и отношений между ними. Решительное вторжение звучащего слова в область художественной литературы повлекло за собой трансформацию всей системы. За 100–150 лет средства коммуникации прошли путь от почты и периодической печати до телевидения и Интернета, а доступные любому обывателю носители – от листа бумаги до «флэш-памяти» и жестких дисков.

Серьезные изменения затронули наиболее активные сущности логосферы – автора и реципиента. Автор, который веками был литератором, писателем, т. е. человеком *пишущим*, теперь, сохраняя этот статус, становится также исполнителем (т. е. *говорящим* или *поющим*), а в определенных ситуациях и собеседником. Это не только функциональная, но и эстетическая трансформация, поскольку традиционный автор –

> это активная индивидуальность видения и оформления, а не видимая и оформленная индивидуальность. <…> Автор не может и не должен определиться для нас как лицо [Бахтин 1979: 180].

Для современного состояния логосферы характерна объективация автора именно как лица. Различия между «принципом видения», «предметом видения» и «героем биографии» [Там же] стираются благодаря многоканальности устного сообщения, сохранение и передачу которой обеспечивают современные информационные технологии. Художественный текст отныне реализуется как событие не только вербальное, и даже не только как аудио-визуальное, но и – в пределе – как кинестетическое и тактильное. Благодаря аудио- и видеозаписи стало возможным восприятие произведения в неразрывной связи с личностью реального автора: с его обликом, интонацией, мимикой, жестами, а также с его взглядами, размышлениями, биографическими подробностями и т. д. – словом, со всем тем, что он в данный момент считает нужным сообщить аудитории, которая тоже не остается неизменной.

Трансформация реципиента также не исчерпывается превращением его из просто читателя в читателя-слушателя-зрителя. Наиболее значительные изменения связаны с резким возрастанием его активности, творческой сопричастности. Самое очевидное проявление трансформации реципиента, зеркально отражающее трансформацию автора, – развивающаяся способность воспринимать произведение не просто как словесный ряд, а во всех вышеперечисленных свойствах и аспектах. И если автор превращается в собеседника, то резонно предположить, что это же происходит и со слушателем (зрителем), а в ряде случаев (особенно в интернет-литературе), как уже было сказано, реципиент может даже стать соавтором. И тут мы вступаем в область чрезвычайно разнообразных, изменчивых и интенсивных отношений между сущностями. Практически все компоненты логосферы (автор – текст – носитель информации – средства коммуникации – реципиент) связаны друг с другом не только в этой последовательности, но и непосредственно. Путь от автора к реципиентам может быть сокращен и упрощен в любом звене. Они даже могут общаться напрямую, минуя все промежуточные звенья, в том числе и художественный текст – например, в форме ответов на вопросы в зале, в фестивальном общении и т. д. В то же время сегодня авторы могут выбирать наиболее интересные для себя средства коммуникации, тем самым активно формируя свою аудиторию. С другой стороны, расширяются возможности выбора и для реципиента. Прямой и доверительный контакт автора с реципиентами, создавая условия для взаимного отбора, в значительной степени нейтрализует последствия бесконтрольно-безадресного распространения произведения через средства массовой коммуникации. Выход автора на реципиентов

через носители информации расширяет возможности комплектования индивидуальных собраний. Еще недавно так можно было собирать только личную библиотеку, а теперь еще и фонотеку, видеотеку и проч. Все это в совокупности создает многомерную, объемную среду бытования художественного текста – логосферу.

Из всех сущностей логосферы более всего подвергся трансформации центральный ее элемент – текст. Это выразилось в пересмотре того, что вообще можно, и что нельзя считать текстом. Традиционно

> тексты – то, что вносится в коллективную память культуры, то, что подлежит сохранению. … язык текстов всегда зависит от природы запоминающего устройства [Лотман 1993: I, 186].

Тысячелетия господства графически закрепленного слова – письменного и печатного – привели к «поражению» устной, звучащей речи, к вытеснению ее на периферию культуры. Неспособность звучащего слова обеспечить сохранение и накопление текстов повлекла за собой обесценивание передаваемой в устной форме информации, стойкие сомнения в ее значимости и достоверности. В конечном итоге, граница между тем, что есть, и что не есть текст, совпала с границей между письменной и устной речью – в культуре Нового времени «язык текстов отождествляется с письменной речью, а не-текстов – с устной» [Там же]. В XX в. ситуация изменилась радикально – современные информационные технологии позволяют фиксировать, сохранять и накапливать неограниченное количество устных текстов и это серьезный симптом смены культурных эпох, аналогичной переходу к эпохе письменности. В таких условиях складываются новые, не имеющие полных аналогов в прошлом и обладающие специфическими признаками типы художественных текстов, оторвавшихся от бумаги и от печатного (письменного) знака, но при этом не вернувшихся в фольклор. К ним относятся кино- и телесценарии, эстрадная и телевизионная проза, обширный пласт песенной поэзии (авторская песня, рок-поэзия, рэп и т. д.), а также интернет-литература во всем ее многообразии. Эти тексты, адаптированные к возможностям распространения не на бумаге, а в звуке, очень различны, но между ними можно усмотреть и некоторую общность – помимо самого факта «не-бумажности». Все это литературные в основе своей произведения, неразрывно связанные с музыкой, театром, кино и проч., т. е. тексты с имманентной звуковой или визуальной образностью.

Первые признаки этого явления дают о себе знать еще в начале XX в. в произведениях вполне традиционной «бумажной» литературы. Один из первых и наиболее грандиозных экспериментов такого рода – поэма Блока «Двенадцать». Этот шквал голосов, мелодий, шумов – словом, всевозможных звуков, да еще в сочетании с непрерывным – иной раз в нескольких стихах подряд – переключением регистров далеко не каждый в состоянии воспринять с бумаги. Пример тому – инвектива И. А. Бунина, воспринявшего поэму как набор стишков. При этом поэма, несмотря на значительный для концертного исполнения объем, десятилетиями пользовалась большой популярностью у чтецов и актеров. Меркнущий на бумаге звуковой ряд на сцене оказывался чрезвычайно выигрышным материалом. И даже аудио-визуальный ряд, ибо поэма исключительно точно воспроизводит стилистику раннего кинематографа: мелькающие, рябящие перед глазами картинки, последовательно выдержанные в черно-белом цвете, за исключением одного штриха – красного флага в финале. Возможно, именно у Блока С. Эйзенштейн позаимствовал эту сенсационную деталь для заключительных кадров фильма «Броненосец “Потемкин”» [Лотман 1993: III, 199]. Нельзя не вспомнить и то огромное значение, которое придавал звуковому облику своих стихов В. Маяковский – и теоретически (в статье «Как делать стихи»), и практически (в знаменитой «лесенке»), и декларативно: «Я требую, громче, чем скрипачи, права на граммофонную пластинку» [Маяковский 1959: XII, 162–163]. В некоторых стихах Маяковского интонация – основной или даже единственный структурирующий элемент, например:

«Приду в четыре», – сказала Мария.
Восемь.
Девять.
Десять [Маяковский 1959: I, 176].

Сегодня уже нет числа строчкам, имеющим смысл только в звуке. Пример, позволяющий говорить об интонационной структуре произведения в целом, – стихотворение А. Вознесенского «Гойя», смысловая целостность которого основана на повторении синтаксически идентичных конструкций (до некоторой степени их можно считать рефреном): «Я – Гойя!» – «Я – Горе». – «Я – голос…» – «Я – голод». – «Я – горло…» – «Я – Гойя!» [Вознесенский 1990: 504]. Этот ассоциативный ряд, содержащий к тому же отчетливую визуальную параллель с «Бедствиями войны», на бумаге улавливается с трудом. Зато весьма своеобразное исполнение Вознесенского акцентировало звучание опорных слов, да так, что на слух они воспринимались как рифмующиеся. На бумаге эта рифма также практически не ощутима.

Все это относится не только к поэзии. Проза, особенно популярные на эстраде малые жанры, также в той или иной мере ориентируется на звучание, и примеров тому более чем достаточно. Не читаются на бумаге произведения М. Жванецкого, М. Задорнова, В. Шендеровича и пр. Более того, они часто не воспринимаются вне конкретного исполнения – например, известная в блистательном исполнении Р. Карцева миниатюра Жванецкого «Я видел раков», развивающая вполне классическую традицию. Говорящий субъект здесь даже не «выходит» из гоголевской «Шинели», а прямо в ней и остается:

> …так ты понял, по пять, очень большие, но вчера, либо по три, маленькие, но сегодня, ты понял? Не все, но понял, но не все? Но все-таки понял… Хотя не все, но сообразил почти, да? Хотя не все сообразил, но сообразил. Хотя не все [Жванецкий 1993: 75–76].

Это перенесенный из XIX в. Акакий Акакиевич Башмачкин, выгадывающий, на чем бы сэкономить да где бы подешевле купить, с его нищетой и косноязычием:

> А я вот, к тебе, Петрович, того… шинель-то, сукно… вот видишь, везде в других местах совсем крепкое, оно немножко запылилось, и кажется, как будто старое, а оно новое, да вот только в одном месте немного того… на спине, да вот еще на плече одном немного попротерлось, да вот на этом плече немножко – видишь, вот и все. И работы немного… [Гоголь 1946: 247].

Это единственный случай, когда Гоголь предоставил Акакию Акакиевичу слово в таком непосильном объеме. А теперь его сорвали с книжной страницы, вытолкнули на эстраду – и вот он стоит один перед публикой, вынужденный самостоятельно доносить до нее свои переживания:

> Ну пошли. Не знаю куда, но пошли. Хотя не знаю куда. Но надо идти. Хотя некуда. Уже три – надо бежать. Но некуда [Жванецкий 1993: 76].

Непосредственным предшественником современной сатирической миниатюры следует признать М. Зощенко, большинство рассказов которого в этом контексте можно было бы процитировать целиком. Несопоставимо впечатление от этих рассказов на бумаге и в исполнении, например, В. Хенкина. В них в полной мере воплощена примитивная разговорная интонация, описанная еще Гоголем. Позже эту интонацию во всем объеме подхватила эстрадная сатира.

Техногенные прозаические жанры появились и за пределами эстрады, например – рассказы И. Андроникова. Заложенную им традицию более или менее успешно продолжили Э. Радзинский, В. Вульф и др., и принадлежность ее к словесному творчеству не вызывает серьезных сомнений. Эти произведения, обладающие эстетической ценностью и использующие слово в качестве материала, ущербны, чтобы не сказать – невозможны вне видеозаписи. Все это реальность даже не сегодняшнего, а уже вчерашнего дня. Круг таких явлений неуклонно разрастается, образуя к настоящему моменту третий тип словесного творчества, который предлагается называть медиасловесностью. Все это именно *устные тексты*, состав-

ляющие достойную альтернативу текстам письменным и вступающие с ними в отношения взаимного дополнения. Это художественные произведения, бытующие в звучащей форме, но верно и обратное: эти тексты представляют собой художественную форму бытия устной речи. Таким образом, развивается новое качество искусства слова – медиасловесность.

Для медиасловесности характерно размывание границы текста. Причем это относится как к рампе (в прямом и в переносном смысле) – за счет возможности непосредственного контакта между исполнителем и залом, вплоть до прямого обмена репликами, – так и к границам вербального текста. У каждого произведения, разумеется, есть начало и конец. Но в реальном исполнении они обычно размываются за счет заголовочного комплекса (развернутые названия, посвящения, эпиграфы, комментарии и т. д.). Особенно показательна в этом отношении песенная поэзия, и особенно – авторская песня. Перечисленные элементы неравнозначны в смысле связи с основным текстом, но их нельзя полностью от него оторвать. К тому же это одно из средств объединения концертной программы, а ведь концертные программы и альбомы – основная форма бытования песенной поэзии. Более того, одна и та же информация в различных исполнениях мигрирует из названия в подзаголовок или комментарий и т. д., так что бывает затруднительно определить, где именно начинается и заканчивается собственно песня, которая в контексте концертной программы образует единое художественное целое с предваряющим рассказом. Воспринимая отдельно взятую песню, мы ощущаем ее самостоятельность, но грамотно составленные концертные номера, сольные программы и альбомы в идеале сами представляют собой произведение искусства и воспринимаются как целостный текст, причем значимым становятся уже *их* границы. Здесь уместно вспомнить, что мы имеем дело с устным произведением, а для устной речи целым текстом является поглощающий отдельные высказывания разговор. Аналогия с отдельным произведением и концертной программой очевидна.

Двоякое решение имеет и проблема классификации песен как речевых жанров. С одной стороны, песни как таковые относятся к вторичным (сложным) речевым жанрам. С другой, инкорпорированные в номер, сольный концерт или альбом, они обнаруживают признаки более органичных для устного слова первичных (простых) жанров, которые в составе сложных трансформируются и «утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к чужим высказываниям» [Бахтин 1979: 239]. В этом случае в качестве вторичного жанра выступают именно номер, сольный концерт или альбом. Сказанное в полной мере относится и к эстрадной прозе (особенно показательно творчество М. Задорнова). Во всем этом проявляется статус медиасловесности как третьего типа словесного творчества.

Другой аспект проблемы текста в медиасловесности – активное формирование метатекстовых связей, принципиально отличных от аналогичного явления в книжной литературе. Традиционно такими связями считается отношение текста к внешним структурам: к циклу, к этапу в творчестве автора или ко всему этому творчеству, к периоду в истории литературы, к жанру и т. д. Эти связи, данные произведению «от рождения», устойчивы и последовательно иерархичны. Нельзя произвольно изъять стихотворение из одного цикла и включить в другой, если этого не сделал сам автор. Стихи из разных циклов можно поставить рядом в «Избранном», но это будет особенностью издания, а не произведений. В то же время медиатексты, в том числе и принадлежащие к неким циклам, в альбомах, концертах и номерах выстраиваются в соответствии с тематической или эмоциональной общностью, по ассоциации – словом, в смысловом единстве, которое от концерта к концерту меняется. В отношении песенной поэзии представляет интерес и бытовое исполнение, в котором доминируют стихийно возникающие ассоциативные связи, часто более убедительные, чем продуманные связки в тщательно составленной программе. Более того, записи можно формировать и просто по вкусу, и под настроение, и для определенной ситуации: для отдыха, для прогулки, для машины, для работы за компьютером и т. д. То есть произведение существует в непрерывно меняющемся контексте, образуя практически непредсказуемые смысловые связи. Но наиболее показательна интернет-литература с таким ее явлением, как гипертекст, предполагающий движение с помощью гиперссылок по абсолютно произвольным траекториям, которые всякий раз определяет сам читатель, нередко оказывающийся соавтором.

Существенно и то, что смысл звучащего текста невоспроизводим. Каждое исполнение уникально. Выходя на сцену, автор (и тем более исполнитель) всякий раз творит произведение заново. И это относится не только к невербальным элементам – интонации, мимике, жесту и т. д., – для варьирования которых иной раз достаточно просто перемены настроения. Динамичность присуща и вербальному тексту. Тому есть множество примеров – скажем, в произведениях классиков авторской песни – Б. Окуджавы, В. Высоцкого, А. Галича, Ю. Визбора, А. Городницкого и др. – встречаются варианты песен с очень серьезными смыслоразличительными расхождениями. Авторские варианты тестов эстрадной прозы часто не совпадают с исполнительскими (например, упомянутая миниатюра М. Жванецкого «Я видел раков»). Будь это традиционная литература, речь шла бы об обычных авторских редакциях, из которых предпочтение отдается последней. Но распространение произведения в аудио- и видеозаписи, гораздо более мобильной, нежели бумажное издание, практически сводит на нет традиционную роль окончательной авторской редакции. Во-первых, ее затруднительно выявить. Во-вторых, даже если окончательная редакция установлена, это не отменяет того обстоятельства, что все предыдущие варианты уже распространились в записях, живут собственной жизнью, и процесс этот невозможно остановить. В реальном бытовании текст не может стать каноническим в принципе. За всем этим стоит еще одно присущее медиасловесности фундаментальное свойство устной речи – ее необратимость. Чем быстрее сменяемость информации, тем динамичнее текст – просто в силу легкости внесения поправок. В связи с этим возникают, по меньшей мере, два соображения.

Во-первых, последние десятилетия ознаменовались разрушением привычного соотношения между черновиком и окончательным текстом. Окончательная редакция девальвируется, и ее положение стремятся занять черновики – именно во множественном числе. При этом они во многом утрачивают черновую сущность – это не полуфабрикаты, а варианты, которые автор считает на данный момент достаточно законченными, чтобы выпустить их в свет. Эти тексты суть dixi автора, в конкретный момент предоставляющего реципиенту возможность занять по отношению к ним «ответную позицию», но оставляющего за собой право впредь вернуться к их переработке. А современные носители обеспечивают легкость внесения изменений и сохранность авторской многовариантности. Во-вторых, радикально меняется природа творческого акта – он становится дискретным. Подтверждения тому можно найти для любой группы медиатекстов. Обеспечивая мобильность и изменчивость текста, современные информационные условия стирают грань между творческим актом и творческим процессом, причем реципиенту открыт доступ к созерцанию и того, и другого. Прослушивая различные фонограммы, и особенно посещая концерты, слушатель может воочию наблюдать ход работы автора над произведением. Сделав любительскую запись, он может оказаться обладателем редкого, а то и уникального варианта песни или миниатюры. На концерте он может подсказать автору, если тот забыл текст – это случается не столь уж редко. Иными словами, завязывается диалог, доверительный контакт между автором и реципиентом. Еще более интенсивно этот диалог развивается в Интернете.

Итак, смена информационных технологий неизменно расширяет среду бытования искусства слова – логосферу. Важнейшей особенностью логосферы в XX в. является реабилитация устной речи, связанная с возможностью сохранения и накопления текстов, предназначенных для бытования не в печатном виде, а в звуке. В современной культуре сформировался третий относительно книжной литературы и фольклора тип словесного творчества – медиасловесность, корпус устных художественных текстов (медиатекстов). Верно и обратное утверждение: медиасловесность представляет собой художественную форму бытия устной речи.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Вознесенский А. А. Аксиома самоиска. М., 1990.
Гоголь Н. В. Избранные произведения. М., 1946.
Жванецкий М. Моя Одесса. М., 1993.
Лотман Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Таллинн, 1993.
Маяковский В. В. Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1959.

Е. С. Логинова
Сургут

ИСТОРИЧЕСКИЙ МЕТОД: ОПЫТ, ПРОБЛЕМЫ И СЛОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ

Скажу сразу: по образованию я – филолог и все премудрости журналистского мастерства осваивала на практике. Поэтому мои соображения прошу воспринимать как результат опыта, сложившегося в соответствии с личными данными. Хотя в ходе подготовки этого материала, естественно, прочитала массу литературы.

Так получилось, что я стала свидетелем многих важнейших событий и явлений, произошедших в Западной Сибири в последней четверти двадцатого века и нулевых годах двадцать первого. Поэтому мое творчество – краткое (и не очень) содержание целой исторической эпохи, включающей сорок лет жизни. На протяжении этого времени никому из моих коллег и в голову не приходило утруждать себя исследованиями тех методов, которые они используют для выполнения своей главной задачи – отражения времени настоящего, его экономической, политической, культурной и спортивной жизни, а также истории государства на различных этапах развития, перехода из одной общественно-политической формации в другую.

Тем не менее, в материалах журналистов моего поколения реально можно обнаружить исследования, основанные на изучении возникновения, формирования и развития объектов в хронологической последовательности. Благодаря этому мы в достаточной степени грамотно и глубоко отражали в своих материалах исторические факты, образы и характеры людей – героев того времени, жизнь коллективов, суть проблемы, вполне обосновано формулировали рекомендации по тому или иному явлению, событию, свидетелями которого становились в ходе своей работы. Приходилось нам и выявлять, и анализировать противоречия в развитии реалий.

Возможно, не анализировались наши творения еще и потому, что за всю творческую жизнь рядом со мной и «сверху» было всего два-три специалиста с высшим журналистским образованием. Остальные – филологи, историки, работники культуры, агрономы, экономисты, нефтяники, даже геологи. Но это были в основном добросовестные, талантливые люди. Сейчас о таких говорят: «Бог в лобик поцеловал». Несмотря на отсутствие у большинства сотрудников творческого коллектива специального высшего образования, доверие к средствам массовой информации было огромным. Журналистов знали в лицо. Выражаясь современным языком, «это был штучный товар».

Итак, ***о сложностях***. Они заключаются в основе самого исторического метода, который предполагает принцип научного познания. А это значит, что журналисту необходимо – помимо изучения настоящего – сделать реконструкцию прошлого, научиться предвидеть будущее, уметь прогнозировать тенденции дальнейшего развития предмета наблюдения. Увы, не каждому по силам в последовательности изучить динамику развития анализируемой ситуации со времени ее зарождения до настоящего момента, а затем еще и выделить наиболее важные, сущностные этапы этой динамики. На это понадобится дополнительное время для подготовки, аналитический склад ума, хорошая память, твердый характер. Тем более – в современную эпоху перегруженного информационного поля, которая требует практически мгновенного отражения действительности, факта, явления. Как следствие, аналитика уходит на второй план, а вместе с ней и интерес умного требовательного потребителя.

Еще сложнее выглядит сравнительно-исторический анализ, поскольку помимо последовательного применения научной парадигмы он требует еще и смелой исторической интуи-

ции. А для этого журналисту тоже нужна особая подготовка. В самом деле, чтобы провести сравнительный анализ, нужно приложить немало усилий для сбора и систематизации эмпирического материала, изучить «внутреннюю организацию» сравниваемых явлений, понять «внешние» условия их возникновения и функционирование, хорошо знать аудиторию, к которой явление «обращено». «Чистые» сравнения без учета специфических факторов, контекста и среды, как правило, приводят к антиисторизму. К сожалению, в современном мире этого хватает с лихвой во всех средствах массовой информации. Причины, на мой взгляд, одни и те же: журналисту не хватает времени, зачастую желания, а главное – требовательности редактора, чья позиция опять же зависит от «хозяина».

С точки зрения А. А. Тертычного, исторический метод широко используется в информационных явлениях, т. к. каждое событие можно подать в кратком изложении, а можно раскрыть его суть со всеми причинно-следственными связями, вплетая их в канву текста. При выполнении этих условий авторы зачастую не высказывают собственной позиции. Что это? Страх ошибиться? Боязнь ответственности, отсутствие гражданской позиции или элементарное незнание самой истории, явления? На мой взгляд, все вместе.

> Обладание методами журналистского творчества является основой профессионального становления любого журналиста. Это объясняется тем, что именно в методах сконцентрировано конкретное знание об эффективных путях создания оригинальных текстов, отвечающих самым разным творческим целям,

– пишет А. А. Тертычный в «Методах профессиональной деятельности журналиста» (М., 2011). С этим трудно не согласиться. И далее цитирую:

> Из потока публикаций СМИ всегда можно выделить такие тексты, в которых авторы не только сообщают аудитории итог изучения какого-то события или предлагают анализ его, но и подробно описывают процесс его развития – от зарождения до нынешнего состояния. …Текст, излагающий «историю» события, всегда является результатом применения журналистом (наряду с иными) исторического метода.

Честно признаться, не думала (исходя из данной характеристики), что всю жизнь использовала этот метод практически во всех материалах, исключая информационную хронику, т. к. как мудрые редакторы советского периода требовали рассматривать то или иное явление «изнутри» во всех подробностях, как существенных, так и несущественных. Возможно, именно поэтому удавалось делать качественный анализ и с достаточно большой точностью определять перспективы развития явления.

Тем не менее, полностью согласиться с теоретиками не могу. На мой взгляд, они далеки от практики. Метод, который теоретики называют историческим, в рамки моего сегодняшнего (после изучения этого метода) понимания не входит. Ближе к жизни кажется формулировка историзма в одной из философских работ Ленина:

> …Не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь.

Просто и понятно.

Особенности. Как утверждают теоретики, исторический метод может быть применен при подготовке текстов разных жанров, в том числе информационных. Актуальных «здесь и сейчас» событий ежедневно случается множество: сгорел дом, упал самолет, произошел взрыв в метро, теракт в аэропорту и т. д., поэтому именно новости становятся главным объектом внимания журналистов, различного рода СМИ. Это предполагает определенный ха-

рактер отображения события во времени, его истории. Сначала появляется хроника, затем расширенная информация, и только после изучения, расследования, анализа фактов произошедшего рождается репортаж с комментариями специалистов и самого автора материала. В результате событие предстает в тексте не просто в виде фиксации определенного факта – кроме сообщения о главном появляется множество наглядных деталей, подробностей, позволяющих аудитории увидеть событие в его развитии, ощутить весь драматизм (если он есть) происходящего, проникнуть в саму его суть. Однако зачастую на деле в спешке, чтобы не отстать от других СМИ, не всем удается в достаточной степени грамотно представить подобный материал. Причины – те же.

Другое дело, когда речь идет об освещении не злободневного частного события, а о ситуации, существующей на протяжении многих лет, возможно, десятилетий. Например, истории предприятия, жизни человека. При выполнении подобных задач поиск информации и подготовка текста производятся в течение гораздо большего периода времени, хотя и в спрессованном виде. Здесь исторический метод проявляется чаще и «работает» доказательнее.

Я подготовила не один десяток очерков о людях, документальных фильмов о предприятиях города и района, проблемах, рожденных временем и обстоятельствами. И в каждом из них повествование представляло три «слоя»: история самого предприятия, история отдельных людей, отображение времени, в котором живут и работают герои. Конечно, даже в большие формы вмещается мало подробностей, но мы, журналисты, рожденные в советский период, умели показывать отдельные детали происходящего более «выпукло», а факты подавать в обобщенном виде. Большие материалы, как правило, разделяются на части, соответствующие наиболее важным этапам развития явления (в хронологическом порядке, в порядке возникновения проблем, в зависимости от композиционного строения и т. д.). Журналист при этом имеет возможность использовать приемы обобщения и детализации для того, чтобы наиболее живо передать атмосферу прошлого или суть давно существующей проблемы. Хотя в целом, надо сказать, представление какого-либо длительного процесса, ситуации или истории, протяженной во времени и существующей в прошлом, настоящем и будущем, носит достаточно обобщенный характер.

Проблемы. Использование исторического метода предполагает следование логике, последовательное изложение фактов, строгое соблюдение правил композиции. Однако авторы нередко впадают в избыточность: перенасыщают свой материал цифрами, нагромождением фактов из истории описываемого явления. В результате материал становится трудным для восприятия – читатели, слушатели или телезрители могут просто не найти основной мысли, сути во всей этой «словесной мишуре».

Еще одна опасность, подстерегающая журналиста, – элементарное незнание истории. Конечно, историческая наука – спорный предмет: как показывает опыт, одни и те же события разными учеными частенько (и в советское время, и сейчас) трактуются по-разному (после перестройки в особенности). Но это не должно подталкивать журналиста к произвольной трактовке событий, к замене реальности собственным вымыслом. Необходимо помнить, что факт всегда остается фактом, независимо от времени, к которому он относится. Любая историческая неточность, неправильно названная дата или место события или же некорректное истолкование – недопустимы. Это может вызвать не только раздражение читателя, но и создать неправильное представление о предмете разговора.

Применяя исторический метод, журналист должен быть предельно внимателен, тщательно сверять то, что он пишет, с авторскими источниками. И кроме того очень грамотно использовать документы. Но, к сожалению, так бывает не всегда.

Анализируя документальные фильмы последних лет, я могу заключить, что авторы довольно широко используют исторический метод. Но в большинстве своем, так или иначе вписывая в композицию повествования общеизвестные факты истории, они представляют

лишь две точки зрения на эту историю – общепринятую и частную (взгляд на историю глазами одного или нескольких героев), которая рассказывается героями в синхронах. По моему же мнению, здесь должны быть отчетливо проведены не две, а три линии в представлении истории:

1) История, как общепринятое понятие;

2) История героя через призму его восприятия жизни на определенном отрезке времени;

3) История в понимании и восприятии автора, через его личный опыт, при этом – в сочетании с двумя предыдущими точками зрения.

В современной документалистике редко можно встретить какие-либо личные суждения и оценки автора материала. Это связано с тем, что немногие журналисты берут на себя ответственность выражать собственное мнение, делать свои выводы и тем самым давать оценку всему вышеизложенному, исходя из современных знаний и ставших доступными материалов под грифом «Секретно», а также личного восприятия той или иной исторической реалии.

Вывод этот сделан на основе собственного опыта, изучения истории в школе, вузе, на курсах повышения квалификации; обретения знаний в результате домашнего образования. И, конечно же – исходя из личных встреч, оставшихся в памяти и в текстах расшифрованных записей; исходя из мнений, рассуждений на тот или иной счет многочисленных героев, переживших время и годы, ставшие уже Историей не одного поколения людей.

Читая газеты, журналы или просматривая телевизор, я всегда замечаю, что мне не хватает позиции самого автора, журналиста, если в описываемом явлении присутствуют только два слоя изложения – общепризнанная на сей момент История и История героя. В подобных случаях возникает вопрос: «Зачем это появилось?», вывода-то нет. Нет авторского мнения. Несмотря на использование ставших доступными секретных документов, убедительных аргументов и фактов, высказанных героями, гражданская зрелость самого автора отсутствует. Он не дает оценку всему изложенному.

Думаю, что это не совсем справедливо по отношению к потребителям журналистской продукции. Ведь в подобных материалах они ожидают узнать не только неизвестные штрихи к портрету человека, который жил на определенном отрезке времени, участвовал в событиях, отражающих саму Историю, – всему этому необходима и сегодняшняя грамотная, взвешенная оценка автора. В формировании личной позиции журналиста и состоит идеологическая составляющая воспитания нормального общества, которое благодаря добросовестной и ответственной работе журналистов может, наконец, начать выздоравливать от мракобесия и нравственной нищеты.

В. Ф. Олешко
Екатеринбург

РОЛЬ ЖУРНАЛИСТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ ОБЩЕСТВА

Интернет, развитие *информациологии* – научной дисциплины, отслеживающей влияние перманентно развивающихся технологий, а также различных информационных продуктов на аудиторные группы и отдельных потребителей, – определяют и формирование новой *информационной культуры*.

На наш взгляд, уже сформировавшаяся субкультура современного российского Интернет-сообщества является основой для ее системного развития и включает в себя соответствующие нормы и ценности. Прежде всего такие из них, как уважение свободы личности и предоставление возможности выражения различным социумам плюрализма мнений, разнообразие источников информации, высокая скорость массовых коммуникаций, активность подавляющего большинства участников массово-коммуникационных процессов и т. д.

Интернет технологии и их активное использование личностью изменяют, по мнению исследователей, не только содержание традиционных СМИ, но и социальные роли участников массово-коммуникационных процессов, структуру социальной стратификации, интенсивность социальной мобильности. Имеются основания полагать, что развитие Интернета благоприятно влияет на становление и развитие открытого общества в России.

Но ведь творчество в целом и диалогичность как основной его атрибут являются необходимыми условиями жизнеспособности и современной журналистики. Именно диалогичность дает возможность сфокусировать внимание как на социально-психологических приемах активизации аудитории, привлечения ее к участию в данном акте, *со-творчеству*, так и на решении журналистами в новых условиях задач сугубо профессионального уровня.

Мы считаем, что сегодня в контексте данных естественных по сути изменений, проблема формирования и развития *профессиональной культуры журналиста* является наиболее актуальной для журналистского корпоративного сообщества. Ибо современная практика преподносит все новые и новые примеры именно журналистского бескультурья. Очень уж противоречивым получается это развитие.

Надо признать, глобальная Сеть обретает «миссию» – обеспечение аудитории Интернета информацией и разнообразными развлечениями, а СМИ «осовременива́ются» в контексте моды на «техно», встраиваясь в новые жизненные ритмы и увеличивая скорость передачи информации.

Одной из форм проявления конвергентности СМИ и Интернета являются, в частности, *блоги* как формы поступления информации в Интернет непосредственно от персональных пользователей. Но надо признать, что их суть – в отличие от традиционной журналистики – не отражение реальности, а ее индивидуализация (личный дневник событий). Хотя многие журналисты-профессионалы сегодня активно используют эту форму самопрезентации как себя, так и СМИ, которое они в Сети представляют.

А мобильная связь связывает человека с другими источниками информации (ее можно выбрать, «отфильтровать» на индивидуальный вкус или просто получать на личный номер экстренные вести). Это дает реципиенту возможность участия также в различных акциях СМИ, к примеру, по онлайновой интерактивности (сообщи новость в службу информации телекомпании или радиостанции и т. д.). Сюда же можно приплюсовать «облачные», почтовые и библиотечные функции Интернета и мобильной связи, а также возможности традиционных СМИ как формы индивидуальных коммуникаций (переписка, служба знакомств, индивидуальные продажи) и «субкультурного» просвещения или писательского паблисти.

В связи с данными тенденциями, безусловно, возникают и *проблемы.* В частности:

✓ Влияние Интернета на журналистский стиль в газетных текстах, звучащей на радио и телевидении речи (иногда в ущерб нормативному ее «качеству», культуре речи) [см.: Землянова 2005][1].

✓ Скорость получения архивно-справочных сведений ведет иногда к избыточности информации.

✓ Скорость не является также хорошим спутником точности и достоверности информации.

✓ Телеграфный стиль не по необходимости, а по лености журналистов, когда ими не используются другие приоритетные особенности Интернета: гипертекстуальность, яркость дизайна и цифровые возможности иконографии, интерактивность, мультимедийность и др.

✓ Не расширяются традиционные диалогические пространства.

✓ Зачастую усложнен путь доступа к архивным данным (прежде всего традиционных СМИ).

✓ Происходит стирание различий между журнализмом и нежурнализмом (растущая разнородность журналистики как профессиональной культуры и профессиональной идентичности журналистов).

✓ Искажается русский язык.

То есть, если перефразировать известную некогда песню, то у начавшейся в нулевые годы бурной технологической революции в сфере массовой коммуникации есть начало, но вряд ли может даже прогнозироваться некое окончание периода перманентного совершенствования способов передачи информации.

Но у этого процесса можно, на наш взгляд, выделить и попытаться описать некие фазы. В рамках одной из них можно, к примеру, зафиксировать возвращение на новом витке диалектического развития к тому, что в старых учебниках называлось системной организационно-массовой работой, побуждающей к тем или иным действиям. Ведь наши сограждане, вышедшие митинговать на площади едва ли не всех крупных городов России в предвыборный период в 2011–2013 гг. или участвовавшие в автопробегах по улицам, пикетах, акциях, общественных слушаниях и т. д., и т. п., приняли это решение не спонтанно. В большинстве случаев это было выражением гражданской позиции, реальным проявлением демократизации. И это, безусловно, характеризует процесс формирования и развития истинно правового государства, открытого общества в целом.

Но «движение масс» высветило и другую проблему. Ведь нельзя отрицать и тот факт, что всесвязанность и коммуникативная взаимозависимость, обусловленная мобильной связью и Интернетом, позволяет сегодня практически в режиме реального времени получать огромные объемы информации, возможность системно «переваривать» которые у представителей различных социальных групп есть не всегда. Это, в свою очередь, в определенных случаях делает человека весьма беззащитным перед воздействием технологий массовой манипуляции и актуализирует проблему т. н. информационно-психологической репрессивности. Возникающий при этом «эффект влияния толпы» или «группового давления» побуждает индивида к действиям активным, но не всегда четко осознаваемым. Все это дает возможность довольно легко развернуть их в сторону асоциальности, диапазон которой довольно широк: от обычного бытового хулиганства – до антиконституционных действий с элементами убежденности в истинности предложенной кем-то альтернативной псевдоидеологической платформы. Кроме того, любые системно транслирующиеся внешние воздействия манипулятивного характера, как известно, в конечном счете могут приводить также к кризису индивидуальной субъектности личности. В этом случае реальная жизнь подменяется или довольно размытыми идеалами абстрактной будущности, или заменяется сугубо экзистенциальными характеристиками повседневного бытия. Более того, экзистенциальные терапевты отмечают, что

[1] В представленной классификации мы используем некоторые выводы этого московского исследователя.

> особенно глубокие психологические переживания «расшатывают» позиции человека по отношению ко времени. Например, сильная тревога и депрессия уничтожают время, делая невозможным будущее [Мэй 2004: 159].

В ходе манипулирования при посредстве новейших массмедийных технологий чаще всего используются *стереотипы* мышления, внедряемые в массовое сознание при помощи различного рода способов и приемов. К ним относится, к примеру, конструирование *информационных мифов*. Их проще всего определить как взаимосвязь, наделение тех или иных политических процессов, жизненных ситуаций, а также массмедийных персон мифологическими, а чаще псеводомифологическими чертами – образно говоря, идеализация или дьяволизация тех или иных фактов, а может быть и представленной в массмедиа реальности в целом. Все это «усиливает влияние на область бессознательного и в результате – на массовое сознание и поведение» [Шалюгина 2012: 34] представителей конкретного социума, а чаще – того или иного человека. Использование стереотипов и мифов в интересах информационно-психологического воздействия является одним из важных аспектов, имеющих отношение к проблеме конструирования социальной реальности.

В результате того, что современный человек, включенный в массмедийную среду, постоянно находится под информационным давлением, широкое влияние на него имеют не только реальные, но и симулятивные образы (т. н. *симулякры*). Последние в силу обыденности, а зачастую и непривлекательности повседневной бытовой реальности, окружающей человека, усиливают процессы «отторжения» этой реальности, «ухода» во внешне привлекательные, но обладающие духовной неподлинностью «миры», возникшие из симулякров. И проблема в том, что при определенных условиях развития человека или даже социальной группы симулякры становятся значимее, чем традиционные ментальные (читай – нравственные) ориентиры общества и социальная реальность в целом.

Не случаен и тот факт, что в современном Интернет-сленге относительно недавно появился термин *«троллинг»* (от англ. *trolling* – ‘ловля рыбы на блесну’). Под ним понимается постинг заведомо провокационных сообщений с целью вызывания активной реакции какой-то группы пользователей или сетевой аудитории в целом. Примечательно, что некоторые западные аналитики даже предположили, что происхождение термина обусловлено словом «*troll*» («*trawl*») – ‘*травля*’. В широкий оборот, прежде всего, конечно, в Рунете, вошло уже и сленговое именование «*тролль*» – автор провокационного сообщения (еще недавно так называли и само подобное сообщение). Причем подобного рода информационная деятельность может быть эффективной не только при прямом влиянии на сознание и поступки пользователей глобальной Сети. Опосредованно она зачастую находит отражение в сообщениях традиционных СМИ, дискуссиях, распространяется посредством неформальных средств коммуникации – слухов, сплетен и т. п.

Вместе с тем, как нам кажется, можно выдвинуть гипотезу: события новейшего времени позволяют говорить о том, что одним из возможных последствий распространения различного рода симулятивных образов при посредстве массмедиа в некоторых случаях может также являться неосознанное (нелогичное, ситуативное, стихийное, «зеркальное» и т. п.) протестное поведение представителей различных социумов. Наиболее распространенной теорией, объясняющей в целом формирование протестного потенциала как феномена, является теория относительной *депривации*. Представители этой теории, в частности американский социолог Р. Мертон, исходят из того, что в основе формирования протестного потенциала лежит депривация, т. е. субъективное чувство недовольства по отношению к своему настоящему. Основными причинами такой неудовлетворенности, в нашем случае – основанной на определенном объеме массмедийной информации, является то, что субъект не обладает каким-либо объектом (положением в обществе), стремится к его обладанию (или изменению статуса), при этом сравнивает себя с другими субъектами, обладающими этим объектом / статусом, и рассматривает возможность обладания им как вполне реальную. Уточним,

мы не имеем в виду осознанное протестное поведение личности или группы, обусловленное идеологическими или политическими установками. Речь идет именно о ситуативных компонентах поведения, причем не имеющего объективной основы – характеристики бытования конкретного человека, а также уровня развития его профессиональных и личностных качеств, предполагающих сознательную депривацию. Поскольку для возникновения депривации, основанной на внедренных массмедиа симулякрах, важен не столько сам факт не обладания чем-либо, сколько внелогичное желание обладать объектом, а также надежда на возможность изменения положения с помощью мгновенного изменения социального и политического порядка, то такое поведение может приводить к асоциальным поступкам и нежелательным для совершенствования политической культуры общества последствиям. Достаточно вспомнить так называемые «водочные бунты» в постперестроечном Свердловске или стихийные выступления молодежи (футбольных спартаковских болельщиков) на Манежной площади в Москве в новейший период российской истории. Еще более яркий пример – позорные акты вандализма в отношении здания театра и сайта знаменитого драматурга Николая Коляды, принявшего в январе 2012 г. решение вступить в предвыборный штаб кандидата в Президенты России Владимира Путина. При этом большое значение всегда имеет тот факт, что депривация возникает в той или иной социальной среде, причем системно потребляющей определенного рода массовую информацию или наладившую каналы постоянной межличностной коммуникации. Индивид при этом, оценивая свое положение и формируя запросы, имеет возможность сравнивать себя не только с окружающими его «своими» и лидерами мнения данной социальной группы, но и с «чужими», образ жизни и поступки которых представлены, как правило, с помощью методов откровенно манипулятивного характера.

Возникает естественный вопрос: есть ли вообще возможность разрешать подобного рода информационные противоречия, и каким образом?

Одним из важных факторов развития конвентивных (договорных) и коммуникационных (диалоговых) стратегий в условиях перманентного развития и совершенствования технологий трансляции различных видов информации стала сегодня, на наш взгляд, *гражданская журналистика* (*civic journalism*). Под гражданской журналистикой, по мнению экспертов, понимается

> направление профессиональной журналистики, которое ставит целью развитие общественных инициатив и содействие росту гражданского потенциала личности, способствует формированию местного сообщества на демократических принципах, создавая для граждан возможности решать местные проблемы в рамках медийных проектов [Хлебникова 2011: 3].

СМИ при этом являются, с одной стороны, информационным ресурсом для развития различного рода инициатив активных представителей тех или иных социумов, а с другой стороны, – включают самую широкую аудиторию в процесс не только совместного формирования контента, но и решают задачи продвижения и саморекламы печатного издания, телеканала или какого-либо другого массмедиа.

Причем исследователи также отмечают определенного рода вынужденность широкого развития гражданской журналистики в мире на принципах реального *со-участия* как отдельных граждан, так и социальных институтов, поскольку «рекламная модель» финансирования СМИ не оставляет ей шансов на развитие.

Активное развитие данного вида коммуникации предопределило, безусловно, также и перманентно растущее влияние Интернета как источника не только новостей, но и способа выразить свое мнение по поводу волнующих тебя событий. Тенденции последних лет можно отследить, в частности, опираясь на данные социологов из Левада-центра [Люди все меньше… 2012], акцентировавших внимание на том, что четверть опрошенных используют сеть прежде всего для отслеживания последних новостей. Однако неуклонно возраставшее количество таких респондентов показало рекордный прирост именно при всплеске политической

активности граждан и обсуждении того, что происходило в период проведения опросов на площадях многих городов России – на целых 4%. А показатель «год к году» нынче вовсе зашкаливает – более 100% прироста. Причем, по мнению социологов, все это ими давно прогнозировалось именно на основании того факта, что желание «виртуально выговориться» предполагало получение информации из первых рук, а не только опосредованно.

Информационное поле России в целом и отдельных регионов в частности изменилось буквально за последние несколько лет. И этот процесс развивался параллельно с совершенствованием технологий. Человек, находящийся в центре неординарного события и запечатлевший его на мобильный телефон или другое мобильное устройство, естественно хотел политься им с близкими людьми. Но когда процесс передачи подобной визуализированной информации на любые расстояния стал возможен, образно выражаясь, «одним щелчком», естественно возникло желание распространить ее еще дальше. Благо журналисты и СМИ вовремя уловили эту тенденцию, и акции типа «Поделись новостью» стали привлекать многих обычных граждан. И не только за деньги. Ведь ряд СМИ (особенно грешат этим местные телевизионные каналы), что называется «с ходу», ввели активно пропагандирующуюся в аудитории «услугу» – сообщи новость, которая выйдет в эфир, и получишь денежное вознаграждение. Наш экспресс-опрос телевизионных менеджеров показал, что наиболее интересные сообщения и видеоматериалы приходят как раз от «спонтанных» или «ситуативных» соавторов. Очень редко один и тот же непрофессионал смог сообщить интересующий телеканал факт даже дважды.

И еще. В зарубежных странах даже появился специальный термин – *«моблогинг»*, отражающий такое модное явление, как ведение блога с мобильного телефона.

> Снятый телефоном материал посылается в виде mms или электронного письма на определенный e-mail адрес. С этого адреса корреспонденцию забирает скрипт блога, перерабатывает ее и публикует в Интернет-дневнике. Постинг в моблоге – чаще всего фотография с комментарием; реже это видео или звук, записанные мобильным телефоном. Большинство моблогов рассказывает о жизни своего владельца, о его перемещениях в пространстве. Однако моблогинг там также нередко используют как средство гражданской журналистики – особенно когда нужна оперативность в доставке изображений [Мобильная журналистика 2006].

Подчеркнем и социальный аспект моблогинга. Именно он неоднократно становился основным источником информации во время каких-то неординарных событий. Так, во время большого южноазиатского цунами в 2004 г., землетрясения в Японии в 2011 г., наводнений в Амурской области в августе–сентябре 2013 г. моблоги очевидцев были зачастую единственным источником фотографий и видео, транслирующихся в реальном времени с мест стихийных бедствий: Интернет, разумеется, в тех ситуациях не функционировал.

И еще одно наблюдение. Нередко «взорвавшие» Сеть сообщения были просто «выставлены» кем-то в Интернете, хотя зачастую намного опережали по оперативности традиционные СМИ. Вместе с тем, возникновение большого количества мобильных гражданских репортеров сделало предельно актуальной проблему верификации полученной таким образом информации. К примеру, было немало случаев, когда журналисты федеральных СМИ, в отличие от мобильных репортеров-сетевиков, не имели доступа к месту события (можно вспомнить аварию на Саяно-Шушенской ГРЭС). И акт гражданского мужества человека, не побоявшегося вынести корпоративный «сор из избы», помог опять же практически в режиме реального времени осознать масштабы трагедии, происшедшей в Сибири. Но наряду с этим и большим числом других подобных фактов есть и виртуальные истории иного рода. Ведь зачастую анонимность источников информации делает возможным (даже гипотетически) подлог, откровенное вранье или приукрашивание, представление просто непроверенной информации и т. п. А технологическая специфика коммуникации, например, в социальных сетях дает возможность свободного распространения информации по цепочке пользовате-

лей – так называемый *«перепост»* (*repost*, *retweet*) сообщения – копирование его с минимальными комментариями или вообще без таковых. В исследованиях теоретиков журналистики как данный аспект, так и анонимность пока освещены недостаточно, что, на наш взгляд, предполагает разработку своего рода «Техники информационной безопасности» при работе с информацией мобильных (гражданских) репортеров.

То есть, говоря о мобильных возможностях гражданской журналистики, можно отметить, что главными факторами ее эффективности являются неравнодушие и включенность коммуникатора в актуальные для многих людей события, его уважительное отношение к реальной и потенциальной аудитории, а также, несомненно, техническая специфика коммуникации и подготовленность мобильного репортера к этому процессу. Поэтому в условиях, которые создает гражданская журналистика, в определенных случаях ее информационные продукты могут вступать в конкуренцию с контентом, транслируемым традиционными СМИ. Хотя преувеличивать эти возможности, особенно с точки зрения глубины и всесторонности анализа, использования выразительных средств и языкового мастерства субъектов информационной деятельности, конечно же, не следует.

В целом же, обсуждая проблематику формировании современной информационной культуры, вправе ли мы обсуждать как реальную (что делают некоторые социологи) перспективу размывания журналистской профессии как таковой? Конечно же, нет. Профессия журналиста была, есть и, хочется надеяться, останется таковой и в XXI в. Хорошо об этом сказал известный тележурналист Андрей Лошак:

> Я для себя журналистику делю на два вида: сервильная и журналистика. Есть сервильная журналистика, которая обслуживает чьи-либо интересы. Это очень широкий спектр: то есть, это может быть, условно говоря, журнал про еду, автомобили, моду – это журналы, обслуживающие интересы потребительские. Журналистика же – это когда у журналиста мотивация, что он, скажем, активный член общества, он вовлечен в эту жизнь, он хочет что-то сделать и изменить, и не может не писать. Вот это журналистика и есть, как она должна быть, и она, наверное, социальная потому, что этот человек, журналист, откликается на проблему общества [Лошак, Рейтер 2011].

Мы убеждены, что в этот процесс сегодня должны быть включены не только профессиональные журналисты. Они, что называется – «по умолчанию», в современных условиях включены в диалоговые отношения с реальной и потенциальной аудиторией. Без этого журналист находится словно бы и вне профессии, которую пессимисты даже «хоронят» в ближайшие десятилетия. Но в том то и дело, что современная журналистика просто того же – активной жизненной, а в иных случаях и информационно выраженной позиции – требует и от читателя газет или журналов, телезрителя, пользователя сетевых изданий. Без этого новейшие технологии передачи информации остаются лишь модным трендом.

ЛИТЕРАТУРА

Землянова Л. М. О процессах интернетизации медиа и медиатизации Интернета // Вестник МГУ. Сер. 5, Журналистика. 2005. № 5. С. 57–77.

Лошак А., Рейтер С. Разговор о социальной журналистике // Русский журнал. 06.11.2011. URL: http://www.radioportal.ru/articles/14062/razgovor-o-sotsialnoi-zhurnalistike (дата обращения: 29.08.13).

Люди все меньше верят зомбоящику. 22.03.12. URL: http://www.gazeta.ru/politics/2012/04/02_kz_4117837.shtml (дата обращения: 31.08.13).

Мобильная журналистика // МоБлог Украина. 15.11.06. URL: http://maidan.org.ua/static/mai/1163572721. html (дата обращения: 19.08.13).

Мэй Р. Открытие Бытия. М., 2004.

Хлебникова Н. В. Общественные инициативы в медиапространстве гражданской журналистики : автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 2011.

Шалюгина Т. А. Имитация в современном российском обществе: сущность, субъекты воздействия, социальное пространство проявления : автореф. дисс. … д. филос. наук. Ростов н/Д, 2012.

Е. В. Олешко
Екатеринбург

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА МЕДИАДИЗАЙНЕРА (К ПРОБЛЕМЕ ОПТИМИЗАЦИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ)

Профессиональную культуру специалиста любого профиля нельзя рассматривать в отрыве от системообразующих факторов. Акцентируем внимание на двух основных. Это культура – т. е. мир социального опыта человека, накопленных им непреходящих материальных и духовных ценностей, и качественная характеристика («способ», «всеобщая технология») тех или иных видов человеческой деятельности.

Л. Н. Коган и представители его научной школы [см.: Коган 2005: 24–59; Вишневский 2012] особо выделяют «человекотворческую» сущность культуры как специфическую, присущую ей в наиболее ярко выраженной форме. Подход к культуре как особой общественной системе, подчеркивал Л. Н. Коган, можно конкретизировать рядом подфункций. Таких, к примеру, как передача социального опыта; регулирование общественных отношений средствами «тематических» культур; осуществление коммуникации, связи между людьми по поводу производства и освоения культурных ценностей; оценка явлений окружающей жизни с позиций той или иной культуры (аксиологическая подфункция) и ряда других.

Основой возникновения, становления и развития профессиональной культуры, как свидетельствует практика, чаще всего выступает органическое взаимодействие той или иной профессии и профессиональной культуры, в структуре которой можно выделить две органические, взаимодополняющие друг друга стороны: праксеологическую и ментальную. К слову, многие западные исследователи, в частности, Т. Парсонс в своей «Интеллектуальной автобиографии», очень точно подмечали, что истинный профессионал интегрирует в себе традиционное и рационалистичное начало.

Следовательно, под профессиональной культурой можно понимать

> общественное явление, выражающее степень овладения представителями конкретной профессиональной группы не только специфическим видом трудовой деятельности в той или иной сфере общественного производства, но и определенными нравственно-этическими нормами (иногда поведенческими стандартами), характеризующими данную группу [Олешко 2007: 133].

И в этом качестве профессиональная культура, на наш взгляд, есть способ формирования и мера реализации социальных и индивидуально-творческих сущностных сил субъектов профессиональной деятельности (в нашем случае – медиадизайнеров).

А предметом профессиональной культуры специалистов данного профиля и предметными зонами, таким образом, являются становление, динамика, формы, способы, технологии не только профессиональной деятельности, но и взаимодействия с реальной и потенциальной аудиторией тех массмедиа, в которых представлено их творчество. То, что называется в теории журналистики диалоговыми или субъект-субъектными отношениями СМИ и аудитории.

В связи с этим можно дискутировать с точкой зрения ряда исследователей, к примеру М. В. Симкачевой, утверждающей, что профессионализм работников данной сферы определяют только социальный характер деятельности, обособление ее от других типов и видов, в частности, от литературно-творческого процесса, все большая технологизация и видимая результативность [Симкачева 2006].

На наш взгляд, любая культура развивается, а не стагнирует лишь в том случае, когда не только накапливается, материализуется опыт, совершенствуются технологии, но и идет процесс накопления новых смыслов. Пример стагнации – *инверсии*: формирование смыслов

в рамках ранее сложившейся культуры (в нашем случае – информационной культуры) или перенесение смысла одних явлений на другие. А вот *медиация* (взаимопроникновение) нацелена на поиск нового, ранее не имевшего места смысла.

Формирование профессиональной группы современных медиадизайнеров в качестве субъекта внутри журналистской корпорации или социальной структуры общества в целом, на наш взгляд, с необходимостью предполагает не только общность содержания труда и идентичность его условий, но, прежде всего, наличие общих мировоззренческих и профессионально-творческих установок, а также адекватных по содержанию и объему специальных знаний и алгоритмов профессиональной деятельности.

Ведь профессионализм в полной мере реализуется лишь тогда, когда специалист получил не только соответствующую теоретическую подготовку и навыки прикладного характера, но и социализирован в профессиональное сообщество, принимая при этом на себя определенного рода этические обязательства.

В связи с этим мы разделяем точку зрения исследователя с факультета журналистики МГУ М. Г. Шилиной, утверждающей, что сегодня требует кардинального обновления сама идеология развития профессионализма в медийной сфере. Она предполагает, что это обновление должно находить проявление в новых знаниях, новом мышлении субъектов деятельности, оперативной дифференциации уровней подготовки и т. д. – и что в целом должны измениться принципы и организация работы журналистов, редакций, система их менеджмента. Так, к примеру, по ее мнению,

> привычный уже термин «цифровой раскол» означает сегодня не только неравенство в доступе к сетевому контенту для аудитории, но и «неравенство» профессиональное, например, по уровню цифровой компетентности, различиях технических, а значит, и креативных возможностей профессионалов онлайновых и офлайновых медиа [Шилина 2010: 9].

Но ведь в этом случае, делаем мы вывод, в организации медиадеятельности на первый план в условиях формирования информационной эпохи должны выходить не только перманентные технологические новации, но и кардинальные обновления принципов работы журналистов.

Практика последних лет свидетельствует, что в условиях повсеместного развития в мире массмедиа тенденций конвергентности только в группе, объединенной принципами профессиональной культуры, могут системно формироваться и развиваться социально востребованные нормы и качества профессионально-нравственного поведения, в том числе и дизайнеров СМИ. А именно: профессиональное сознание и самосознание, присущий только ей тип и стиль профессионального мышления, а также, что очень важно, все то, что накладывает отпечаток на эстетическое отношение индивида к действительности. Наконец, профессиональная группа может рассматриваться и в качестве носителя такой важной составляющей культуры, как профессиональное мировоззрение. В непосредственной связи с мировоззрением следует рассматривать взгляды, выражающие общие профессиональные интересы членов данной группы.

Лишь все вышеизложенное, как мы убеждены, позволяет зафиксировать становление профессиональной группы медиадизайнеров не только в качестве творца и субъекта индивидуально выраженной профессиональной культуры, но и *субъекта социального действия*.

Но важно также выделить, а по возможности и описать критерии определения профессиональной роли данной группы. По нашему мнению, к числу ее составляющих можно отнести: требование специальной подготовки и обучения, возможность систематической реализации навыков и приобретенных профессиональных знаний, наличие особой социальной среды и т. д.

Но, как можно предположить, только междисциплинарные знания могут определить с необходимой полнотой предмет нашего анализа. Ведь к данной проблематике возможны подходы историографические, социологические, аксиологические, философские, психологи-

ческие и ряд других. Не случайно, что само понятие *профессиональной культуры* обрело популярность лишь в последнее десятилетие. Причем чаще всего в русле представлений о ней как исключительно личностной характеристике специалиста, выражающей меру развития потребностей и способностей индивидов в их профессиональной деятельности. Мы же попытаемся сделать выводы, характеризующие именно групповые признаки медиадизайнеров как носителей конкретной профессиональной культуры.

При анализе ее структуры, на наш взгляд, можно выделить несколько доминант: совокупность знаний и производственного опыта у субъектов деятельности; взаимосвязь в их характерологических свойствах когнитивного (познавательного) и поведенческого аспектов; отождествление профессиональной культуры дизайнеров с культурой их профессионального мышления и общения.

Следовательно, если массмедиа отражают в своем контенте трансформации массовой культуры в целом и профессиональной культуры субъектов деятельности в частности, значит, можно произвести описание данных процессов при помощи конкретных артефактов. В нашем случае – результатов творческой деятельности медиадизайнеров.

Но не следует забывать и том, что результатом процесса коммуникации является также порождение нового ментального пространства, с одной стороны – объединяющего членов сообщества, с другой – отличающего его от других сообществ. В данном контексте в плане развития процессов профессионализации конкретно газетно-журнальных и web-дизайнеров можно сформулировать с помощью исследования медийного контента ряд актуальнейших для практики проблем. 1) Во-первых, как спрогнозировать успешность реализации той или иной дизайнерской идеи, и можно ли вообще делать такой прогноз? 2) Во-вторых, какие существуют в сообществе профессионалов факторы, динамизирующие реализацию этих идей или, напротив, препятствующие этому процессу? 3) В-третьих, какие профессионально-личностные качества людей определяют успешность реализации? 4) В-четвертых, что в течение времени и реализованных дизайнерских практик СМИ в первую очередь меняет представление о том, какие из идей считать наиболее актуальными, удачными в среде профессионалов и т. п.

В контексте нашего исследования можно увязать данный эффект с понятием системности организации всей совокупности материала на выделенном для этого пространстве. С тем, что в частности Д. Георгиев называл «режиссурой газеты». В США с 1994 г. ведется системное изучение процессов восприятия информации, транслируемой электронными СМИ. Исследование пяти наиболее популярных стилей письма в лаборатории Sun Microsystems показало, что средний web-сайт становится на 53% удобней для восприятия пользователя, если текст написан сжато и кратко, на 47% удобней, если он легко просматривается (на основании, в том числе, и уместных шрифтовых выделений) [см.: Nielsen…].

Но в этом, на наш взгляд, есть и свои негативные стороны. Лапидарность, отсутствие в тексте даже намека на внутреннюю драму, за развитием которой читателю было бы интересно следить, стали бичом сетевой журналистики. Завлечь читателя можно и новостным поводом, и броским заголовком, и «цветистым» мультимедийным приложением. В эпоху, когда количество возможностей прямой коммуникации бесконечно увеличивается, современные журналисты, по мнению Ивана Засурского, зачастую становятся своего рода роботами-поисковиками, которые предоставляют услуги по отбору и редактированию материала для других пользователей. То есть роль журналиста постепенно все больше и больше трансформируется, уходит от создания текста к его редактированию. Ведь большинство выпускников журфаков, увы, сразу начинают работать в среде, где информацию не нужно добывать, искать, проверять в разных источниках и т. д. Ссылка на интернет-ресурс зачастую является чуть ли не индульгенцией непрофессионализму информационной деятельности.

Работу медиадизайнеров в данном контексте можно метафорически именовать как деятельность, формирующую «лицо» издания или сайта. Узнаваемая обложка в любом случае включает в себя ряд формальных приемов, выделяющих именно это издание. В журнале «Esquire», к примеру, представлены характерное для данного издания сочетание гарнитур и «напряженности» полосы, количество «активного белого» и объем заполненного текстом пространства, различного вида линейки и типы выравнивания.

> Понятно, что во многих российских газетных редакциях дизайнер до сих пор в самом низу цепочки престижности общередакционной деятельности, – так говорит о сегодняшнем положении дел Дмитрий Сурнин, сопредседатель оргкомитета ежегодного Всероссийского конкурса Союза журналистов России «Газетный дизайн». – Что многие люди, которые сейчас занимаются оформлением газет, пришли в профессию случайно, что полиграфия во многих местах отвратительна, шрифты и клипарты ворованы, зарплаты низки, а объемы работы велики. Но, несмотря на все проблемы, есть много людей, которые любят свое дело, которые хотят расти, учиться и помогать учиться другим, люди, у которых есть профессиональные амбиции и гордость, люди, которым нужно, чтобы их работу оценили по достоинству [цит. по: Нихосон 1999].

Вместе с тем зачастую низкое качество дизайна, неэффективное использование шрифтовых гарнитур и инфографики, как показал наш анализ, связаны с:

- немотивированным разнообразием и перенасыщенностью инфографикой – чтобы оправдать найм команды художников-графиков;
- чрезмерно пестрым и усложненным графикой «зеркалом» полос, которое в свою очередь используется больше ради демонстрации возможностей последних версий Illustrator и Photoshop, чем с целью творческого освещения определенных тем для читателя;
- избыточным же применение графики и «игрой» шрифтами в историях, где отсутствовали хорошие фотографии, – не что иное, как украшательство и орнаментальность газетной полосы, получившей, с появлением компьютерных средств верстки, полную свободу.

Есть и примеры другого порядка. «Комсомольская Правда-Урал», «Новый город» (г. Сургут), «Искра» (г. Кунгур) и ряд других федеральных и местных газет используют традиционные элементы оформления, характерные для данного издания как узнаваемое «лицо» и «фирменный стиль», выделяющие это СМИ из числа других. Верстка и оформление газет принципиально не изменяются многие годы в целях сохранения узнаваемого облика, привычного для читателей.

Качественный дизайн как практическое воплощение *компетентностного подхода* в данном виде профессиональной деятельности предполагает, по-нашему мнению, в первую очередь следующие характеристики: информативность, продуманность и системность. Несомненно, увеличение числа используемых шрифтовых гарнитур и инфографических элементов в традиционных и сетевых изданиях и в дальнейшем будет развиваться как тенденция. Связано это, по мнению опрошенных нами экспертов, прежде всего с тем, что читатели и посетители Интернет-сайтов чаще всего тщательно прочитывают от 15 до 50% текста, даже набранного крупным кеглем, для графически же представленной информации эти цифры колеблются от 70 до 80%. Графика, на наш взгляд, в любом качественном издании будет использоваться чаще, но в более простом варианте. Она станет лучше интегрирована в редакционный процесс, уже не будет более рассматриваться как независимо демонстрируемый элемент. А художники-графики со временем превратятся в графических журналистов. Причем надобность в специалистах такого профиля остро существует в конвергентных редакциях уже сегодня.

Редакторы понимают необходимость хорошего дизайна, но не существует единого мнения по вопросу, что же это такое. Марио Гарсиа, один из наиболее известных в мире медиадизайнеров, неоднократно отмечал в выступлениях, что высокое качество в оформлении

СМИ – это аккуратное и умышленное соединение текста с визуальными элементами: шрифтом, фотографией, цветными иллюстрациями, информационной графикой и «белыми пятнами». И если это соединение выполнено должным образом, тогда смесь элементов привлечет читателей и передаст информацию наиболее эффективно.

Новейшая практика также свидетельствует, что дизайнерам следует различать материальные средства оформления (бумага, краска, шрифт и т. д.), свойственные в большей степени для печатных изданий, и структурные (ритм, гармония, композиция), определяющие в первую очередь формоэлементы сетевых изданий. Но и в первом и во втором случае именно их взаимодействие на всех уровнях и является процессом, прямо влияющим на эффективность восприятия текста. В итоге же именно единство текста, графики и конструкции достигается через единую композицию.

Следовательно, качественный медиадизайн – это процесс, а не продукт, и он должен быть незаметным для «непосвященных». Этот процесс начинается с анализа и формирования композиционно-графической модели, включающей комплекс самых простых элементов, таких как удобочитаемый шрифт, определенные пробелы между колонками, «взаимосопрягаемые» не только по смыслу, но и эстетически – заголовки, подзаголовки, текст, фотографии, подписи к ним и т. д. Постоянство в использовании элементов дизайна (шрифта заголовков, фотографий, иллюстраций) – это основная идея, которая должна являться ключевой при создании и успешном оформлении медиапродукта. Поскольку читатели или посетители сайта становятся в определенной мере зависимыми от постоянства оформления данного медиапродукта, они также будут ждать последовательности в представлении, к примеру, тех же новостей. Доверие читателей будет формироваться посредством внимательного отношения к тому, как он выглядит, следовательно, прежде всего к его дизайну.

Формо-содержательные свойства текстов, а это и есть, по большому счету, дизайн, сказываются на качественности процесса восприятия издания в целом. Качественность формы позволяет человеку выделить издание среди других прежде всего по визуальным параметрам (к примеру, при первом ознакомлении или выборе газеты в киоске «Роспечати» или в результате поиска в Интернете). На уровне содержания качественность включает в себя формонаполняющие компоненты вербальных и невербальных сообщений издания. Все эти средства, использованные на втором и третьем уровнях (и нетекстовые, и сверхтекстовые), участвуют в передаче содержания, смысла конкретного сообщения и в создании семантики всего метатекста. Форма, по сути, в этом случае становится содержанием.

Поскольку язык непосредственно влияет на мышление человека, а информация определяет его поведение, то природа медиадизайна универсальна и в какой-то степени даже результативна (хотя бы в плане выбора того или иного информационного канала). И первыми в полной мере осознали факт отнесения графического дизайна к мощнейшим средствам коммуникации медиамаркетологи и рекламисты, непосредственно увязавшие понятие «эксклюзивный дизайн» с финансовыми успехами того или иного СМИ. Причем, по мнению экспертов, одной из главных реформ, которые принесла с собой эра цифровых шрифтов, является продолжающаяся демократизация дизайна вообще и шрифтового дизайна в особенности.

Безусловно, каждый медиадизайнер или web-мастер имеет свои предпочтения и предубеждения относительно использования тех или иных оформительских элементов текста. Их популярность или непопулярность в среде профессионалов («мода», к примеру, на шрифтовые начертания или тип используемой инфографики), эстетика, или наконец индивидуальный художественный вкус дизайнера – все это может влиять на окончательный выбор. А это и является реальным проявлением всего того, что включает в себя понятие «профессиональная культура медиадизайнера».

ЛИТЕРАТУРА

Вишневский Ю. Р. Актуальность теории «актуальной культуры» Л. Н. Когана и В. Т. Шапко // Общество – культура – человек. Актуальные проблемы социологии культуры : сб. мат-лов Всеросс. науч.-практ. конф. с междунар. уч. памяти проф. В. Т. Шапко (Екатеринбург, 28–29 февр. 2012 г.). Екатеринбург, 2012.

Коган Л. Н. Теория культуры. Екатеринбург, 1993.

Нихосон Марк. Шрифтовые ценности. 02.04.99. URL : http://www.publish.ru/publish/ 1999/03/ 4041972/ (дата обращения: 09.08.12).

Олешко В. Ф. Дискурс журналистской профессии: не только цех, корпорация, но и сообщество! // Дискурс Пи : науч.-практ. альм. Ин-та философии и права УрО РАН. Екатеринбург, 2007. Вып. 7.

Симкачева М. В. Профессионализм журналиста: трансформация понятия, модели практического воплощения : автореф. дисс. … канд. филол. наук. Казань, 2006.

Nielsen Norman Group. URL: www.useit.com (дата обращения: 08.11.13).

Раздел IV

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Л. К. Анцигина,
М. В. Колесникова
Тара, Омск

ФОРМИРОВАНИЕ РЕЧЕМЫСЛИТЕЛЬНЫХ УМЕНИЙ И ОБОГАЩЕНИЕ СЛОВАРЯ ДОШКОЛЬНИКОВ КАК ВАЖНЫЙ ЭТАП УСПЕШНОГО КОММУНИКАТИВНОГО РАЗВИТИЯ

Общеизвестно, что речь представляет собой сложную психологическую деятельность, в основе которой лежит практическое владение языком как средством общения и выражения мысли. Вместе с развитием речи у детей развивается и мышление. К. Д. Ушинский считал, что «развивать в детях дар слова – значит почти то же самое, что развивать в них логичность мышления» [цит. по: Методика преподавания… 1960: 48].

Ученик еще до школы в известной мере овладевает устной речью, но он пользуется особенностями родного языка непроизвольно и бессознательно. В школе дети учатся осознавать речь как способ формирования и точного выражения своей мысли, овладевают речью как сознательно управляемой деятельностью.

Ребенок, пришедший в школу, уже умеет говорить, но его речевой арсенал недостаточен для выражения новых понятий, мыслей, чувств, которые он получает с первых дней школьного обучения. Для более успешного коммуникативного развития учащихся необходимо интенсивно проводить работу по формированию речемыслительных умений именно в дошкольный период. Процесс этого формирования у дошкольников строится с учетом теории коммуникации и речевой деятельности.

Любое межличностное взаимодействие чаще всего осуществляется при помощи речи, где всегда есть инстанции автора (производителя речи) и адресата (воспринимающего речь). Вся информация, которую хочет сообщить адресат, оформляется в виде текста. Но чтобы появился текст, говорящий должен проделать большую мыслительную работу: *осознать* свои потребности; *оформить* их в мысль, которая заключает в себе цель «сообщить», и / или «узнать», и / или «воздействовать»; *представить* цель образами, словами, понятиями, т. е. из мышления перевести их во внутреннюю речь; затем *представить* себе адресата, т. е. определить его языковую компетенцию; *составить* речевое произведение, адекватное пониманию адресата (слушателя / читателя), т. е. из внутренней речи перевести информацию во внешнюю; *произнести* или *записать* получившийся текст [см.: Антонова 2007: 126].

Свои языковые и мыслительные навыки ребенок приобретает лишь в общении с другими людьми. Только это общение и делает его человеком говорящим и думающим.

> Но если бы общение с другими людьми не выработало в нем на короткое время особую повышенную чуткость к речевому материалу, который дают ему взрослые, он остался бы в области родного языка иностранцем, бездушно повторяющим штампы учебников [Чуковский 2008: 20].

Это подтверждает нашу мысль о том, что формирование речемыслительных навыков напрямую связано с обогащением словаря дошкольников. К. Д. Ушинский писал:

> Усваивая родной язык, ребенок усваивает не только одни слова, их сложения и видоизменения, но и бесконечное множество понятий, воззрений на предметы, множество мыслей, чувств, художественных образов, логику и философию языка, – и усваивает легко и скоро, в два-три года, столько, что и половины того не может усвоить в двадцать лет прилежного и методического учения. Таков этот великий народный педагог – родное слово! [цит. по: Там же: 22].

Именно в дошкольный период в мозгу у ребенка производится и наиболее интенсивная выработка генерализации грамматических форм. Для обогащения, уточнения и расширения словаря детей предлагается в их словарь вводить не только названия предметов, но и названия их деталей, частей; не только названия цветов (красный, синий и т. д.), но и их оттенков; не только названия формы, величины предметов, но и материала, из которого эти предметы сделаны, – тем самым решаются и чисто речевые задачи. Рассмотрели предметы, назвали их – закрепили слова в различных словесных играх. Это расширяет в сознании детей смысловое содержание слова и помогает им самим создавать самые разнообразные словесные сочетания. К примеру, игра «Какое что бывает»: взрослый спрашивает, что бывает высоким, а ребенок отвечает: дерево, столб, человек. Здесь же можно провести сравнение: что выше – дерево или человек? Дети учатся сравнивать, обобщать и начинают понимать значение абстрактного, отвлеченного слова «высота».

На вопрос о том, что бывает широким, ребенок отвечает: река, дорога, бульвар, лента. Затем можно спросить, побуждая ребенка к сравнению: «А что шире – ручеек или река?». В таких упражнениях, когда ребенок ищет слово (а взрослый помогает ему при затруднениях), уточняется смысл слов, они выступают перед ребенком в самых разнообразных сочетаниях.

Специалистами разработана система упражнений-задач, активизирующих мыслительные процессы детей 4–5 лет и предусматривающих формирование их речемыслительных умений. К примеру:

– *Узнавание предмета по эпитетам.* Зеленая, кудрявая, стройная, белоствольная, душистая – что это? (Береза).

– *Подбор действий к предмету.* Ветер что делает? (Воет, пыль поднимает, листья срывает, парус надувает).

– *Подбор предмета к действиям.* На небе сверкает, землю согревает, тьму разгоняет – что это? (Солнце).

– *Подбор к действию объектов.* Кто и что плавает? Летает? (Рыба, самолет, бабочка, листья).

– *Подбор обстоятельств.* Учиться можно как? (Хорошо, лениво, прилежно).

– *Распространение и дополнение предложений.* Дети идут. (Куда? Зачем?). Кошка взобралась на дерево. (Какое? Почему? Зачем? Когда?).

– *Составные части целого.* Дерево – ствол, ветки, сучья.

Подобные упражнения не только формируют речемыслительные умения, но и помогают расширить словарь ребенка, сделать его более активным. Вместе с тем, и познавательное развитие, развитие понятийного мышления невозможно без усвоения новых слов, выражающих определенные понятия, закрепляющих получаемые ребенком новые знания и представления. На этапе подготовки к школе это особенно актуально. В последнее время возникла необходимость разработки новых подходов к интенсификации интеллектуального развития старших дошкольников с учетом потребностей возрастных ресурсов.

Одним из условий развития интеллектуальной активности является обучение старших дошкольников умению понимать и решать познавательные задачи, т. к. именно в этом возрасте дети стремятся не только что-то узнать, но и понять, что, почему и как происходит в мире.

Использование умственных задач в обучении старших дошкольников расширяет возможности их подготовки к обучению в школе, в том числе в формировании интереса к учению. В научной и методической литературе имеются разработки и рекомендации, которые представляют собой систему работы по становление мыслительных процессов у детей 5–7 лет; на наш взгляд, заслуживают внимания задачи по развитию речемыслительной деятельности, предлагаемые Ю. Афонькиной, Т. Белотеловой, О. Борисовой, которые дифференцированно подходят к решению проблемы и формулируют задачи для двух групп дошкольников: 5–6 и 6–7 лет [см.: Афонькина 2010: 69–74].

Говоря об осознании речи ребенком, вычленении в ней языковых единиц, следует подчеркнуть, что оно имеет не только смысл непосредственной подготовки к обучению грамоте и формирования тех элементарных знаний и представлений о речи, которые помогут усваивать курс родного языка в школе. Осознание речи, происходящее при подготовке к обучению грамоте, имеет очень большое значение и для общего речевого развития, потому что на основе осознания формируется произвольность речи: намеренность выбора как содержания высказывания, так и языковых средств, которыми это смысловое содержание может быть оформлено наиболее точно. Ребенок овладевает умением сознательно, произвольно строить свою речь.

А. М. Пешковский утверждал:

> Всякое осознание фактов языка основано прежде всего на сознательном выхватывании данных фактов из общего потока речи – мысли и на наблюдении над выхваченным, т. е. прежде всего на расчленении процесса речи – мысли. Естественные речевые представления текут слитно. Само собой разумеется, что там, где нет сноровки к такому расчленению, там, где речевые комплексы движутся в мозгу с ловкостью медвежьего танца, – там не может быть и речи о сознательном пользовании фактами языка, об их выборе, сличении, оценке и т. д. Там не человек владеет языком, а язык владеет человеком [Пешковский 1959: 123–124].

Взаимосвязанное обучение видам речевой деятельности определяется как комплексное, позволяющее осуществлять деятельностно-личностное развитие ребенка, а овладение языком, формирование речемыслительных навыков рассматриваются в числе важнейших задач дошкольного образования. Это объясняется тем, что дошкольное детство особенно сензитивно к усвоению речи, и если определенный уровень овладения ею не будет достигнут к 5–7 годам, то этот путь, как правило, не может быть успешно пройден на более поздних возрастных этапах.

ЛИТЕРАТУРА

Антонова Е. С. Методика преподавания русского языка: коммуникативно-деятельностный подход : уч. пособие. М., 2007.

Афонькина Ю. и др. Правильно думать и говорить // Дошкольное воспитание. 2010. № 5. С. 69–74.

Методика преподавания русского языка : хрестоматия / сост. М. С. Лапатухин. М., 1960.

Пешковский А. М. Избр. тр. М., 1959.

Чуковский К. И. Собр. соч. : в 5 т. Т. 2 : От двух до пяти; серебряный герб. М., 2008.

И. В. Батракова
Сургут

ОБУЧЕНИЕ РУССКОМУ ЯЗЫКУ В КЛАССАХ С ПОЛИЭТНИЧЕСКИМ СОСТАВОМ: ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ

В последние годы в ходе миграции населения из ближнего зарубежья в российских общеобразовательных школах возросло количество классов с полиэтническим составом учеников, и многие из них слабо владеют русским, поскольку раньше обучались в школах с родным языком. Задача нового для них вида школы заключается в том, чтобы каждый из этих учеников в будущем стал действительным билингвом, хорошо говорящим не только на своем родном языке, но и на государственном языке Российской Федерации.

Вопросы формирования билингвизма уже давно привлекают к себе внимание исследователей. Ими занимаются психологи, психолингвисты, методисты, лингвисты и социолингвисты. Все они выделяют два вида двуязычия: 1) когда родной и неродной языки являются структурно близкими; 2) когда данные языки являются структурно отдаленными.

По степени владения вторым языком билингвизм делится на координативный и субординативный. Первый тип – это настоящее, чистое двуязычие, которое Л. В. Щерба характеризовал как существование в сознании индивида различных языковых систем в изолированности друг от друга, без различных сравнений и параллелей между ними. Второй же тип двуязычия подразделяется на рецептивное, репродуктивное и продуктивное. При рецептивном двуязычии субъект может понять прочитанное либо услышанное на неродном языке. При репродуктивном билингвизме индивид способен воспроизвести высказывания окружающих лиц на таком же языке, на каком он их воспринял. В условиях продуктивного двуязычия субъект может простраивать собственные высказывания и на родном, и на неродном языке [см.: Щерба 1947: 56–57].

По приему связи речи и мышления психологи классифицируют билингвизм на непосредственное двуязычие, в котором родной и изучаемые языки непосредственно связываются с мышлением, а также опосредованное, в котором изучаемый язык связывается с мышлением при помощи родного языка.

Согласно мысли психолога И. А. Зимней, есть три уровня формирования и формулировки мысли на родном и неродных языках, которые важно учитывать при обучении школьников-мигрантов русскому языку:

1 уровень – это формирование и формулировка мысли за счет родного языка с дальнейшим переводом фразы на неродной язык (самая низкая ступень);

2 уровень – это формирование мысли при помощи родного языка с дальнейшим формулированием ее неродным языком (промежуточная ступень);

3 уровень – это формирование и формулировка мысли сразу при помощи неродного языка (это ступень билингвального существования) [Зимняя 1984: 73–78].

При обучении русскому языку в качестве второго нерусские учащиеся имеют большие трудности, в особенности тогда, когда их язык относится к иной языковой структуре. В данном случае они, чаще всего, мыслят на своем языке, потому допускают огромное количество интерферентных ошибок – ошибок, которые являются следствием ложных соответствий, устанавливаемых между единицами двух языковых систем: родного и изучаемого языков. Касаясь этого вопроса, известный лингвист и методист Щерба говорил, что родной язык невозможно изгнать из голов школьников, которые лишь тогда понимают смысл нового слова либо языкового явления, когда находят для них соответствующие эквиваленты в своем языке.

Интерферентные ошибки чаще всего вызывают явления, имеющиеся в родном и изучаемом языках, но обладающие различиями, и явления, вовсе отсутствующие в родном языке. Потому, к примеру, в ходе работы над произносительными навыками учащихся-мигрантов важно учитывать специфику *фонетической и фонологической* структуры родного

языка школьников. Необходимо понимать, что в разносистемных языках есть как количественные, так и качественные несовпадения звуков. Например, имеются языки, в которых отсутствуют русские звуки «щ», «ы» и т. п.; нет в них и деления согласных на твердые и мягкие. В результате неправильного произношения слов с данными звуками у учащихся появляется акцент, который А. А. Реформатский назвал «подчинением чужой фонетики фонологическим навыкам своего языка» [Реформатский 1970: 508]. Во время обучения орфоэпическим нормам русского языка важно добиваться того, чтобы ученик в итоге смог правильно произносить звук как в изолированной позиции, так и в потоке речи.

В учебных заведениях с полиэтническим составом особое внимание необходимо уделить выработке умения постановки ударения и интонационного оформления собственных мыслей в соответствии с законами русского языка. Практика показывает, что ошибки в определении места ударения в речи нерусских учеников весьма распространены и стабильны. Связывается это с тем, что в русском языке ударение нефиксированное, у него нет постоянного места в слове на каком-либо слоге, в то время как для носителей большинства иностранных языков привычной является постановка ударения на одном определенном слоге. Из этого следует, что работа с фонетикой в полиэтнических школах должна обязательно включать работу над ударением (и словесным, и логическим), получением навыка разделения предложений на интонационно-смысловые отрезки с помощью пауз, а также работу над спецификой произношения более распространенных в русском языке интонационных конструкций с учетом того, что учащиеся-мигранты ритмику и мелодику родного языка зачастую переносят на интонацию русской речи. Они неправильно определяют центр интонационной конструкции и передают тон в ее компонентах. Обучая школьников нормам русского литературного произношения, важно широко использовать имитационные упражнения. Причем от учителя требуется, чтобы он демонстрировал, как нужно артикулировать сложный в произношении звук, как верно пользоваться интонацией в ходе межкультурной коммуникации, чтоб говорящий случайно не смог обидеть собеседника. Во время изучения этого материала важно довести до сознания учеников, что корректное литературное произношение – это непременный критерий общего культурного уровня человека, а кроме того, что орфоэпические ошибки отвлекают слушателя от содержания речи и этим самым осложняют процесс межличностной коммуникации.

Передавая учащимся сведения о специфике русского ударения, на определенных примерах важно показать следующее:

а) ударный слог необходимо произносить с б*о*льшей силой, и ударением характеризуется больший по громкости слог;

б) ударный слог наиболее длительный;

в) ударный слог в отличие от безударного имеет значительную напряженность произносительного аппарата и характеризуется усилением выдоха.

При изучении ударения важное место занимают акцентологические упражнения с применением технических средств обучения. Работа над произношением должна проводиться в течение всего обучения русскому языку для того, чтобы учащиеся достигали соответствующей степени речевого самоконтроля, т. е. выучились слышать себя и не пропускать русские звуки, согласно выражению Н. С. Трубецкого, через «“фонологическое сито” родного языка» [Трубецкой 1961: 60].

Тему *«Лексика»* следует изучать с учетом сходств и различий в числе значений слов (в родном и русском языках), подразделяемых на такие группы, как:

а) слова, совпадающие по смыслу в родном и русском языках;

б) русские многозначные слова, имеющие в родном учащемуся языке соответствующие однозначные;

в) многозначные слова родных языков, которым в русском языке соответствуют однозначные слова;

г) русские слова, у которых в родных языках есть в качестве соответствия словосочетания;

д) слова родного языка, у которых в русском языке есть в качестве соответствия словосочетания.

Особые трудности у учащихся-мигрантов возникают при освоении русских слов с непрямым значением из-за различия образных систем языков; на это необходимо непрерывно обращать внимание на занятиях [см.: Сабаткоев 2010: 94].

При изучении *морфологии* возникает особая необходимость в выделении тех явлений русского языка, которых нет в родных языках учеников, и организации работы по развитию у обучающихся тех умений и навыков, которые основаны на правильном употреблении грамматических форм в речи. Одновременно с этим учитель сталкивается с необходимостью корректировки знаний и умений, имеющихся в языковом опыте учеников, но еще мало сформированных. В этом случае говорится о тех темах школьного курса русского языка, хотя и изучавшихся учениками, но по каким-либо причинам усвоенных слабо и нуждающихся в повторении.

К грамматическим фактам, отсутствующим в родных школьникам языках либо не обладающим прямыми соответствиями в русском языке и потому вызывающим сложности у учеников, относятся:

а) наличие в русском языке категорий рода существительных и их отсутствие в родных языках;

б) несовпадение падежной системы русского и родных языков;

в) существование в русском языке предлогов и их отсутствие в родных;

г) наличие категорий совершенного и несовершенного вида глагола в русском языке и отсутствие ее во многих родных языках;

д) различия в категориях одушевленности и неодушевленности в русском и родных языках и мн. др.

Например, при изучении темы *«Части речи»* ученики в первую очередь должны научиться характеризовать род существительного по его смыслу (семантические признаки), падежным окончаниям (морфологические признаки) и по словам, согласующимся с данным существительным в предложении (синтаксические характеристики). Особые сложности в освоении этой темы вызывает у школьников-мигрантов выделение рода существительных по морфологическим и синтаксическим характеристикам. Следовательно, данному материалу нужно выделить особое внимание. Усвоению этой темы в определенной степени может помочь повторение пройденного материала по словообразованию, в частности, суффиксов и окончаний в существительных мужского и женского родов (-тель, -ик; -ица, -ка и т. п.). При обучении мигрантов русскому языку также может применяться прием определения рода существительных по естественному полу [Там же: 95].

Большие трудности в классах с полиэтническим составом связаны с усвоением категорий одушевленности и неодушевленности существительных, поскольку в родных языках на вопрос «кто?», как правило, отвечают слова, означающие человека, а слова, означающие различных животных, могут отвечать на вопрос «что?». Во время изучения данной категории необходимо обратить внимание на совпадение / несовпадение словоформ существительных в различных падежах: винительного с родительным, а также винительного с именительным – и, чтобы выработать у обучающихся навыки их корректного использования, выполнить упражнения типа конструирования предложений с одушевленными и неодушевленными, вставка в текст одушевленных и неодушевленных в нужном падеже, перевод предложений со своего языка на русский и объяснение сходств и различий в применении в них имен существительных.

Во время изучения *синтаксиса* необходимо особо отметить вопросы согласования и управления слов, порядка положения членов предложения, синонимии односоставных и двусоставных конструкций, а также простых предложений с наличием обособленных членов и сложноподчиненных предложений и т. п., освоение которых у учащихся-мигрантов вызывает серьезные трудности. При изучении разных типов простого предложения необходимо понимать, что в русском языке популярность их применения неодинакова. Из односоставных предложений максимальную частотность имеют безличные конструкции, которым в родных языках учеников соответствуют двусоставные предложения, – это один из факторов того, что учащиеся-мигранты в своей речи нечасто используют безличные предложения, предпочитая им больше двусоставные конструкции с классическим порядком слов: от подлежащего, сказуемого к второстепенным членам предложения, а это создает синтаксический монотон.

Применение на занятиях русского языка стилистического опыта, трансформационного анализа предложений и иных приемов работы позволяет учащимся понять то, в каких ситуациях предпочтительнее использование в речи определенной конструкции во избежание однообразия в выражении собственных мыслей, что зависит от цели, смысла и ситуации общения.

Сверхзадача методики обучения русскому языку – это развитие связной речи учеников, потому в полиэтнических классах всегда нужно проводить работу над главными видами речевой деятельности, к которым относится аудирование, говорение, чтение и письмо, развитие умений коммуникации. Методика обучения по курсу русского языка в полиэтнических классах должна основываться на освещении национальной русской культуры, ее особенностей, которые отличаются от особенностей родной культуры. В этой связи школьники, в частности, обязаны овладеть речевым этикетом русского народа, являющимся наиболее важным элементом национальной культуры. Правилам речевого поведения необходимо обучать при непосредственном учете национальной специфики речевого поведения нерусских этносов.

Культуроведческому базису обучения русскому языку необходимо найти место в изучении программных тем. Актуальность этого вопроса сегодня осознается как учеными и учителями, так и широкой общественностью: школьникам нужно получать знания о русском языке как форме выражения национальной культуры, о взаимодействии языка и истории этноса, о национально-культурном значении русского народа. Один из главных компонентов национальной культуры – это речевой этикет, формы выражения вежливых взаимоотношений между людьми, которые отражают традиции и аксиологическую систему данного социума. В связи с различием форм речевого этикета разных народностей дети мигрантов нередко искажают формы русского речевого этикета, например, к старшему по возрасту могут обратиться на «ты», не осознавая, что в одной сфере общения это считается нарушением, а в другой – при коммуникации с близкими, друзьями и родственниками – не противоречит русскому речевому поведению.

Для формирования социально-этических моделей поведения в полиэтнических классах важно ознакомить учащихся с определенными этнокультурными традициями не только русского народа, но и других этносов. Это можно сделать с привлечением на уроках яркой афористики, блестяще демонстрирующей культурный потенциал пословиц и поговорок этноса, собраний сказок и иных фольклорных материалов.

В связи с ростом в российских общеобразовательных учреждениях классов с полиэтническим составом остро встал вопрос подготовки специальных учителей-словесников. Однако до сегодняшнего дня в Госстандарте по методике преподавания русского языка и литературы ничего не говорится о специфике работы с определенным контингентом детей, потому молодые педагоги, попавшие в полиэтнические классы, чаще всего сталкиваются с огромными сложностями. С учетом этого обстоятельства целесообразно ввести некоторые исправления в курсы педагогики и психологии для студентов, планирующих стать учителями-словесниками. В частности, важно предусмотреть на этих курсах знакомство студентов с этнопсихологией и этнопедагогикой народов стран СНГ. Это станет ключом к подготовке таких учителей, которые станут успешно приобщать учащихся к культуре русского народа, его истории, традициям и обычаям, воспитывая в них толерантность, не допуская недооценки национального положения индивида.

ЛИТЕРАТУРА

Зимняя И. А. Психологические аспекты обучения говорению на иностранном языке. М., 1984.

Реформатский А. А. Фонология на службе обучения произношению неродного языка. М., 1970.

Сабаткоев Р. Б. Обучение и воспитание на уроках русского языка в классах с полиэтническим составом учащихся // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Сер. Филологические науки. 2010. № 3. С. 89–100.

Трубецкой Н. С. Основы фонологии. М., 1961.

Щерба Л. В. Преподавание иностранных языков в средней школе. М. ; Л., 1947.

В. В. Гаврилов
Сургут

СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ КУЛЬТУРЫ РЕЧИ В ВУЗЕ: КОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ

Значимость личностного развития, становления индивида в процессе обучения культуре речи не подлежит сомнению. Такому развитию должно способствовать активное педагогическое воздействие, направленное не на подавление личности, не на механическое заучивание правил и догм, но на высвобождение внутренних резервов человека, создание мотивов и той образовательной среды, которая бы позволила этим мотивам найти выход, реализоваться.

Некоторые исследователи (А. В. Петровский, Л. М. Фридман) видят основной движущей силой, основным источником развития обучающегося противоречие между потребностью личности в персонализации и заинтересованностью референтной группы (т. е. общности, членом которой личность является) принимать проявления индивидуальности.

В. И. Загвязинский предлагает выделить несколько функций обучения:

1) социальную функцию, призванную формировать личность, отвечающую общественным потребностям, перспективам развития общества, способную адаптироваться и активно трудиться в современном мире;

2) личностно-развивающую функцию, находящую свое воплощение в развитии способности человека к саморегуляции, саморазвитию и самореализации, формировании его духовной сущности (идеалы, ценности, познавательные способности), нравственном становлении;

3) а также функции здоровьесбережения, социальной защиты и трансляции культуры, которая призвана обеспечить творческое развитие учащихся [Загвязинский 2001: 7–8].

Такие исследователи, как Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, Г. И. Щукина, не раз подчеркивали, что через собственную деятельность личность усваивает науку и культуру, способы познания и творческого преобразования мира, формирует и совершенствует собственные качества.

Таким образом, успешная социализация и обучение неразрывно связаны с освоением культурных общественных норм. И подобное освоение становится возможным, прежде всего, благодаря средствам коммуникации, средствам речевого взаимодействия. Определение эффективных каналов и способов передачи информации, способов декодирования символически-значимых форм, содержащихся на определенных носителях, на наш взгляд, становится залогом успешного обучения и саморазвития личности.

По мнению ряда исследователей (Л. К. Граудина, Е. Н. Ширяев), основной задачей культуры речи является освоение и использование оптимальных способов решения поставленных говорящим коммуникативных задач, обеспечение максимальной эффективности общения.

В своих исследованиях, связанных с развитием речевой культуры студентов вузов, мы опираемся в том числе и на данные когнитивной лингвистики. Методологические познавательные установки науки, на наш взгляд, позволяют достаточно близко подойти к тем вопросам, которые до недавнего времени оставались за пределами внимания исследователей ввиду сложности изучения предмета. Когнитивная лингвистика тесным образом связана с культурой и языком нации. Но также она связана с личностью человека, встраивающегося и осмысляющего, классифицирующего действительность. И этот анализ, по справедливому замечанию Е. С. Кубряковой, наиболее органично воплощается в речевой деятельности:

> Категоризация человеческого опыта связана с когнитивной деятельностью человека, так как содержательная информация, полученная в ходе познавательной деятельности человека и ставшая продуктом обработки, находит свое выражение в языковых формах. Языковое сознание вообще и значение слова как его фрагмент есть форма структурации и фиксации общественного опыта людей, знаний о мире, форма презентации и актуального удержания знания в индивидуальном сознании. Когнитивные процессы связаны с языком и принимают форму «оязыковленных» процессов [Кубрякова 2004: 38].

Иными словами, именно благодаря сформированному языковому сознанию человек способен структурировать объекты действительности, фиксировать знание о мире, анализировать его.

Об этом же говорит и В. З. Демьянков:

> В филологии интерпретация речи человеком – это вид когниции, непосредственным объектом которой является продукт речевой деятельности, а результаты и инструменты обладают разветвленной типологией и насквозь пропитаны личностными характеристиками. Когнитивисты заставляют поставить вопрос о том, как и когда индивид отбирает из богатства языка именно данные его средства. Вот эти-то средства и получают общее название «языковая когниция» [Демьянков 1994: 27].

Развивая данную идею, С. В. Киселева указывает следующие аспекты, которые должны стать объектами внимания структурной лингвистики:

– антропоцентричность мышления и учет языковой картины мира обычного носителя языка;

– необходимость определения уровней функционирования лексико-семантических вариантов предиката партитивной семантики как с позиции части (часть → целое), так и с позиции целого (целое → часть), и его содержательного ядра (актуальным является исследование того, в каком виде слово хранится в сознании человека и актуализируется в речи);

– необходимость исследования образов формы, помогающих осмыслению значений анализируемых единиц, поскольку образная схема, наряду с языковой, несет ответственность за репрезентацию знаний в сознании [см.: Киселева: 2010].

Для нас наиболее важным в работах когнитивистов является прежде всего то, что они попытались вернуть изучение речепорождения в рамки наук о человеке, а не определять языковую деятельность только внешними, зачастую вторичными факторами: социальная среда, аудитория, речевая ситуация.

В основе языковой деятельности, по мнению когнитивистов, лежат когнитивные способности, не являющиеся лингвистическими, но дающими предпосылки для последних. Нельзя не согласиться с тем, что исследование языка невозможно в отрыве от когнитивной деятельности, памяти, внимания, социальных связей личности и других аспектов опыта (Р. Лангакер, Дж. Лакофф, А. Вежбицка, Р. Джекендофф и др.).

Культура речи в данном случае будет являться мостиком, связующим два мира: внешний, социальный и внутренний (когнитивный), поскольку основная задача дисциплины – оказать помощь в процессе социализации человека, содействовать эффективному и продуктивному встраиванию субъекта в социум. Этот процесс включает не только освоение культурных, нравственных, религиозных, языковых норм, но и собственную презентацию личности в мире с учетом общественных установок.

Представители когнитивной лингвистики считают, что каждый язык эквивалентен определенной системе концептов, посредством которой носители языка воспринимают, структурируют, классифицируют и интерпретируют поток информации, поступающей из окружающего мира. Главная роль, которую играют концепты в мышлении, – это категоризация, позволяющая группировать объекты, имеющие определенные сходства, в соответствующие классы. Иными словами, благодаря концептам человек создает собственную картину мира, постоянно надстраивая, обогащая свою концептосферу.

Умение оперировать концептами, анализировать их встроенность в текст (в широком понимании этого термина) определяет успешность социальной адаптации личности. Научение подобным мыслительным операциям и есть, по нашему мнению, ключевая задача педагогов, методистов, которые занимаются вопросами развития речи студентов высших учебных заведений.

В связи с этим, ключевым для нас понятием будет являться «*концепт*» как идеальная сущность ментального уровня, содержательная сторона языкового знака, включающая в себя не только существенные стороны явления, характеризующие его понятийный объем, но и этимологию слова, оценки и ассоциации в сознании носителя языка. Концепт образует базовый слой (понятие) и обширное интерпретационное поле, отражающее всю совокупность ассоциативных связей.

Существует два основных направления в научном толковании понятия «концепт». *Концептуально-лингвистическое* направление (Ю. Д. Апресян, А. Вежбицкая, Е. С. Кубрякова, И. А. Стернин, Дж. Лакофф и др.) считают концепты ментальными образованиями, заложенными в сознании каждого человека. Нам ближе второе направление – *концептуально-культурологическое* (Д. С. Лихачев, Ю. С. Степанов, Ю. Н. Караулов, В. И. Карасик и др.), в рамках которого понятие раскрывается через синтез данных лингвистики, литературоведения, логики, философии, культурологи, искусствознания. И в этом случае языковая картина мира определяется системой «культурных» концептов [см., напр.: Руднева 2007].

В этой связи мы не можем обойти вниманием и такое понятие, как «*фрейм*». Как справедливо отмечает О. В. Руднева, фрейм – это типизированная структура, отражающая стереотипную ситуацию и содержащая набор устойчивых представлений, а также базовый уровень концептуализации, систематизирующий конвенциональные знания о сущности определенного явления действительности [Там же: 28]. Фрейм – это некая схема для вербализации когнитивной структуры. Особенности вербализации фрейма определяются личностным фактором и объектом концептуализации. Индивидуум может заполнять фреймовую структуру по своему усмотрению, сообразно собственным интенциям, но при этом наполнение фрейма не должно входить в противоречие с общественными установками, которые и определяют базовую систему фрейма.

По отношению к концепту фрейм – схема, абстрактная закрепленная сущность, благодаря которой концепт организуется и реализуется на вербальном уровне, т. е. это многокомпонентный концепт.

Мыслительные операции тесно связаны с процессом внешней речи. И в данном случае мы говорим не просто о корреляции, но о взаимовлиянии этих двух явлений. Одно обуславливает другое. Высокий уровень языковой культуры определяет, характеризует уровень мышления личности, но, с другой стороны, совершенствование мыслительной деятельности повышает речевую культуру личности, логичность, аргументированность, богатство, выразительность речи. Чем выше речевая культура, тем выше способность личности к самореализации. В процессе концептуализации объективная действительность и ее субъективное восприятие синтезируются и вербализируются.

Таким образом, любую ситуацию общения мы предлагаем рассматривать как текст, в основе которого лежат определенные концепты. Ядро фрейма (ядерный концепт) распадается на менее глобальные концепты, а те, в свою очередь, – на составляющие, которые в совокупности образуют концептуальное поле. В связи с этим работа по развитию речи студентов вуза может строиться в двух направлениях:

1) Анализ фреймовых структур ключевых концептов. Этот анализ возможен только на основе зафиксированных текстов (ораторских выступлений, стенограмм дискуссий и т. п.). В этом случае любая речевая ситуация может быть подвергнута анализу с точки зрения когнитивной лингвистики. Сочетаемость ключевых концептов проявляет скрытые смыслы лексем-репрезентантов, дает объективное представление о концептуальном ядре, позволяет выявить аксиологическую сторону высказывания, общую ценностную базу, интенции и мо-

тивы говорящего. Кроме того, подобный анализ может дать ясное представление о языковой картине мира личности, и чем значимее личность, тем интереснее будет работа, связанная с подобным анализом. В данном случае можно предложить для анализа, например, стенограмму суда над поэтом И. А. Бродским (1960 г.), где наглядно представлено столкновение не просто двух мировоззрений, но двух политических, нравственных систем, каждая из которых обладает определенным набором концептов и их вербальной презентацией.

2) Во втором случае это может быть работа по составлению самими обучающимися ораторских выступлений, «сократовских диалогов», текстов деловых переговоров (работа в парах), вербализация решений проблемных речевых ситуаций и т. п. на основе имеющейся фреймовой структуры и ограниченного числа концептов. При этом важной представляется работа по сравнению итоговых вариантов текстов и выбора лучшего как образца, поскольку, как мы уже говорили, вербальное наполнение фрейма всякий раз будет индивидуальным и соответствующим языковой картине мира автора. Анализ выбора языковых средств играет в данном случае важнейшую роль, хотя этот выбор будет все-таки вторичен по отношению к концептосфере и особенностям личности адресанта, ими обусловлен.

Также, с методической точки зрения, было бы оправданным проведение работы над ошибками в тех случаях, когда вербальное воплощение оказывается недостаточно полным, нарушающим семантическую целостность фрейма или противоречащим социальным установкам, интересам целевой аудитории, заявленной проблеме.

Уверены, что подобная работа позволит не только повысить уровень культуры речи студентов вузов, но и сформировать у обучающихся целостную языковую картину мира в рамках определенного набора ключевых национальных концептов.

ЛИТЕРАТУРА

Демьянков В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. 1994. № 4. С. 17–33.

Загвязинский В. И. Теория обучения: Современная интерпретация. М., 2001.

Киселева С. В. Когнитивная лингвистика в русле парадигмы современных знаний // Диалог Культур-2010: Наука в обществе знания : сб. науч. тр. СПб., 2010. С. 199–201.

Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004.

Руднева О. В. Концептуализация пейзажа в малой прозе И. А. Бунина (лингвостилистический аспект) : дисс. … канд. филол. наук. Сургут, 2007.

О. Ф. Дьяконова
Сургут

ПРИЕМЫ ОБУЧЕНИЯ СОЧИНЕНИЮ-ОПИСАНИЮ ПРАЗДНИКА

Сочинение-описание как вид речевой деятельности представляет для обучающихся, слабо владеющих русским языком, определенную трудность. Необходимость большой подготовительной работы и использования разнообразных приемов очевидны, т. к. в рамках одного урока практически невозможно создать полноценное речевое высказывание. По мнению методистов,

> наиболее благоприятные условия для совершенствования речи создаются в том случае, если обучение проводится на уровне деятельности, то есть в условиях, приближенных к естественной коммуникации, обеспечивающих сознательность в построении высказывания и более высокую мотивацию в обучении [Капинос, Сергеева 2001: 12].

Коммуникативный подход существенно меняет методы обучения. Игровые коммуникативные задания облегчают формирование, развитие и совершенствование коммуникативных умений, способствуют развитию коммуникативной компетенции обучающихся (включая лингвострановедческие, страноведческие и социокультурные компоненты, национально-специфические тактики и стратегии общения) [см.: Битехтина, Вайшнорене 2009: 75]. Использование коммуникативных игр в процессе обучения, будь то ролевые, деловые игры, игры-конкурсы, активизирует пассивные знания обучающихся, а также становится средством речевой и социокультурной адаптации.

При подготовке к сочинению-описанию наиболее приемлемым мы считаем использование приема ролевой игры. В классе с многонациональном составом обучающихся этот прием позволяет разнообразить не очень любимый детьми вид работы – сочинение-описание. Ученикам предлагается попробовать себя в роли экскурсоводов и подготовить рассказ о национальном празднике. Как правило, такие уроки запланированы на весну. Задание рассказать о весеннем празднике позволяет, с одной стороны, ограничить рамки поиска материала, а с другой – найти точки соприкосновения культур разных народов, что в условиях полиэтнической среды крайне важно.

Существенную помощь в подготовке к сочинению ребятам могут оказать родители, близкие, которые расскажут им о традициях своего народа, об обычаях, связанных с тем или иным праздником. Таким образом, на урок ребята приходят с определенным багажом знаний. Школьникам, владеющим навыками компьютерной грамотности, предлагается подготовить презентацию, содержащую фотографии или картинки, рисунки с изображениями сцен праздника – они будут использованы в качестве иллюстраций – видеограмм. Видеограммы относятся к числу наиболее популярных средств наглядности благодаря яркости и выразительности изображения, его доступности для восприятия [см.: Щукин 2012: 579]. Кроме того, использование данного иллюстративного средства поможет детям выстроить последовательность описания действий.

На уроке также проводится детальная подготовительная работа. Сначала выясняется, о каком празднике ребята подготовили рассказ, и вариантов ответов здесь может быть несколько – это зависит от национального состава класса. Как правило, ребята готовы рассказать либо о Новрузе – празднике начала нового сельскохозяйственного года у персоязычных и некоторых тюркоязычных народов Казахстана, Средней и Малой Азии, либо о Масленице, славянском празднике, отмечание которого приходится на дни весеннего солнцестояния. Такое условное «деление» позволяет объединить обучающихся в группы.

Остановимся подробнее на описании Новруза, праздника тюркоязычных народов, поскольку для данной группы обучающихся овладение навыками правильной, нормированной русской речи представляет определенную трудность.

Следующим шагом на пути к интересному рассказу является беседа, позволяющая выявить, какой материал собрали ребята. Провести такую беседу поможет «универсальный» план, который может состоять из шагов-вопросов:

> Как называется праздник твоего народа? Когда его празднуют? Как готовятся к празднику в семье? Где проводят празднование жители села, горожане? Как проходит празднование? Где продолжается празднование? Как заканчивается праздник?

Такие простые, на первый взгляд, вопросы помогают обучающимся выстроить рассказ, который фиксируется на доске по мере ответов на вопросы. Можно организовать ответы на вопросы «по цепочке», и тогда каждый член группы получит возможность высказаться. Просмотр слайдов презентации, сопровождающей рассказ, поможет ребятам оформить мысль, подобрать нужные слова. В результате получается связное высказывание. Приведем пример такого рассказа.

> Новруз – национальный праздник моего народа. Празднуют его весной, 20–22 марта. Его еще называют праздником Нового года.
>
> К празднику готовятся заранее. Дом приводят в порядок, украшают цветущими ветками деревьев. Мусор на улице убирают. Обязательно надевают чистую одежду.
>
> Вся семья собирается за столом, на котором обязательно должны быть семь продуктов, в том числе пророщенные зерна, большой праздничный хлеб или лепешки, фрукты, орехи, крашеные яйца, плов.
>
> Потом все собираются на площади или большом поле, водят хороводы, поют, прыгают через костры.
>
> Заканчивается праздник дома, в кругу семьи.

Когда рассказ готов, «потренируем» экскурсоводов, ведь каждый из них должен попробовать себя в этой роли, предложим им пересказать получившийся текст, опираясь на слайды презентации. К тексту на доске можно обратиться как к подсказке, если «потеряна» ниточка повествования. Можно пойти другим путем: сильные ученики перескажут текст, а слабые прочитают его с доски.

Выделенные по мере записи текста на доске орфограммы сконцентрируют внимание ребят на «ошибкоопасных» местах, однако детальную работу над каждой орфограммой, на наш взгляд, проводить нецелесообразно – это займет слишком много времени, к тому же текст ребятами к моменту фиксации его в тетрадях будет прочитан несколько раз. Обратимся к компетентному мнению методистов:

> Материал не должен содержать никаких незнакомых учащимся грамматических явлений, поэтому нет необходимости и в грамматических заданиях. Работа над текстом является основным этапом работы. Она обеспечивает адекватное восприятие учащимися содержания текста и направлена на развитие у них навыков разговорной речи [Харлицкий 2009: 163].

После того как текст пересказан всеми учащимися, учитель стирает написанное на доске и предлагает ребятам написать его по памяти. Благодаря большой подготовительной работе дети успешно справляются с этим заданием. Затем учащиеся по желанию читают получившиеся тексты-заготовки для виртуальной экскурсии, а также оценивают работы друг друга.

Заканчивается урок подведением итогов, и ребятам предстоит ответить на следующие вопросы: Что нового я узнал сегодня на уроке? Удалась ли мне роль экскурсовода? О чем я хотел бы еще узнать на уроках развития речи?

В заключение хотелось бы сказать о том, что для овладения грамматическими нормами русского языка, развития речи детей-мигрантов, успешной социализации их целесообразно использовать игровые ситуации, проводить ролевые игры, которые создают в детском коллективе атмосферу творчества, пробуждают желание высказаться, принять активное участие в процессе обучения. Опыт некоторых школ, в частности школы № 462 Пушкинского района г. Санкт-Петербурга, позволяет сделать следующие выводы:

> Максимальное включение в языковую среду предполагает обучение в смешанных классах, где учатся как мигранты, так и дети, для которых русский язык родной. Кроме этого, целесообразно привлечение мигрантов к разнообразной внеурочной деятельности (концерты, спектакли, фестивали, конкурсы), обогащающей их языковую практику. Поиск этих решений должен лежать в области социокультурной интеграции разных народов [Петроченко 2010].

ЛИТЕРАТУРА

Битехтина Н. Б., Вайшнорене Е. В. Игровые задания на занятиях по русскому языку как иностранному // Живая методика для преподавателя русского языка как иностранного. М., 2009.

Капинос, В. И, Сергеева, Н. Н., Соловейчик, М. С. Развитие речи: теория и практика обучения. М., 1991.

Петроченко А. В. Русский язык в многонациональной школе. 03.02.10. URL: http://akvobr.ru/russkii_jazyk_v_mnogonacionalnoi_shkole.html (дата обращения: 10.03.13).

Харлицкий М. С. Русские праздники, традиции и обряды на уроке русского языка // Живая методика для преподавателя русского языка как иностранного. М., 2009.

Щукин А. Н. Обучение речевому общению на русском языке как иностранном. М., 2012.

Н. С. Касюк
Минск, Беларусь

ИЗ ОПЫТА ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ СО СТАЖЕРАМИ В РАМКАХ ПРАКТИЧЕСКОГО КУРСА РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО

Система курсового обучения русскому языку как иностранному (РКИ) имеет свои особенности. Отсутствие строгих регламентирующих рамок, регулирующих весь процесс обучения, позволяет говорить о его гибкости, подвижности, вариативности.

Добровольный выбор изучаемого языка взрослыми людьми, сформировавшимися личностями, говорит о готовности слушателей к обучению, их мотивированности, в то же время требует от преподавателя глубокого интереса к личности взрослого обучающегося, учета его индивидуально-психологических особенностей, диктует иную организацию форм проведения занятий, формы текущего контроля, систему оценивания. Данная особенность, в свою очередь, предопределяет учет социальных и индивидуальных мотивов обучающихся, коррекцию целей, задач, предполагает адаптацию учебно-практических материалов в процессе обучения.

Слушатели осваивают русский язык как средство общения в конкретных сферах, ситуациях и на темы повседневной культурной или профессиональной деятельности, таким образом, обучение имеет практико-ориентированный характер. В связи с этим можно говорить о коммуникативной направленности курсового обучения.

Курсовое обучение, как правило, выступает как дополнительное по отношению к другим формам обучения РКИ и является краткосрочным, а следовательно, и интенсивным (интенсивность имеет место даже в случае обучения на долгосрочных курсах) [см.: Вафеев, Вафеева 2006: 17–18].

Работа с иностранными стажерами, приезжающими в Белорусский государственный университет для того, чтобы улучшить свой уровень владения русским языком, – одно из основных направлений работы кафедры прикладной лингвистики. Все курсы, предлагаемые слушателям, носят практический характер, однако в то же время можно говорить о культуроведческой, страноведческой, грамматической или речевой ориентированности того или иного курса.

Представим опыт работы в аудитории иностранных стажеров, владеющих русским языком в объеме уровней B2, C1 (II и III сертификационный уровень), в рамках курса по развитию речи («Практика русской устной и письменной речи»).

Цель курса – формирование высокого уровня коммуникативной и языковой компетенций в профессиональной деятельности; формирование навыков свободного владения русским языком.

Задачи: активизация и совершенствование навыков устной и письменной речи; формирование способности понимать спонтанную речь носителя русского языка, адекватно реагировать на его реплики в типичных ситуациях общения; увеличение объема словаря; коррекция фонетических, лексических, грамматических, синтасических, речевых, стилистических навыков; систематизация коммуникативно-речевого материала.

Методической формой объединения и презентации учебно-практического материала выступает тема иноязычного общения (коммуникативная тема)[1]. Авторы намеренно отказались от поурочной организации текстового и дидактического материала, тем самым предоставив слушателям возможность привлечения для чтения и анализа разных текстов и заданий в соответствии с их потребностями и интересами, индивидуально-психологическими особенностями.

[1] Данный подход реализуется в учебно-методическом пособии Н. С. Касюк, Н. Н. Скворцовой «Писатели, художники, артисты, ученые о времени и о себе…» [Касюк 2011], которое и предполагается использовать для учебно-методического обеспечения курса.

Учебно-методическим ядром и коммуникативным стимулом курса выступают художественные тексты (далее – ХТ) классиков русской литературы и современных русскоязычных писателей, а также публицистические тексты.

Проблемно-тематическое поле текстов охватывает следующие коммуникативные темы: «Человек: портрет, характер, поступки», «Жизнь. Смерть. Судьба», «Детство. Молодость Старость. Отцы и дети», «Любовь. Супружество. Счастье», «Дружба», «Культура: национальное и общечеловеческое», «Русский язык», «Литература. Писатели и читатели», «Искусство», «Природа. Экология», «Братья наши меньшие», «Страны, города», «Государство. Общество. Личность», «Войны и конфликты», «Наука», «Вселенная», «Ими гордится мир», которые дополняют и углубляют друг друга, образуя единый континуум. Тематика текстов репрезентирует вневременные общечеловеческие ценности.

Тексты выступают стимулом к обмену впечатлениями, к общению, т. е. стимулом к речевой деятельности в процессе обучения языку. Работа по текстовому материалу предполагает обращение к музыкальным произведениям, репродукциям картин, фотографиям, кино- и документальным фильмам, т. е. к произведениям искусства, которые выступают средством представления национальной картины мира, концепто- и аксиосферы.

ХТ сопровождаются аналитическими вопросами, коммуникативными заданиями. Система заданий нацелена на развитие навыков чтения, говорения и письма, активизацию как диалогической, так и монологической речи инофонов.

Задания ранжированы, систематизированы и включены в рубрики: «Первые впечатления о прочитанном», «Осмысление и анализ», «Обобщение, выводы», «Проверьте свои знания», «Личность», «Творческое задание», «Знаете ли вы, что…», «Рекомендуем любознательным», «Спорное мнение», «Давайте подумаем», «Давайте обсудим». Три последние рубрики ориентируют обучаемых на критическое осмысление прочитанного, на свободное и откровенное выражение собственного мнения и участие в дискуссиях по спорным вопросам. Форма и способ выполнения заданий (устная / письменная; полное / краткое оформление ответов) вариативны.

Представленная методическая форма организации учебно-практического материала позволяет в большей степени использовать задания коммуникативного характера (дискутивные, вопросно-ответные, игровые, ситуативные, репродуктивные и др.), призванные создать на занятии развивающую речевую среду [см.: Щукин 2008: 115]. Особый интерес представляют такие формы работы, как *эссе* и *сочинение*, которые используются с целью активизировать формирование и совершенствование творческих речевых умений письма; создать новые речевые продукты на основе прочитанного и выразить отношение к ситуации.

Тематическое разнообразие и проблематика дидактического материала, его визуальное и аудитивное представление обеспечивают межпредметную координацию (русская литература, история, культура), что позволяет рациональным образом организовать языковое, литературное и культурное развитие инофонов, изучающих русский язык, в соответствии с требованиями современной образовательной парадигмы.

Ниже приводится фрагмент учебно-практических материалов по теме «*Культура: общечеловеческое и национальное*» [Касюк 2011: 5–43].

Весь трепет жизни всех веков и рас
Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас!
М. Волошин

Давайте подумаем

Слово *культура* знакомо каждому. Оно многозначно и широко употребляется в литературе, средствах массовой информации, в нашей повседневной жизни. В каких значениях употребляется слово *культура*? (Воспользуйтесь толковым словарем для того, чтобы дать правильный ответ.) Как соотносятся понятия *«культура»* и *«цивилизация»*? Как называется наука, изучающая культуру? В каких науках используется термин *культура*?

Известно ли вам, что…

Слово ***культура*** (от латинского *cultura* − возделывание; воспитание, образование, развитие) появилось в Древнем Риме и употреблялось в нескольких значениях.

В русскую лексику слово ***культура*** вошло намного позже, чем в Западной Европе. Языковеды отмечают его первую фиксацию лишь в 1846−1848 гг. До этого оно практически не попадалось в словарном составе живого и литературного языка. Даже у А. С. Пушкина оно нигде не встречается.

Знаменитый русский лексикограф В. И. Даль в своем словаре толкует ***культуру*** через понятия умственного и нравственного образования. (По В. Е. Давидович и др.).

Спорное мнение

«*Мы живем во времена, когда культура может погибнуть от средств культуры*» (Ф. В. Ницше).

Давайте обсудим

Что вы понимаете под «*общечеловеческой культурой*»? Что такое «*диалог культур*»?

Как связаны общечеловеческая культура и национальные культуры? Какова роль национальных культур в развитии общечеловеческой культуры?

Изменяется ли ваша родная культура? В чем выражается это изменение?

Прочитайте текст и скажите, что понимается под «*общечеловеческой культурой*».

Современное человечество, насчитывающее тысячи народов, почти 200 государств, более пяти миллиардов землян, является только одним из почти двух миллионов (!) видов растений и животных. Биомасса человечества составляет одну пятитысячную от общей массы всех живых существ. Среди этой огромной массы людей нет двух совершенно одинаковых. Между людьми существуют не только индивидуальные различия, но и групповые различия: семейные, возрастные, профессиональные, национальные и др. Объединяет столь разных людей в единое человечество общечеловеческая культура.

Общечеловеческая культура *− это наилучшие формы, образцы художественно-поэтической, научной, производственной деятельности. Становление общечеловеческой культуры не следует понимать как принятие всеми членами международного сообщества определенной системы ценностей, т. е. унификации культур. Национальные культуры взаимосвязаны: изменение в одной оказывает влияние на остальные. Для современной эпохи характерно взаимодействие, взаимообогащение национальных культур. Вместе с тем появляется мощная тенденция к сохранению собственной национально-культурной идентичности.* (По Ю. С. Борцову и др.).

Спорное мнение

«Ненависть и жестокость, сострадание и доброта − понятия не национальные, а общечеловеческие. Не бывает хороших и плохих народов, добрых и злых наций». Согласны ли вы с этим утверждением? Аргументируйте свой ответ.

Давайте подумаем

Т. Н. Бондарь в одной из публицистических статей писала: «*Первые шаги нового столетия, нового тысячелетия, встреченного человечеством с таким ликованием, омрачены не только многочисленными кровавыми конфликтами на межэтнической и религиозной почве и разгулом террора, угрожающего всему миру, но и неслыханными доныне кощунствами, когда вандалами* […] *взорвано более ста древних православных храмов в Югославии, уничтожено древнейшее каменное изображение Будды в Афганистане,* […] *осквернен храм Рождества Христова в Вифлееме…*»

В чем причины национальной враждебности, национального экстремизма?

В. Д. Дудинцев на вопрос журналиста «*В чем вы видите главный путь преодоления многих межнациональных проблем?*» ответил следующее:

«*В повышении образованности и интеллигентности, во-первых. В повышении образованности и интеллигентности, во-вторых.* […]

Я вижу националистов и у татар, и у грузин, и у армян, азербайджанцев, евреев, русских. Эти люди проявляют свои амбиции, корысть и начальственное самолюбие. […] *Преодолеть их* [*межнациональные проблемы*] *можно, повторяю, повысив образованность и интеллигентность людей*».

Сформулируйте свой ответ на вопрос журналиста.

Личность

В. Д. Дудинцев − выдающийся русский писатель современности, автор известных романов «Не хлебом единым» и «Белые одежды». Он пережил Великую Отечественную войну, четыре раза был ранен.

Дмитрий Сергеевич Лихачев

ПАТРИОТИЗМ ПРОТИВ НАЦИОНАЛИЗМА

Осознанная любовь к своему народу несоединима с ненавистью к другим. Любя свой народ, свою семью, скорее будешь любить другие народы и другие семьи и людей. В каждом человеке существует общая настроенность на ненависть или на любовь, на отъединение себя от других или на признание чужого – не всякого чужого, конечно, а лучшего в чужом, – неотделимая от умения заметить это лучшее. Поэтому ненависть к другим народам (шовинизм) рано или поздно переходит и на часть своего народа – хотя бы на тех, кто не признает национализма. Если доминирует в человеке общая настроенность к восприятию чужих культур, то она неизбежно приводит его к ясному осознанию ценности своей собственной. Поэтому в высших, осознанных своих проявлениях национальность всегда миролюбива, активно миролюбива, а не просто безразлична к другим национальностям.

Национализм – это проявление слабости нации, а не ее силы. Заражаются национализмом по большей части слабые народы, пытающиеся сохранить себя с помощью националистических чувств и идеологии. Но великий народ, народ со своей большой культурой, со своими национальными традициями, обязан быть добрым, особенно если с ним соединена судьба малого народа. Великий народ должен помогать малому сохранить себя, свой язык, свою культуру.

Необязательно сильный народ многочислен, а слабый малочислен. Дело не в числе людей, принадлежащих к данному народу, а в уверенности и стойкости его национальных традиций. […]

Истинный патриотизм в том, чтобы обогащать других, обогащаясь самим духовно. Национализм же, отгораживаясь стеной от других культур, губит свою собственную культуру, иссушает ее.

Культура должна быть открытой.

Несмотря на все уроки XX века, мы не научились по-настоящему различать патриотизм и национализм. Зло маскируется под добро.

Патриотизм – это благороднейшее из чувств. Это даже не чувство – это важнейшая сторона и личной, и общественной культуры духа, когда человек и весь народ как бы поднимаются над самими собой, ставят себе сверхличные цели.

Национализм же – это самое тяжелое из несчастий человеческого рода. Как и всякое зло, оно скрывается, живет во тьме и только делает вид, что порождено любовью к своей стране. А порождено оно на самом деле злобой, ненавистью к другим народам и к той части своего собственного народа, которая не разделяет националистических взглядов.

Национализм порождает неуверенность в самом себе, слабость, и сам, в свою очередь, порожден этим же. […]

Первые впечатления

- Какие рассуждения автора заставили вас задуматься?
- Какие мысли автора созвучны вашим?
- Как бы вы озаглавили этот текст?

Осмысление и анализ

- В тексте раскрывается суть понятий «*шовинизм*», «*национализм*» и «*патриотизм*». Как эти явления определяет автор?
- Что́ объединяет «*национализм*» и «*патриотизм*»? В чем различие между «*национализмом*» и «*патриотизмом*»?
- В чем состоит «*истинный патриотизм*», по мнению автора?
- О каких «*уроках XX века*» говорит автор?
- Как соотносятся определения «*национальный*» и «*националистический*»?
- Разделяете ли вы мнение Д. С. Лихачева о том, что «*великий народ должен помогать малому*»?
- Раскройте смысл высказывания: «*Культура должна быть открытой*».

Обобщение, выводы

- Какие проблемы поднимает Д. С. Лихачев?
- С какими мыслями автора вы согласны / не согласны?
- Что вы можете сказать о личности автора на основании прочитанного текста?

Личность

Д. С. Лихачев (1906−1999) – авторитетнейший российский филолог, автор более сорока книг, академик Российской академии наук, Первый Председатель правления Российского фонда культуры.

Давайте подумаем

1. Почему Д. С. Лихачев, ученый-филолог, так горячо интересуется вопросами национальной культуры, проблемами национализма, патриотизма?

Волнуют ли вас эти вопросы? Актуальны ли они, по вашему мнению?

2. «*Нет ничего на свете дороже и святее человеческой жизни и человеческого достоинства,* − писал А. Н. Рыбаков. − *И тот, кто покушается на человеческую жизнь, тот преступник, кто унижает человека в человеке, тот тоже преступник.* […] *Нет сверхнации, нет сверхнародов, есть люди: хорошие люди, плохие люди*».

Разделяете ли вы мнение писателя?

Можете ли вы привести примеры того, что «*хорошие люди*» следовали за преступниками, за людьми, совершавшими антигуманные действия, преступления против человечества и человечности?

Давайте обсудим

Прокомментируйте строки В. С. Высоцкого:

Чистоту, простоту мы у древних берем,
Саги, сказки − из прошлого тащим, −
Потому, что добро остается добром −
В прошлом, будущем и настоящем!

Творческое задание

Прочитайте рассказ Л. Н. Толстого «Кавказский пленник». Посмотрите художественный фильм «Кавказский пленник» (1996), снятый режиссером С. В. Бодровым.

Какое впечатление произвела на вас современная интерпретация произведения Л. Н. Толстого? Оформите свой ответ в виде небольшого сочинения.

Основные принципы организации курсового обучения последовательно реализуются в рамках предлагаемого практического курса РКИ. Коммуникативная тема как методическая форма организации учебно-практических материалов по развитию речи инофонов 1) предоставляет необходимую в современной педагогической практике широкую вариативность выбора текстов и заданий к ним, а следовательно – разнообразие используемых учебно-практических материалов (количество публицистических и ХТ, которые могут применяться в условиях курсового обучения, бесконечно в своем многообразии и может ограничиваться лишь интересами самих учащихся, их коммуникативными потребностями); 2) предполагает взаимосвязь, взаимодополняемость и непротиворечивость дидактических материалов; 3) позволяет в большей степени использовать коммуникативные задания, которые активизируют самовыражение учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

Вафеев Р. А., Вафеева С. А. Типологические черты современного курсового обучения русскому языку как иностранному // Вестник Югорского гос. ун-та. 2006. Вып. 5. С. 17–22.

Касюк Н. С. Писатели, художники, артисты, ученые о времени и о себе : учеб.-метод. пособие по развитию речи и формированию профессиональной компетенции : в 3 кн. / Н. С. Касюк, Н. Н. Скворцова. Минск, 2011. Кн. 2.

Щукин А. Н. Коммуникативные упражнения // Лингводидактический энциклопедический словарь: более 2000 единиц. М., 2008.

Г. А. Коваленко
Сургут

МОДЕЛИРОВАНИЕ ТЕКСТА НА ОСНОВЕ КЛИШЕ

Социализация – процесс становления личности, усвоение человеком знаний, ценностей и норм, присущих данному обществу, – не возможна без овладения учащимися речевыми компетентностями. На протяжении уже несколько лет меня волнуют проблемы развития речи учащихся[1].

В своей практике я апробировала ни одну методику: это и традиционная методика Т. А. Ладыженской, и система уроков по развитию речи в 5–9 классах Н. А. Пленкина, и программа «Речь», подготовленная преподавателями Пензенского ГПУ. Разработана программа элективного курса для 9–11 классов «Развивай дар речи: сочинения различных жанров».

Мое внимание привлекла *теория речевой деятельности* [Леонов 1999], согласно которой речь рассматривается как разновидность человеческой деятельности; ее усвоение и развитие, порождение высказываний осуществляются в процессе разнообразных видов этой деятельности. Психолингвистика утверждает деятельностный подход к усвоению речи.

В свете данной теории развитие речи учащихся, включая и ту работу, что ведется на уроках литературы, являются составной частью подготовки личности к жизни, к профессиональной и общественной деятельности, к общению с другими людьми в различных сферах. Творческая, деятельностная личность должна полноценно владеть всеми формами речевого общения, быть способной убежденно и аргументированно отстаивать свои взгляды и позиции. Именно это будет способствовать успешной адаптации личности в современном обществе, предъявляемом повышенные требования к речевой компетентности выпускника. На уроках литературы речевая деятельность школьников должна осуществляться в процессе всей творческой деятельности по освоению литературы как искусства слова. Основываясь на деятельностном подходе к речи, необходимо внедрять в практику такие формы и приемы речевого развития, которые одновременно обеспечивали бы обогащение духовного мира ученика, углубление его знаний по предмету и расширение литературно-эстетического кругозора.

Задачи совершенствования речевой деятельности школьников обширны и разносторонни: это и мотивация речевой деятельности на уроках литературы; это и представление специфических особенностей устных и письменных высказываний различных видов и жанров на литературные темы; и создание определенных речевых ситуаций на уроках литературы; и реализация межпредметных связей в аспекте речевого развития учащихся; и учет специфики отдельных этапов изучения литературной темы в организации и совершенствовании речевой деятельности учащихся. Данные проблемы решаются на материале курса на историко-литературной основе изучаемого в 9–11 классах.

Совершенствование речи школьников в значительной степени обусловливается мотивацией их речевой и коммуникативной деятельности. Учет мотивов учащихся позволяет разработать систему способов и приемов, стимулирующих устные и письменные высказывания школьников на литературном материале, овладение речевыми и интеллектуальными умениями.

Для выявления речевой мотивации учащихся на уроках литературы, а также некоторых других вопросов (трудностей, которые испытывают учащиеся в процессе самостоятельной подготовки устных выступлений, наиболее интересных для них видов и жанров высказываний, их отношения к различным творческим работам) было проведено анкетирование 72 учащихся трех девятых классов, один из которых – 9В предпрофильный (гуманитарный), другой – 9Г универсальный (общеобразовательный), а третий 9Ж – предпрофильный (математический).

[1] По данному вопросу см., напр.: [Акутуальные проблемы… 1981].

В анкету вошли следующие вопросы:

1. *Интересны ли вам уроки литературы? Чем они вас привлекают?*
2. *Что вы предпочитаете на уроках литературы: слушать учителя или выступать самому (участвовать в беседе, делать доклад или сообщение и т. д.)? Мотивируйте свой ответ.*
3. *Какие виды устных выступлений для вас наиболее желательны на уроках литературы (развернутый устный ответ, участие в беседе, доклад, слово о писателе, сообщение, речь о герое, художественно-биографический рассказ, интервью, репортаж, ораторское выступление или другие виды)? Какому из названных видов выступлений вы хотели бы научиться?*
4. *Какие из названных видов выступлений вам интересно слушать на уроках литературы из уст учителя или товарищей по классу?*
5. *Когда у вас появляется большее желание выступать: при изучении биографии писателя, при рассмотрении образа литературного героя, при разборе эпизода литературного произведения, по социальным и нравственным проблемам, анализируя лирическое, драматическое произведение, на заключительном занятии?*
6. *Какие виды письменных высказываний вызывают у вас затруднение? Мотивируйте ваш ответ.*
7. *Долго ли вы готовитесь к устному выступлению или к написанию сочинения? Какие трудности испытываете в процессе подготовки?*

Анализ ответов школьников дал определенные результаты, но я остановлюсь только на самых важных моментах. Ученики ценят уроки литературы, но предпочитают на них слушать учителя, хотя прекрасно понимают и свои недочеты, и то, какими речевыми навыками им необходимо овладеть для будущей профессии.

При ответе на вопрос № 6 выяснилось, что особую трудность вызывают у ребят анализ поэтического текста, написание рецензии, литературно-критического эссе:

Жанры / Классы	Сочинение-анализ стихотворения	Сочинение-размышление на литературную тему	Отзыв	Аннотация	Рецензия	Литературно-критическое эссе
9В	72%	44%	20%	12%	52%	44%
9Г	80%	52%	24%	20%	60%	52%
9Ж	36%	32%	–	–	32%	32%

Именно этой проблеме (проблеме написания вторичного текста) было решено уделить особое внимание при работе с учащимися на уроках литературы.

Но кроме мотивации необходимо было учитывать и возрастные речевые возможности, и особенности развития психических процессов старшеклассников, включая и мышление. В качестве основных направлений совершенствования речевой деятельности учащихся 9–11 классов я выделила следующие:

1) обучение различным видам и жанрам монологических высказываний на литературные темы, как устных, так и письменных;

2) организация речевой деятельности в процессе диалогического общения;

3) создание речевых ситуаций, стимулирующих речевую деятельность школьников на уроках литературы;

4) активизация межпредметных взаимодействий на уроках литературы в аспекте речевой деятельности.

Постоянный поиск оптимальных методов и приемов привел меня к обучающей технологии «Литературное моделирование текста на основе клише», разработанной учителем литературы В. А. Александровым [Александров 1999].

Это уникальная система развивающих упражнений для тех, кто хочет на практике научиться свободно выражать свое отношение к прочитанному и писать сочинения разных жанров на литературные темы. Моделируя реальные речевые ситуации, упражнения вовлекают читателя в диалог с текстом, развивают чувство слова и побуждают к созданию собственных высказываний разного уровня сложности. В процессе выполнения заданий ученик усваивает основные культурологические и литературоведческие понятия и процедуры, необходимые для анализа художественных произведений, постигает суть феномена «литературное творчество» и, самое главное, приходит к самосознанию и саморегуляции умственной работы. В результате происходит поэтапное овладение опытом языковой деятельности – от репродуктивной и сочинений по образцу до самостоятельной и творческой.

Упражнения, которые предлагаются, по сути модели разнообразных реальных речевых ситуаций, побуждающих к созданию собственных высказываний. Подготовительные к основным упражнения позволяют ощутить себя в роли автора, усвоить основные культурологические и литературоведческие понятия, отработать процедуры, необходимые для анализа художественных произведений. Тренировочные задания направлены на поэтапное овладение опытом языковой деятельности. Выполняя основные задания, школьники учатся писать разножанровые сочинения, осмысляя творчество и постигая художественный мир классиков русской литературы.

Автор (речь идет о человеке, который пишет сочинение) может иметь три установки, связанные с восприятием предмета высказывания:

1) литературоведческая (исследование предмета);

2) критическая (выражение своих впечатлений о предмете высказывания);

3) писательская (создание собственного высказывания, которое является своего рода откликом на исходный текст).

Каждое из предлагаемых упражнений направлено на развитие определенного умения в рамках названных выше установок: необходимо научить ребят точно и четко формулировать гипотезу своей работы, аргументировать свою точку зрения, делать логичные, обоснованные выводы, придавать полемическую остроту своим высказываниям, добиваться художественной выразительности, подбирать яркое, емкое слово для передачи своих чувств. Поэтому необходимо научить ребенка анализировать свою деятельность: спрашивайте у себя, чему научились, выполняя то или иное упражнение, какие трудности испытывали, с чем они были связаны, какие приемы можно взять на вооружение, чтобы создавать сочинение определенного типа.

Работая над заданиями и упражнениями, ребята опираются на конкретные команды, определяющие характер и содержание действий. Назовем основные из них:

«Лакуна» – эта команда обозначается чертой разной длины и предлагает пишущему вставить либо пропущенное слово, либо цитату. Но лакуна всегда носит рекомендательный характер.

«Выбор». Иногда встречаются предложения, имеющие, например, такой вид: «На улице (в-1: бушевала, дула, ревела, мела, катилась, визжала, стонала, порхала) метель». Буква «в», стоящая в скобках, расшифровывается так: выбери слово; цифра после тире показывает, сколько слов нужно выбрать (в нашем примере цифра 1 – следовательно, выбрать нужно одно слово), а дальше идет перечень, из которого следует выбрать слово, наиболее подходящее, по мнению пишущего, для данного контекста. Эта команда учит отбору слов, учитывая их смысл, лексическую сочетаемость, стилевую окраску.

«Набор» – эта команда предлагает ученикам составить словосочетания, предложение или даже целый фрагмент из данного набора слов. От команд «лакуна» и «осколки» набор отличается тем, что не сообщает пишущему ничего ни о размерах высказывания, ни о его структуре. Вот пример предъявления этой команды: «Используя набор, дайте развернутую характеристику Молчалина». Набор: «коварный льстец», «не иметь своего Я», «флюгер». Эта команда учит правильно использовать термины, оценочную, специальную лексику в создаваемых высказываниях.

«Шифр “Цифра-буква”» – эта команда чаще всего используется в проверочных работах для краткой записи ответов. Используются команды и «Проверь свою грамотность», и «Зеркальное отражение».

«Клише» – эта команда предлагает ребятам текст, который является опорным – как образец выполнения упражнения. Клише определяет и объем, и смысл, и композиционное строение, и синтаксическую структуру высказывания. Задача учеников – вставить в текст недостающие элементы, сообразуясь с его смыслом и стилем. Схема, предлагаемая в клише, является всего лишь вариантом выполнения задания, вариантом реализации того или иного приема. Поэтому школьникам дается возможность думать и писать так, как они считают нужным. Более того, клише предполагает критическое отношение к предложенному тексту.

Будучи четкой и лаконичной формой предъявления задания, команды подсказывают способ его выполнения: что и как предстоит делать.

Работая с этими упражнениями, ребята должны приобрести еще один общекультурный навык – во всех сомнительных случаях, затруднениях при ответах на вопросы или для самопроверки обращаться к словарям, энциклопедиям, справочникам, текстам произведений, учебникам, хотя сейчас ребята чаще всего обращаются к Интернету.

Итак, конечным результатом любой речевой деятельности на основе данной технологии становиться самостоятельная творческая письменная работа в форме связного текста, требующая знания текста художественного произведения, фактического материала.

Разнообразные типы подготовительных и тренировочных заданий показывает их полифункциональность. Материал, на основе которого подбираются задания, создаются клише, можно использовать на уроке и для практической работы над произведением, и для контроля уровня усвоения материала, и для организации речевой деятельности. Но особую ценность эти упражнения представляют для самостоятельной творческой работы учащихся как индивидуальной, так и групповой. Широко используются данные упражнения при «отработке» пропущенного или неосвоенного материала. Плодотворно влияют данные задания и на мотивацию обучения: свежий взгляд на изучение произведения делает работу интересной, более продуктивной, ведь главное – пропитать ее духом исследования.

Литературное моделирование текста на основе клише всегда создает ситуацию успеха, у слабого ученика всегда есть возможность составить небольшой текст на основе клише с использованием материала заданий (кроме того, дается «подсказка» или словарь), а сильный – всегда найдет такой вариант, который будет отличать его работу от других, и обязательно обоснует свой выбор. Установка на необязательность использования готовых клише, на индивидуальный отбор дополнительного материала, на свободное высказывание собственных мыслей по тому или иному вопросу из упражнения развивает творческое мышление, что особенно важно для учащихся профильного математического класса – у них хорошо работает логика, но часто для решения нестандартных задач необходимо абстрактное мышление, нетрадиционный подход. Несмотря на наличие трафарета работы, сочинения получаются всегда разные, у ребят есть возможность проявить самостоятельность и индивидуальность мышления при выборе варианта.

Поэтапная работа с материалом помогает ставить перед ребятами микрозадачи, а постепенное их решение приводит к незаметному, но реально ощутимому результату – сочинению, т. е. создается ситуация, в которой ученик чувствует свое развитие – шаг вперед – по отношению к сегодняшнему уроку.

«Неужели это написал я!» – частое восклицание на уроках, в которых использовалась данная технология. Происходит социализация личности, т. е. процесс успешного включения любой личности в тот микроклимат, в котором она пребывает. Школьник получает знание «как это делать», что, несомненно, поможет ему адаптироваться в современном мире, предъявляющем высокие требования к уровню коммуникативной компетентности.

И конечно, это интересная, творческая работа для самого учителя, потому что данную технологию можно применят на любом уроке и в любом классе, как на второй, так и на третьей ступени образования. На основе этих заданий можно разработать и целую систему

упражнений, позволяющих глубоко и всесторонне изучить творчество писателя. Но для учителя это и титанический труд, потому что необходимо свободно владеть программным материалом, много читать дополнительной литературы, обязательно использовать в заданиях материал, связанный с другими дисциплинами, особенно, историей. Но это оправдывается результатами – хорошими сочинениями ребят.

Легко адаптировать данную технологию при подготовке к итоговой аттестации в форме ЕГЭ, задание С. Само сочинение-рассуждение строится по определенной структуре, указанной в критериях оценки, что существенно облегчает подготовку и позволяет набрать максимальное количество баллов в данном задании. Можно смело утверждать, что это универсальная технология.

ЛИТЕРАТУРА

Александров В. Н. Знаю, понимаю, могу. М., 1999.

Актуальные проблемы развития речи / под ред. А. П. Еремеевой. М., 1981.

Леонов С. А. Речевая деятельность на уроках литературы в старших классах: Методические приемы творческого изучения литературы. М., 1999.

О. П. Кожокарь
Сургут

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДИКИ РАЗВИТИЯ РЕЧИ УЧАЩИХСЯ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ В СВЕТЕ ВНЕДРЕНИЯ ФГОС

Современный этап развития методики преподавания русского языка характеризуют новые подходы к обозначению целей обучения. Цели обучения, его содержание (знания, умения, навыки) определяются через понятия языковой, лингвистической и коммуникативной компетенции.

В научных исследованиях по методике развития связной речи наступил этап, когда оформилось понимание: формально-логической подход к формированию речевых умений не приносит ожидаемых результатов именно потому, что не уделяет достаточное внимание развитию мыслительных умений, которые являются ведущей составляющей речевой деятельности. Построение высказываний на основе законов логики и языка – только часть речевого навыка человека, другая ее – главная – часть связана с порождением и развитием мысли. Нет мысли – нет потребности высказываться [Антонова 2007: 113].

Изучая язык как систему и овладевая лингвистическими знаниями, школьники одновременно обучаются речи на родном языке – осознают и осмысляют через понятия и правила уже сложившуюся речевую практику и на этой основе корректируют и совершенствуют свою устную и письменную речь.

Часть «С» единого государственного экзамена (задание с открытым развернутым ответом) призвана проверить уровень сформированности целого комплекса умений, составляющих коммуникативную компетенцию:

- понимать и интерпретировать читаемый текст (адекватно воспринимать информацию, содержащуюся в тексте);
- определять основную тему текста, важнейшие мысли, позицию автора;
- оценивать позицию автора, на этой основе формировать замысел собственного высказывания, определять его основную мысль;
- выстраивать композицию письменного высказывания, подчиняя ее логике выражения своего коммуникативного намерения и др.

Это задание обладает высокой диагностической и дифференцирующей способностью. Кроме этого, данный вид работы дает представление о том, на каком уровне выпускники школы владеют монологической речью, насколько умеют аргументировать свою точку зрения, что немаловажно не только для успешной учебной деятельности, но и для профессионального образования выпускника, становления его как гражданина.

Что касается качественных характеристик результатов сочинения, следует отметить, что в среднем только половина выпускников, выполняющих этот вид работы, способна верно понять и полно отразить основные мысли исходного текста.

Отметим типичные ошибки, которые встречаются в работах выпускников:

1) в большинстве работ основное содержание текста и позиция автора в целом поняты верно и отражены без искажения фактов, однако выявлено не все, что важно для понимания основного содержания текста и позиции автора;

2) работы выпускников сводятся к пересказу исходного текста; вместо интерпретации затронутой в тексте проблемы, выпускник пишет изложение;

3) часто встречаются работы, в которых выпускники не задумываются над выбором языковых средств при оформлении начала и конца сочинения; так, например, большое количество сочинений начинается с местоименной фразы: «В этом тексте говорится…»;

4) много работ, в которых позиция ученика формально заявлена, но не сформулирована: «Я согласен с автором…».

Примерно треть выпускников может ясно и убедительно доказать свою позицию в случае, если она совпадает с позицией автора текста, или найти контраргументы, вежливо оформить свое несогласие с доводами автора, защитить свое понимание проблемы. Наиболее удачными для информационно-смысловой обработки оказались тексты, которые содержат нравственные или общечеловеческие проблемы, близкие и понятные школьникам этого возраста. Эти тексты содержат материал для размышления и актуальностью своей тематики побуждают учащихся к выражению личной позиции.

Около 8% выпускников умеют излагать свои мысли грамотно, не нарушая норм литературного языка. В работах этих учащихся эксперты отмечают богатство словаря и разнообразие грамматических форм.

Анализ результатов выполнения экзаменационной работы по русскому языку позволил выявить следующие недостатки в подготовке учащихся:

- низка практическая грамотность: орфографическая и пунктуационная подготовка формируется на уровне умений, и к концу школьного обучения орфографические умения не переходят в навыки грамотного письма, о чем свидетельствует относительно высокий результат выполнения орфографических заданий в части «А» и низкая практическая грамотность, проявленная в сочинениях;
- около 50% учащихся не владеет навыками рационального чтения, затрудняется при интерпретации содержания текста, при проведении языкового анализа текста, не умеет ясно и точно выражать свои мысли в письменной форме;
- невысока общая лингвистическая подготовка по русскому языку, что мешает овладению языковой нормой и речевыми умениями.

Проведенный нами анализ результатов выполнения экзаменационной работы по русскому языку в Ханты-Мансийском автономном округе за последние пять лет показал, что на уроках русского языка в средней школе необходимо создавать условия для формирования коммуникативной компетенции: больше работать с текстом, на протяжении всего школьного курса родного языка отрабатывать навыки рационального чтения учебных, публицистических, художественных текстов, формируя на этой основе общеучебные умения работы с книгой; обучать анализу текста, обращая внимание на эстетическую функцию языка; учить письменному пересказу, интерпретации и созданию текстов различных стилей и жанров.

Особое место в процессе формирования коммуникативных умений у выпускников школ, на наш взгляд, должно отводиться упражнениям по развитию связной письменной речи.

Психологи рассматривают речь как процесс восприятия и порождения высказывания. Основой процесса восприятия как первого этапа развития связной речи является работа с готовым текстом, его анализ. На втором этапе проводится работа, связанная с процессом порождения речи.

Как утверждает методист Т. М. Воителева, усвоение текста основано на его понимании, осознании смысла и внутренних связей в его содержании. В основе понимания лежит рефлексия – использование определенных мыслительных операций (анализ, синтез, сравнение и др.), помогающих ученику прийти к цели. Рефлексия, с одной стороны, отражает уровень развития языковой личности, а с другой – способствует этому развитию.

> Восприятие (понимание) текста зависит от объективных знаний и собственного опыта читателя. Поэтому не случайно, что одно и то же произведение, прочитанное человеком на разных этапах жизненного пути, воспринимается им по-разному. Будучи средством постижения внутренних связей в содержании текста, понимание рассматривается как движение к знанию в процессе чтения или слушания текста, определения темы, ведущей мысли высказывания.
>
> В процессе восприятия текста развивается эмоциональная сфера мышления ученика, формируется умение чувствовать, переживать разнообразные эмоции, воспринимать эмоциональные коннотации (оттенки).

> О совершенстве овладения речью можно говорить лишь тогда, когда усвоены не только средства, обеспечивающие информативную функцию речи, но и средства, обеспечивающие выразительную функцию речи, т. е. средства выражения внутреннего мира человека [Воителева 2006: 228].

Наконец, анализ готового текста способствует развитию памяти, речевого чутья ребенка.

Использование для анализа текстов и – шире – для обучения родному языку «безукоризненных образцов», какими являются отрывки из лучших произведений художественной литературы, содействует улучшению развивающего потенциала речевой среды, который, по словам Л. П. Федоренко,

> тогда оптимален, когда обеспечены учебные средства, дающие образованность в области поэтики. Эти учебные средства активизируют и развитие высших эмоций, обеспечивают полноценное развитие личности ученика [Федоренко 1984: 35].

Более того, работу по анализу текста можно рассматривать как один из способов познания мира, национальной и мировой культуры.

Анализ текста, проводимый регулярно, систематически, имеет большое значение для развития речи учащихся, формирования умения воспринимать речь других и создавать собственное высказывание.

> В процессе работы над готовым текстом происходит углубленное знакомство со структурой, идеей текста, техникой его создания, развивается логическое мышление учащихся, идет практическое усвоение языка в различных условиях его применения. В целом анализ текста способствует воспитанию культуры слушания и чтения [Воителева 2006: 224].

Методика анализа текста активно разрабатывалась в трудах многих отечественных ученых (Н. М. Шанский, Л. М. Лосева, Г. В. Колшанский, Г. Я. Солганик, И. В. Арнольд, Н. А. Ипполитова, А. И. Горшков, С. И. Львова, Л. А. Новиков, Е. С. Антонова, Т. М. Пахнова и др.). Она опирается на теорию речевой деятельности, связанную с механизмами порождения и восприятия речи.

Ученые выделяют следующие виды анализа текста:

- лингвистический;
- лингвостилистический;
- филологический;
- лингвоэстетический;
- комплексный (целостный);
- герменевтический.

Анализ готового текста основан на его понимании, осознании смысла и внутренних связей в его содержании.

Понимание рассматривается методистом Т. М. Воителевой «как движение к знанию в процессе чтения, определения темы ведущей мысли высказывания». В процессе восприятия текста развивается эмоциональная сфера мышления ученика, формируется умение чувствовать, переживать разнообразные эмоции, воспринимать эмоциональные коннотации.

В арсенале методики русского языка имеется широко представленный тип упражнений, переходных от анализа готового языкового материала к созданию собственных высказываний, – это различного рода преобразования исходного дидактического материала [Методика развития… 1991: 17].

Основные разновидности таких упражнений были разработаны Т. А. Ладыженской:

1. Анализ готового материала.

1.1. Наблюдения по специально подготовленным вопросам и заданиям.

1.2. Выделение (опознавание) и характеристика (разбор) нужных элементов.

1.3. Сравнение сопоставимых явлений языка.

1.4. Анализ текста с точки зрения соотносительности использованных в нем языковых средств и задачи, условий, содержания высказывания.

2. Преобразования данного языкового материала.

2.1. Языковой эксперимент.

2.2. Синонимические замены данных языковых фактов.

2.3. Построение различных единиц языка (по опорным элементам и предложенным моделям, схемам).

2.4. Распространение исходного материала.

2.5. Сжатие данного построения.

2.6. Редактирование.

3. Создание высказывания.

3.1. Выбор языковых средств или типа речи в соответствии с темой и ситуацией высказывания.

3.2. Конструирование элементов высказывания с учетом речевой ситуации.

3.3. Подготовка плана и рабочих материалов к сочинению на данную тему.

3.4. Создание фрагмента сочинения.

3.5. Сочинение на определенную тему.

На уроке могут быть использованы различные виды упражнений, однако эта работа будет плодотворной только в том случае, если учитель четко представляет себе ее цель – формирование у школьников умения понимать текст, воспроизводить его и строить собственное высказывание.

Немаловажное значение, на наш взгляд, на уроках русского языка имеет работа по обучению школьников составлять вторичные тексты, которую можно рассматривать как подготовительный этап к их обучению самостоятельно излагать свои мысли, строить устное или письменное высказывание.

> Вторичный текст – это текст, созданный на основе текста-оригинала (авторского текста). К вторичным текстам относятся аннотации, конспекты, рефераты, изложения и т. п. [Воителева 2006: 228].

Обучение созданию вторичных текстов имеет большое значение для формирования навыков как устной, так и письменной связной речи. Такая работа позволяет научить школьников выбирать из текста ключевые слова, центральные предложения, развивает умение распространять, детализировать высказывания, приводить необходимые примеры, что в дальнейшем поможет им правильно, логично, точно излагать свои мысли.

Актуальность работы по составлению вторичных текстов особенно возросла в последние годы, когда одной из форм проведения устного экзамена в школе, в том числе и по русскому языку, стала защита реферата. Школьники должны научиться не только пересказывать текст, но и определять область знаний, к которой он относится, формулировать тему, основную мысль текста и каждого из его фрагментов, относительно самостоятельных в смысловом отношении.

Вслед за Т. М. Воителевой мы предлагаем проводить работу над вторичными текстами в несколько этапов:

- выразительное чтение;
- выделение опорных слов и словосочетаний;
- деление текста на относительно самостоятельные (законченные) в смысловом отношении отрезки, составление плана;
- указание микротемы и основной мысли каждой части;
- подготовка тезисов;
- составление на этой основе собственного высказывания.

Вторичными текстами учащиеся пользуются при изучении всех предметов (пересказ параграфа учебника, самостоятельная работа по дополнительным источникам), поэтому обучение созданию вторичных текстов следует вести на межпредметном уровне.

Несомненно, что формирование коммуникативной компетенции возможно только на базе языковой и лингвистической компетенции; однако необходимо систематически на уроках русского языка, используя различные формы работы, способствовать развитию практических речевых умений, позволяющих составить представление об общем развитии выпускника, его нравственной и социальной зрелости.

ЛИТЕРАТУРА

Антонова Е. С. Методика преподавания русского языка: коммуникативно-деятельностный подход. М., 2007. С. 113.

Воителева Т. М. Теория и методика обучения русскому языку. М., 2006. С.228.

Федоренко Л. П. Закономерности усвоения родной речи. М., 1984. С.35.

Методика развития речи / под ред. Т. А. Ладыженской. М., 1991.

С. В. Курашева
Тара

КОММУНИКАТИВНО ОРИЕНТИРОВАННАЯ ПРАКТИКА НА ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ

Профессия учителя относится к числу коммуникативных, поэтому выпускник педагогического вуза должен свободно владеть речью, взаимодействовать с аудиторией. Педагогическая деятельность – это не просто деятельность, подобная другим, а особая «сверхдеятельность» по организации других видов деятельности, т. е. это одновременно и организационно-управленческая работа. Поэтому важно формировать готовность студентов к личностно ориентированной педагогической деятельности. В понимании социолингвистов, коммуникативная компетентность – это способность не врожденная, а формируемая во взаимодействии человека с социальной средой, в процессе приобретения им социально-коммуникативного опыта [см.: Белл 1980: 50].

Этот опыт студенты приобретают в ходе педагогической практики. И чем меньше времени отводится на практику бакалавров в соответствии с ФГОС, тем эффективнее она должна быть. Но, к сожалению, наблюдения за студентами, проходящими практику в школе, свидетельствуют об их неумении организовать активную деятельность учащихся на уроках русского языка. Студенты редко используют современные образовательные технологии, технологии групповой работы, однообразно проводят словарную работу по русскому языку.

Ученикам на уроке будет интересно, если их труд будет разнообразен. Словарные диктанты можно проводить с использованием игровых элементов: «Чей ряд грамотнее?», «Кто дольше продержит мелок?».

Увеличивать объем работы можно не за счет количества записанных слов, а за счет дополнительных заданий (найти слова с такой-то орфограммой, подобрать синонимы, антонимы, составить схемы и т. д.). На каждом уроке мы рекомендуем студентам находить материал для запоминания (крылатые слова, афоризмы, фразеологические обороты, стихотворения, пословицы). Можно эти тексты записать с пропущенными буквами и, повторяя орфограммы и пунктограммы, вставить пропущенные знаки и буквы.

Часто студенты просто исправляют ошибки, допущенные учениками на доске, в тетрадях, не повторяя орфограммы. Слова, в которых допустили ошибки ученики, выполняя домашние и классные работы, необходимо включать в словарную работу, графически обозначая орфограммы, важно периодически проводить диктанты «По следам ошибок».

Кроме того, необходимо на каждом уроке создавать условия для само- и взаимоконтроля.

Изучив проблемы, возникающие у студентов при проведении уроков русского языка, мы разработали модель коммуникативно ориентированной практики, объединив для ее реализации преподавателей кафедры русского языка и общей педагогики.

В содержании практики – два блока: инвариантный (обязательный) и вариативный (обязательный по выбору). Все студенты осваивали обязательный блок, который ничем, кроме анализа уровня коммуникативного обеспечения урока, не отличался от традиционного содержания, и наряду с ним обязательно выполняли одно задание по собственному выбору. Студенты определяли свою программу прохождения практики (например, проведение экспериментального исследования коммуникативных умений школьников, описание и применение одной из технологий активного обучения, организация диалогового обучения и т. п.) и обсуждали ее с руководителем практики, методистом, учителем.

Выбирая тему проекта и выполняя его, студенты находили возможность для проявления своей инициативы, способностей, знаний и умений, проверяли себя в реальном деле. Данная деятельность, сочетая теоретическую и практическую подготовку будущего учителя, способствовала развитию междисциплинарного мышления.

Метод проектов, как отмечали студенты, помогает поддерживать дружеские отношения, стимулирует интерес друг к другу в процессе работы, способствует возникновению естественности в учебном речевом общении.

Обязательным условием практики является и выступление студентов на заседании методического объединения учителей с исследовательским проектом.

Перед выходом студентов на педагогическую практику в течение недели мы проводим «Погружение в практику», в котором активное участие принимают факультетский руководитель практики, методист, педагог и психолог. Со студентами обсуждаются темы исследований, которые они будут проводить в ходе практики; повторяются современные образовательные технологии; повторяется теоретический материал по русскому языку; анализируется материал школьных учебников, дидактический материал, представленный студентами; проводятся фрагменты уроков, их анализ и самоанализ.

Для получения объективных результатов уровня развития коммуникативной компетентности студентов в ходе практики было необходимо, чтобы ее диагностика базировалась на критериальном подходе, который позволял привлекать к процессу оценивания как обучающихся, так и педагогов.

Высший балл по каждому из критериев отражал уровень, реально достигнутый студентами к моменту окончания практики.

На основании соотношения критериев и показателей в структуре коммуникативной компетентности нами были выявлены и описаны уровни сформированности коммуникативной компетентности, сориентированные на деятельность студента во время педагогической практики [см.: Курашева 2008: 124–126]. Например, для высокого уровня сформированности коммуникативной компетентности показатели *когнитивного* критерия следующие: «Хорошо развиты качества речи. Богатый содержательный словарь. Отсутствие фактических ошибок. Точность словоупотребления. Разнообразные синтаксические конструкции. Последовательность излагаемого материала. Стилевое единство и выразительность речи». Показатели *аффективного* критерия: «Отношение к ученикам: сотрудничество и сотворчество, готовность той и другой стороны оказать друг другу помощь, отношения и деловые, и дружеские. Речь студента, его манера держаться вызывает уважение и может служить примером для подражания. Студент заботится об этике взаимоотношений». Показатели *деятельностного* критерия: «Используются методы активного обучения; студент побуждает, организует и ведет мысль учащихся к самостоятельному поиску и решению учебной проблемы. На уроке все учащиеся задействованы в различных видах и формах деятельности; урок создает для каждого ученика возможность проявить свои способности, ориентация на успех».

Мы предположили, что все показатели низкого уровня оцениваются в 1 балл; среднего – в 2 балла, достаточного – в 3 балла, высокого – в 4 балла. Если студент за урок набирает 3 балла, уровень его коммуникативной компетентности характеризуется как низкий, 6 баллов – средний, 9 баллов – достаточный, 12 – высокий. Следует, однако, учитывать одну существенную деталь: один и тот же урок может и должен анализироваться не по одному уровню, а по нескольким сразу. Например, студенту не удалось создать по-настоящему рабочую учебно-познавательную атмосферу урока, активность учащихся была невысокой, но речь студента была доступной, выразительной, следовательно, этот критерий оценивается в 3 балла, в то время как предыдущие – только по одному баллу.

То есть студент работает в рамках личностно, а не предметно ориентированной парадигмы, учится взаимодействовать с учащимися, организовывать их деятельность на уроке. Разработанные критерии помогают объективно и всесторонне оценить деятельность студента во время педагогической практики.

ЛИТЕРАТУРА

Белл Р. Т. Социолингвистика: цели, методы, проблемы. М., 1980.

Курашева С. В. Формирование коммуникативной компетентности будущего учителя. Омск, 2008.

Т. Е. Малий
Сургут

ФОРМИРОВАНИЕ ГРАЖДАНСКОЙ ПОЗИЦИИ И ЛЮБВИ К РОДНОМУ КРАЮ НА УРОКАХ РАЗВИТИЯ РЕЧИ В 6 КЛАССЕ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТЕХНОЛОГИИ РАЗВИТИЯ КРИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Заявленный в названии статьи проект был разработан для гимназистов 6-го класса. При определении цели проекта учитывались особенности гимназистов данной возрастной группы. Так, у школьников младшего подросткового возраста новое отношение к учению – стремление к самообразованию, тенденция к самостоятельности в учебе: желание ставить цели и планировать ход учебной работы, потребность в оценке своих достижений. Овладев формами учебной деятельности в младшем школьном возрасте, подросток стремится получить признание сверстников и взрослых, почувствовать внутреннюю уверенность в своих умениях, жаждет личностного проявления. К учебной деятельности подросток предъявляет особые требования: она должна обеспечить условия для его самооценки и самораскрытия, быть значимой для уважаемых им людей, для общества в целом. В отличие от младшего школьника для подростков становится принципиальной их личная склонность к изучению того или иного предмета, знание цели изучения предмета, возможность применения результатов обучения в решении практических задач. Подростков не удовлетворяет роль пассивных слушателей, им неинтересно записывать готовые решения. Они ждут новых форм обучения, в которых реализовались бы их активность, деятельный характер мышления, тяга к самостоятельности.

Немаловажен в процессе образования творческий процесс, совершенно уникальный по своей сути и имеющий в каждой возрастной группе учеников свою специфику. Как показывает опыт, задания творческого характера большинство учащихся, особенно в средних классах, воспринимают с большим интересом.

В рамках нашей темы важно, прежде всего, отметить, что уроки по развитию речи должны представлять собой распланированную систему занятий.

В 6 классе цель развития речи состоит в том, чтобы усилить речевую подготовку учащихся, научить их сознательно строить тексты разных типов и стилей речи, используя при этом языковые средства, наиболее уместные в каждой конкретной коммуникативной ситуации.

На работу по развитию связной речи учащихся 6 класса мы выделяем немного времени – всего 12 ч. Эти специальные уроки дополнительно поддерживаются систематическими обращениями к речеведческим понятиям на уроках русского языка, посвященных изучению служебных и самостоятельных частей речи. В 5 классе учащиеся уже получили первичное представление о текстах различного стиля, научились адекватно их воспринимать и самостоятельно создавать небольшие тексты на доступную им тему. Школьникам уже достаточно хорошо знакомы типы речи: повествование, описание, рассуждение – и они умеют писать изложения по текстам данных типов. Кроме того, они уже имеют опыт написания небольших сочинений-рассуждений. Главная задача работы по развитию речи учащихся 6 класса – это научить их анализировать и продуцировать целые, более объемные, тексты, опираясь при этом на уже известные им понятия о стилях и типах речи.

Основными направлениями в работе по развитию речи шестиклассников являются:

а) анализ целого текста как образцового (учащиеся должны уметь: определять типы речи; выделять, какой из них ведущий; каково назначение других фрагментов текста; выделять тему текста; формулировать основную его мысль; выделять микротемы; составлять план текста; определять принадлежность текста к определенному стилю);

б) развитие письменной речи учащихся на основе продуцирования текстов.

в) развитие устной речи преимущественно в форме публичных выступлений гимназистов.

Тексты, которые предлагаются гимназистам в рамках обозначенного нами проекта, соответствуют следующим требованиям:

- текст должен быть определенного стиля речи с характерными него языковыми особенностями;
- текст должен отражать природные, культурные, экономические, социальные особенности нашего региона (в данном случае – Ханты-Мансийского автономного округа);
- текст должен быть интересен шестиклассникам, находить отклик в их душах.

Приведем несколько примеров подобных текстов, с которыми работают наши шестиклассники:

1. Отрывок из повести хантыйского писателя *Еремея Айпина «Я слушаю Землю»*. Данный текст относится к художественному стилю. Его сюжетным ядром выступает притча народа ханты о Вороне, рассказываемая маленькому герою повести его матерью. Данный текст дает шестиклассникам возможность познакомиться с обычаями народа, на земле которого они живут, по-новому взглянуть на людей в национальных одеждах, с которыми они встречаются на улицах Сургута. Как показывают результаты, подобный «новый» взгляд действительно наблюдается в творческих работах учащихся.

2. Текст научного стиля *«Климат Ханты-Мансийского округа»* (из кн.: География Ханты-Мансийского округа, 8–9 класс). Данный текст представляет научный стиль и является хорошим примером ряда его специфических особенностей. Опираясь на имеющийся образец, школьники учатся составлять свой собственный текст научного стиля. Кроме того, данный текст знакомит их с климатическими особенностями округа, в котором они живут, дает возможность узнать о местных заповедниках в ходе подготовки домашнего сочинения.

3. Статья *Дмитрия Щеглова «Город-присказка»*, напечатанная в сургутской газете «Новый город». Данный текст является примером публицистического стиля и реализует такие его особенности, как актуальность проблемы, использование образных средств, восклицательных и побудительных предложений, обращения к читателю. Основная проблема, поднимаемая автором статьи, – настоящее и будущее Сургута. По прочтении гимназисты получают возможность высказать свою точку зрения по данному вопросу и пишут свою газетную статью на тему «Как сделать Сургут городом-сказкой?».

4. Статья главного редактора газеты «Сургутская трибуна» *Анатолия Ваца «О силе слова»*. Данная статья также отражает особенности публицистического стиля: актуальность проблемы, рассматриваемой автором, использование образных средств, восклицательных и побудительных предложений, обращения к читателю. Автор рассуждает о великой силе слова. Учащиеся получают возможность выступить соавторами известного сургутского политика и журналиста, предлагая свое видение проблемы.

5. Тексты официально-делового стиля (по материалам газеты *«Сургутский вестник»*). Тексты постановления и объявления Администрации города Сургута позволяют рассмотреть стилеобразующие черты официально-делового стиля, выявить характерные слова и устойчивые словосочетания, закрепленные за данным стилем, определить жанровый состав этого стиля. По аналогии с представленными текстами шестиклассники создают постановления и объявления администрации гимназии «Лаборатория Салахова».

Перечисленные выше тексты и фрагменты текстов не только знакомят учащихся с различными стилями речи, но также формируют у шестиклассников нравственные ценности: любовь к родному краю, городу, своему учебному заведению; бережное отношение к окружающему миру, а также к традициям и культуре народа ханты.

Ведущая технология, которая используется на уроках в рамках нашего проекта, – *технология критического мышления*. По моим наблюдениям, она имеет ряд общих черт с технологией РО, по которой я до этого работала не один год, а именно: осознание школьниками процесса учения, целенаправленная и систематическая работа по развитию всех

учащихся, а главное, создание таких условий, при которых ребенок будет учиться анализировать свои собственные действия и знания, т. е. рефлексировать. Выбранная технология заинтересовала меня прежде всего тем, что она позволяет педагогу, используя универсальную модель обучения и систему эффективных методик, создать на своем занятии *атмосферу партнерства, совместного поиска и творческого решения проблем.*

Основу технологии критического мышления составляет базовая модель трех стадий: «вызов – реализация – рефлексия», которая помогает учащимся самим определять цели обучения, осуществлять продуктивную работу с информацией и размышлять о том, что они узнали.

На стадии *вызова* в сознании учащихся происходит процесс актуализации имеющихся знаний и представлений о предмете изучения. Поскольку при этом сочетаются индивидуальная и групповая формы работы, участие самих учеников в образовательном процессе активизируется, формируется познавательный интерес, определяются цели дальнейшей учебной деятельности.

Например, на уроке развития речи по тексту научного стиля я использую прием «Верите ли вы?»:

- ✓ Что Ханты-Мансийский автономный округ находится на Западносибирской равнине?
- ✓ Что в нашем округе большие залежи горного хрусталя, каменных самоцветов, мрамора?
- ✓ Что территория Ханты-Мансийского округа отличается избытком поверхностных вод?
- ✓ Что лето у нас в округе короче на целый месяц?

Или: на уроке по тексту публицистического стиля для формирования познавательного интереса я ставлю следующие вопросы:

- ✓ Кто из вас родился в городе Сургуте?
- ✓ Кто из вас считает Сургут родным городом не только потому, что родился здесь?
- ✓ Можете ли вы назвать свой город городом-сказкой?
- ✓ Что, на ваш взгляд, для этого необходимо сделать?
- ✓ Как вы думаете, является ли эта проблема проблемой, которая волнует каждого жителя нашего города?
- ✓ Где мы можем найти этому подтверждение? (Читая сургутские периодические издания.)
- ✓ Какой стиль речи станет предметом нашего разговора? (Публицистический стиль.)

Такие на первый взгляд несложные приемы в практике очень эффективны: они включают учащихся в урок, поддерживают интерес ребят к рассматриваемой теме, помогают сформулировать свои собственные позиции в обсуждении проблемы, определяют цели дальнейшей учебной деятельности.

Следующая стадия урока – стадия осмысления, или *реализации*. На данной стадии учащийся вступает в контакт с новой для него информацией, систематизирует сведения, соотнося их собственными знаниями. Важно, что уже на этом этапе учитель с помощью учеников может отслеживать эффективность образовательного процесса. Данная стадия урока имеет 2 функции: информационную (получение новой информации) и систематизационную (классификация полученной информации по категориям знания).

Не секрет, что наши ученики привыкли читать «по диагонали». Это не дает им возможности сформировать свою точку зрения на поставленные в тексте проблемы. Технология развития критического мышления предлагает ряд стратегий, которые помогают учителю и ученикам сделать процесс чтения более эффективным, и применяются они именно на второй стадии урока – стадии реализации.

Первое, что мы делаем с учениками, это формулируем правила «Как читать текст, сохраняя интерес к теме?»:

- ✓ Делайте пометки. 2 варианта значков: + (новое); v (уже знал).
- ✓ Ставьте значки по ходу чтения текста.
- ✓ Прочитав один раз, вернитесь к своим первоначальным предположениям, вспомните, что знали или предполагали по этой теме.
- ✓ Прочитайте текст еще раз, возможно количество значков увеличится.

Перечисленные правила чтения реализует *прием* «*Инсерт*», или чтение с пометками. После прочтения текста и расстановки пометок на его полях можно заполнять таблицу «Инсерт», в которую заносятся ключевые слова или фразы. После заполнения таблицы, информация, представленная в ней, может стать предметом обсуждения на занятии, а сама таблица может пополниться фактами, которые не были включены в нее первоначально. Прием «Инсерт» относится к приемам графической организации материала; использование таких приемов является действенным средством для развития мышления. Графическая организация материала помогает более четкому осмыслению информации, ее представлению и оценке.

Среди множества способов графической организации материала одним из самых распространенных является *таблица*. Одна из таких таблиц была предложена американским педагогом Донной Огл; ее я использовала на уроке знакомства с текстом научного стиля «Климат Ханты-Мансийского округа»:

Знаю	Хочу узнать	Узнал	Новые вопросы

В ходе занятия учитель на доске составляет общую сводную таблицу из вариантов, предлагаемых учащимися. Эффективность применения данной стратегии заключается в систематизировании учениками новых сведений, соотнесении их с уже имеющимися знаниями. Учитель же в данном процессе выступает в роли «партнера»: заполняет общую таблицу, суммирует результаты.

В тех случаях, когда анализируемый на уроке текст перенасыщен информацией и учителю достаточно сложно мотивировать учеников к работе, мы обращаемся к *приему «ПМИ»*. Данный прием нацелен на актуализацию эмоциональных отношений в связи с текстом. При чтении текста также предлагается составить таблицу и фиксировать в соответствующих ее графах информацию, отражающую:

- положительные стороны описываемого явления: П «+».
- отрицательные стороны явления: М «–».
- информацию, которая просто заинтересовала: «И».

Этот прием был использован мной на уроке развития речи при работе с публицистической статьей Д. Щеглова «Город-присказка»:

Положительное	Отрицательное	Интересно

После прочтения текста и заполнения таблицы ученики работают в группах – обмениваются результатами своей работы.

Прекрасным поводом для задействования навыков критического мышления являются тексты, в которых автор ставит перед читателем те или иные проблемы. Ученик задумывается, как бы он сам решил эту проблему, и иногда его метод отличается от того, который предлагает автор текста. Для занятий, посвященных чтению подобных текстов, Дж. Брэмсфордом разработана специальная стратегия, которая позволяет учащимся подойти к решению проблемы «идеально», – это *стратегия* «*Ideal*», она представляет собой следующие пять шагов:

I – выделите в тексте проблему.

D – опишите ее (выявите ее суть).

E – определите варианты подходов к решению проблемы.

A – действуйте (решайте).

L – сделайте вывод (научитесь), проведите рефлексию своей работы.

Эту стратегию я также применяла на своем уроке – при работе со статьей А. Ваца «О силе слова»:

– Я читаю вам начало этой статьи.

Далее идет работа в парах.

– Вы прослушали отрывок из текста. Предлагаю вам в парах решить поставленную автором проблему. Эту проблему необходимо сформулировать самостоятельно. Все ваши выводы фиксируйте в следующей таблице. Последовательно переходите от пункта к пункту данной таблицы:

Какую главную проблему должны решить герои?	Какой важной информацией снабдил вас автор?	Что еще вы знаете, что помогло бы решить проблему? Что еще нужно знать героям?	Каковы три главных способа решения проблемы?	Какой из выбранных вами способов наилучший? Почему?

После окончания данной работы учитель просит высказаться каждую пару. При этом сам заполняет сводную таблицу на доске.

– А теперь давайте попробуем все вместе выбрать два наиболее оптимальных способа из всего разнообразия возможных решений проблемы.

В процессе дискуссии «Совместный поиск» отмечаются все плюсы и минусы этих способов.

На стадии осмысления я использую некоторые приемы письма, способствующие углубленному проникновению в содержание текста. В частности, это *прием ведения двойного (двухчастного) дневника*. Заполнение такого дневника дает возможность тесно увязать содержание текста со своим личным опытом, удовлетворить свою природную любознательность:

Какая часть текста произвела наибольшее впечатление (вызвала воспоминания, протест, ассоциации)	Даем комментарии: что заставило записать именно эту цитату? Какие мысли она вызвала? Какой вопрос возник в связи с ней?

Работа с двухчастным дневником отвечает нескольким пунктам:

- ✓ Учитель читает вслух текст.
- ✓ Двойной дневник ведется по ходу чтения текста.
- ✓ Этот прием наиболее эффективен, когда текст большой или работа ведется дома.
- ✓ Сначала заполняется левую часть дневника.
- ✓ Не обязательно выписывать цитату полностью.

Очень важно, что после заполнения дневника учащиеся обсуждают их содержание, выявляют разницу в своих оценках одного и того же эпизода. Данный прием я удачно использовала на уроке работы с отрывком из повести Е. Айпина «Я слушаю землю».

Итак, я остановилась на тех приемах технологии развития критического мышления, которые использовала на второй стадии урока – стадии осмысления нового материала. Каждая из этих стратегий призвана решить достаточно определенные предметные задачи: формирование понятий, умение графически представлять результаты работы с текстом, аргументировать свою точку зрения, возникшую при оценке той или иной информации.

Последняя стадия урока – стадия *размышления-рефлексии* – имеет несколько функций:

- коммуникативную (обмен мнениями о новой информации);
- информационную (приобретение нового знания);
- мотивационную (побуждение к дальнейшему расширению информационного поля);
- оценочную (соотнесение новой информации и имеющихся знаний, выработка собственной позиции).

На этой стадии можно предложить учащимся организовать свои мысли с помощью сочинения-размышления. Жизненные впечатления, рождающие переживание, можно оформить в виде любого лирического произведения-рефлексии. Среди стихотворных форм, основанных на рефлексии и построенных по определенным правилам, можно назвать *синквейн*. Синквейн полезен в качестве:

- инструмента для синтезирования сложной информации;
- среза оценки понятийного и словарного багажа;
- быстрого, но мощного инструмента рефлексии.

Написание синквейна я использовала на последнем этапе урока, посвященного работе с текстом публицистического стиля. Ученикам было предложено выразить свое отношение к родному городу в форме сиквейна, затем разные варианты были заслушаны, выбирались лучшие.

Нам представляется, что данная технология, используемая на уроках по развитию речи, в сочетании с подбором материала «регионального» содержания является эффективным средством развития ребенка, его самореализации и воспитания гражданской позиции, любви к родному краю. Активная работа с текстом является важной составляющей становления личности учащегося, и чем раньше мы научим школьников работать с текстом, тем больших результатов они смогут достичь.

И. Г. Минералова
Москва

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ВУЗЕ И ШКОЛЕ В ЗЕРКАЛЕ ПРОБЛЕМ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ И СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Окидывая мысленным взором» пространство современной филологической да и в целом гуманитарной науки и гуманитарного, филологического и педагогического образования, невозможно «без содрагания взирать на руины» еще совсем недавно лучшего образования в мире и передовой науки. Намеренно взяв «патетически-поэтический тон», придется сосредоточиться на том, почему казавшееся незыблемым лежит в руинах. Может быть, великий Г. Р. Державин прав, и «Река времен в своем теченьи» повинна? Может быть, все плакальщицы и плакальщики по нынешнему состоянию образования и науки правы: виновен кто-то, и нетрудно отыскать злодея?

Ответ не замедлит себя ждать и будет банален и найден не одним человеком, а целым хором плакальщиков:

- реформа образования,
- принятие закона об образовании,
- принятие стандартов очередного поколения в вузе и школе, – пресловутые ФГОСы.

Кажется, названы очевидные причины нынешнего состояния двух названных институтов. Мы говорим о том, что кто-то, даже почти точно знаем – власть – сегодня уничтожает образование высшее, послевузовское, среднее, дошкольное, педагогическое, филологическое. Мы видим, как вероломно это делается. Примеров приводить нет необходимости [см.: Арнольд 2013].

Почему же не дает покоя другой вопрос: почему создалась такая ситуация? Что противопоставлено гуманитариями этому вероломству и как могут люди, взращенные великой русской литературой, историей, культурой превратиться «совершенно неожиданно и вдруг» в вандалов? В какой школе они учились? Кто были их учителя? Почему еще 25, и 15, и 10 лет назад подобное было невозможно, а сейчас реальность, и мальчики и девочки, пришедшие сегодня во власть, не слышат нас?

Но когда я невольно оказываюсь на занятиях своих коллег и вузе, и в школе, я частенько сгораю от стыда. Именно это чувство приходится испытывать, беря в руки книги, адресованные непосредственно школьнику или учителю [см.: Аникин 2013]. Когда я заглядываю на ЦОРы (цифровые образовательные ресурсы, столь обязательные для аттестации учителя, – «публикация» на них один из проходных баллов при аттестации учителя), – говорю прямо: там нет ни одного урока, за который я поставила бы оценку выше тройки. Мы коснулись еще одной проблемы, а точнее – «информационно-коммуникационной» раны, потому что если один учитель при аттестации дал неважный урок, допустил погрешности и даже ошибки, – беда: примерно 25–30 школьников получили неважные знания, т. е., простите, недоразвили свои компетенции. Но когда этот двоечный урок «выложен», «опубликован» (учитель и ученик с большим пиететом относятся к «печатному слову»), то беда тиражируется, некомпетентность вырастает в геометрической прогрессии, приобретает черты катастрофы.

Вот и выходит, что в наших научно-образовательных бедах повинны две стороны, и одной, с моей точки зрения, более виноватой оказывается наш собственный непрофессионализм, дающий право неучам манипулировать и нами, и нашим конституционным правом на достойное образование, и пониманием того, что литература и культура государственного

языка и языка межнационального общения не должны игнорироваться, ибо это уже затрагивает государственно-национальные интересы. А следствием всего этого оказывается наша интеллигентская индифферентность и профессиональная беспринципность, во-вторых.

Нет возможности давать развернутую картину происходящего. Когда учителя справедливо возмущаются методическим обеспечением урока литературы, я их утешаю: Слава Богу, в большинстве своем мы преподаем классику, а потому можем не оглядываться поминутно на нововведения, изобилующие ошибками. Не буду голословной. Год назад участвовала в экспертизе учебников по литературе для 5 класса. Все эти книги уже имеют соответствующий гриф, при этом об учебнике под редакцией Б. А. Ланина вынуждена была сказать следующее: в учебнике есть ошибки. Так, в разделе, посвященном Виктору Астафьеву, дан портрет Фазиля Искандера, в задании «Учимся читать выразительно» все логические ударения расставлены неверно, с грубыми нарушениями правил логики русской речи (ч. 2, с. 15–16) и к вопросам выразительного чтения больше авторы не возвращаются ни при чтении стихов, ни при чтении прозы.

Раздел «Давайте поспорим» пытается «подыграть» ребенку, которому объемные произведения читать и трудно, и скучно. Может, все-таки лучше «Обсудим», «Обдумаем», тем более, что они тоже представлены, а объяснение в самом начале учебника не спасает.

Трудно объяснить школьнику, зачем в учебнике даны такие вопросы: Интересно ли было читать повесть? (ч. 2, с. 176). Ответ предполагается? – Нет. Да. В вопросах вообще наличествует многословность, в одной позиции задано несколько вопросов, что не допустимо в случае, если мы ждем ответа на вопрос.

Декларируемые изначально «проектные формы» не фиксированы в методической части работы, нет системы письменных и устных монологических работ. Большое количество заданий репродуктивного характера. Вопросы зачастую требуют однозначного ответа, в заданиях типа «Вспомни эпизод и напиши небольшое сочинение» нет четких требований к тому, что является критерием успешно выполненной работы. И это лишь частности, целое имеет еще более удручающий вид.

Учебники, которые с конца 1980-х гг. издает «Просвещение», ничего образцового в методическом аппарате не несли раньше и не несут сегодня. А вот, например, учебник профессора Геннадия Самуиловича Меркина по литературе выгодно отличает от остальных глубокое понимание психологии ребенка; вопросы выстроены безупречно, в учебнике есть разделы, позволяющие ученику осознавать объем необходимого для изучения и выучивания наизусть; иллюстративный материал отобран с понимаем того, что в учебнике дается необходимое и достаточное; интересы мальчиков и девочек учтены максимально. Полагаю, что с материалом интернет-ресурса, дополняющего учебник, учитель при необходимости справится сам, работу по выразительному чтению тоже имеет возможность спланировать при анализе и комментированном чтении произведений. Более того, он органическая часть линейки учебников с 1 по 11 класс. Но какое количество школ использует эту линейку?

У меня есть представление о том, каков сегодня школьник, ребенок вообще, учащийся в среднем или высшем учебном заведении, потому что я по-прежнему работаю в школе. Скажем откровенно: многие из моих коллег, пишущие учебники для школы и вуза, плохо представляют, кому они «адресуются». Учебник по литературе ни в какие времена не ставил (и не должен ставить) своей целью нафаршировать ученика каким-то количеством знаний, проблема состояла и состоит в том, чтобы научить думать и говорить [см.: Минералов, Минералова 2013]. Вот почему большинство вузовских учебников, сегодня написанные несметным количеством авторов, не являются учебниками и считаться ими не могут. Это сборники статей на актуальные темы, может быть, очень даже хороших статей, и не больше, потому что каждый из авторов обращается к собственному научному или околонаучному инструментарию, имеет свое видение материала (никакой редактор не спасает), но этот набор дискретных мнений не способен выстроить учебно-научную парадигму, ведущую каждого к желанию самостоятельно с увлечением читать, думать, быть культурным человеком.

В целом же узурпированное право на издание учебников, – тоже причина наших научно-образовательных бед, потому что, повторюсь, в этих пособиях поражает убожество и даже безграмотность прежде всего методического аппарата.

Во властных структурах говорят о стремлении исправить ситуацию, введя новый предмет, который объединит русский язык и литературу, говорят о тенденции, а не о результате. Результаты предполагаются к 2020 г. [Аникин. Новая дисциплина…]. Может быть, самое время напомнить аварскую пословицу (ее приводит Расул Гамзатов в своей книге): «Если ты выстрелишь в прошлое из пистолета, будущее выстрелит в тебя из пушки». Понимаем ли мы происходящее в науке и образовании сегодня? По всей видимости, не вполне, если в образовании и в науке ведем себя зачастую как луддиты.

Пренебрежительное отношение к научному академическому наследию, в частности, советскому, не делает нам чести, обедняет, создает невосполнимый пробел в культуре научного развития. 1990-е гг. ввели в филологическую науку моду на переназывание дефиниций, мода скоро превратилась в манию переназывания… Пресловутые нарративы, модусы и дискурсы заполонили тексты статей и диссертаций, – концепты, локусы, идиолекты создают вид наукообразия. В середине 1990-х гг. писатель Сергей Есин точно определил симптомы болезни, которая сегодня уже пандемия, – в название романа о художнике им вынесена характеристика: «Имитатор», а нынче это уже не один человек, а «креативный класс». И самый нерусский язык звучит на конференциях специалистов по русскому языку.

Вообще небрежнятина по отношению к языку и речи тех, кто называет себя специалистами, – причина наших провалов и в науке, и в филологическом образовании. Русская речь не звучит и уж тем более не льется со всех возможных теле-радио-каналов и вообще мультимедиа-пространства, она даже не «цедится», «по капле» дозированно дается кое-где, так что жажда подлинной красоты речи в мечтах отдельных учителей и родителей, – уже привыкли жить в пустыне пошлости.

Отдельное спасибо за развращение речи молодого поколения стоит сказать журналистскому сообществу. Зубоскальство по поводу и чаще вовсе без повода – своеобразный бренд – торговая марка столичных изданий. Отсутствие хоть чего бы то ни было святого – общее место для массмедиа, и это не признак демократичности, а черта нравственной неразборчивости, доказывающей давний тезис о том, что торг, а не истина важна для издателей и редакций. Такой пример мы и подаем молодежи.

Есть и благонамеренные тенденции в филологии, например, подмена филологии и литературоведения неофитской видимостью богословия. Попытка судить писателя не по законам художественной словесности, а толковать созданное им от самого Господа Бога. Смена идеологической парадигмы ничего принципиально не меняет в социологическом подходе к искусству слова.

И вернемся к магическому слову «инновационный», которое понимается искаженно как информационно-коммуникационный, более того, представляется панацеей от всех бед. Однако инновационный тот, что дает на порядки выше результат, и как показывает практика, компьютер тут почти не причем. Компьютер в разы увеличивает скорость получения информации. Он позволяет с большой скоростью ее комбинировать, но он не сообщает мозгу способности творить. Ученые РГГУ провели сравнение результатов студентов, обучавшихся при интенсивном использовании ИКТ и без них. Оказалось, что принципиальной разницы в качестве и количестве полученных знаний нет. Более того, по многим параметрам компьютеризированные «ушли в минус». Если мы примем во внимание затратность ИКТ, осознаем, что их продуктивность и результативность необходимо изучать серьезно. То, что легко достается, не менее легко стирается в памяти, если нет должных систематических повторений.

Именно компьютерные технологии, цветное телевидение, как показывает опять же практика, отучают слушать и слышать: учитель не слышит ученика, ученик не слышит учителя. Притуплен «образовательный» слух. Не умеющий слышать и слушать не научается думать и говорить по делу, по существу.

В 2013 г. исполнялось 450 лет святителю Макарию Московскому, подготовившему к изданию книгу, запомнившуюся как первая печатная книга на Руси – «Апостол». В деятельности святителя Макария сошлись История с большой буквы, Православная вера, Книжность, круг чтения. Может быть, вопросы Просвещения сегодня встали с еще большей остротой, чем во времена Ивана Грозного. На каком уроке, в каких обстоятельствах учитель истории и учитель русского языка и литературы вспомнили об этом? Неужели и впрямь и настолько мы «ленивы и нелюбопытны»?

Памятуя о том, что следующий год провозглашен годом Культуры, может быть, мы найдем возможность понять, что язык – феномен сбережения и развития культуры, что передовые технологии не в одной электронике, и найдем способы остановить тотальное разрушение фундамента духовно-нравственного здания русской культуры?

Следующий год – еще и год 700-летия Преподобного Сергия Радонежского, напоминающего нам о том, что есть «собирание» страны, народа, духа. Арсений Тарковский в 1965 безмятежном году написал стихотворение «Явь и речь», объясняя советским (представьте себе) школьницам и школьникам, как жизнь и Слово взаимосвязаны и неразлучны в сути каждого:

Две кисти рук, вы на одной струне,
О явь и речь, зрачки расширьте мне,
И причастите вашей царской мощи.

И дайте мне остаться в стороне
Свидетелем свободного полета
Воздвигнутого чудом корабля,
О, два крыла, две лопасти оплота,
Надежного, как воздух и земля!

Конечно, А. Тарковский парафразирует символиста Вяч. Иванова с его первым сонетом из знаменитого «Венка сонетов», но это уже предмет другого разговора [см.: Минералова 2011], не менее интересного, но все-таки менее злободневного.

ЛИТЕРАТУРА

Аникин А. А. Ложка дегтя // Литературная Россия. № 35–36. 2013. 6 сент.

Аникин А. А. Новая дисциплина «Русский язык и литература»: мнение литератора… // Российский литератор. URL: http://www.rospisatel.ru/anikin-rulit.htm (дата обращения: 20.11.13).

Арнольд В. И. Об американском образовании [видео]. 06.04.13. URL: http://www.youtube.com/watch?v=KXciAN6U1Rk (дата обращения: 20.11.13).

Минералов Ю. И., Минералова И. Г. Литература : учебник для 8 класса : в 2 ч. Самара, 2013.

Минералова И. Г. Анализ художественного произведения. Стиль и внутренняя форма. М., 2011.

С. Р. Мугаллимова
Сургут

РЕЧЕВОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В ОБУЧЕНИИ МАТЕМАТИКЕ: ПРОБЛЕМА МЕТОДОЛОГИИ УЧЕБНОГО МАТЕМАТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Система образования, испытывая в течение последних лет существенные изменения, предъявляет новые требования к психолого-педагогическим и методическим разработкам. Безусловно, речь идет об обоюдном развитии и взаимодополнении педагогической теории и практики. Современное постнеклассическое состояние науки, современные тенденции ее развития – расширение границ исследований, изучение вопросов, находящихся на стыке наук – касаются также и педагогики, в частности, теории и методики обучения.

Поиски новых методических подходов к процессу обучения математике ознаменованы в основном усилением психологической составляющей данного процесса. Однако не стоит сбрасывать со счетов исследования по философии и методологии математики: приобщение к культурным нормам, расширение мировоззрения, формирование целостной системы знаний – эти вопросы все чаще становятся предметом методических исследований. Более глубокое рассмотрение фундаментальных основ школьного курса математики, рассмотрение особенностей информационного взаимодействия обучающего и обучающегося и их языкового поведения в процессе обучения математике приводят к необходимости всестороннего изучения речевого акта, его влияния на характер коммуникации. Все это в свою очередь порождает проблему методологии учебного математического дискурса.

Традиционно изучение математики считается одним из наиболее сложных вопросов обучения в школе. Причем, как правило, неуспешность в изучении математике связывают с укоренившимся делением учеников на «математиков» и «гуманитариев». Однако практика показывает ошибочность такого повального деления, особенно в раннем возрасте. На наш взгляд одним из факторов, определяющих характер «взаимоотношений» личности с математикой, является речевое поведение обучающего и обучающегося в учебном процессе, что в свою очередь приводит к рассмотрению проблемы понимания математического материала.

Эта проблема определяется рядом факторов.

Во-первых, это специфика построения математических высказываний. Язык математики, математическая речь – как устная, так и письменная коммуникация – насыщенна математическими терминами, строится по определенным правилам, обусловленным требованиями дедуктивности, прямолинейности и сжатости, активным использованием символики.

Так, установлено, что человек в состоянии адекватно прочитать даже неверно набранный текст («нервено набрный тсект») при условии, что первая и последняя буквы остаются на месте. Однако математическая формула, полностью соответствующая канонам, у многих вызывает полное непонимание и отторжение.

Во-вторых, специфические математические термины стали широко употребляться в обыденной речи («любовный треугольник», «простая арифметика» и т. п. [Смирнова 2012]), при том что обыденное понимание текста отличается от математического. Так, В. А. Успенский приводит следующий пример: в отличие от фразы «велосипед стоит рядом с гаражом» фраза «гараж стоит рядом с велосипедом» выглядит нелепо, хотя с точки зрения математика эти фразы эквиваленты, поскольку отношение «располагаться рядом» обладает свойством симметричности [Успенский 2009: 27].

В-третьих, недостаточная проработанность психологии обучения математике, в частности восприятия математических терминов. Здесь следует рассмотреть два аспекта.

Первый аспект заключается в соотношении текста и контекста. Существует ряд понятий, которые трудно назвать чисто математическими, но традиция математического образования не предполагает их всестороннего рассмотрения. Так, ученики встречаются с точкой как знаком препинания, знают о точке как символе азбуки Морзе, используют ее при написании букв «е», «і», знают о содержании торговых точек и т. п. При этом изучение геометрии начинается с того, что точка – это неопределяемый объект, тривиальная геометрическая фигура, у которой нет измерений. Как правило, другие трактовки этого многогранного понятия остаются вне рассмотрения.

Другой пример – понятие угла, одно из немногих математических понятий, регулярно используемых в практической деятельности человека. Оценка направления угла между какими-либо объектами является составной частью глазомера – важнейшего физиологического и психического образования. В повседневной жизни угол понимается и используется следующим образом:

1. Как стык, соединение двух конструкций (угол дома; неслучайно многие школьники вершину многогранника называют углом).
2. Как часть пространства, ограниченная прямыми линиями (поле, освещаемое прожектором) – внутренняя область угла.
3. Как огибаемое пространство (угол стола, угол поворота при движении автомобиля) – внешняя область угла.
4. Как мера наклона (отвес, уклон дороги).
5. Как составной элемент некоторой фигуры (треугольника, квадрата).
6. Лексическое значение понятия отражено, например, в фразеологизмах «забить в угол», «угловатый человек».

Угол как математический инструмент используется в других науках (физике и технике, медицине и др.):

1) при изучении движения в кинематике (угловая скорость, движение тела, брошенного под углом к горизонту), рассмотрении гармонических колебаний (фаза колебаний), оперировании векторными величинами;

2) для проектирования и расчета в технических конструкциях;

3) для характеристики расположения костей, суставов и некоторых органов человека (угол Бенетта, радужно-роговичный угол) и т. п.

Рассмотрим, как используется понятие угла в математике.

1. Угол как фигура – часть плоскости между двумя лучами или как два луча, исходящие из одной точки.
2. Угол можно определить как меру поворота некоторого радиуса вокруг центра окружности.
3. Угол может быть отдельной характеристикой, параметром – например, в полярной системе координат.
4. Угол между прямыми – основное применение этого понятия.

На самом деле, более общий подход состоит в рассмотрении угла между двумя линиями, необязательно прямыми.

Отдельно в обучении геометрии стоит вопрос об измерении углов, который представляется нам весьма неоднозначным с точки зрения учащегося.

1. Определяя угол между прямыми, плоскостями, а также между прямой и плоскостью, говорят об углах от 0^o до 90^o.
2. Угол между векторами может быть от 0^o до 180^o.
3. В тригонометрии рассматриваются углы произвольной величины, выражаемой действительным числом.

4. Единицы измерения углов – градус и радиан – находятся в другом соотношении, чем традиционные единицы измерения длин отрезков (сантиметры, метры и т. п.), определяясь не десятыми долями, а шестидесятыми.

Приведенные примеры показывают, насколько высока смысловая нагрузка на изучаемые математические термины и как важно ее учитывать в процессе преподавания.

Еще один аспект проблемы восприятия математических терминов заключается в том, что существенную сложность представляют формулировки их определений и правил действий с понятиями. В свое время была высказана гипотеза, согласно которой учащиеся лучше воспринимают глаголы, нежели отглагольные существительные [см.: Шохор-Троцкий 1935: 20]. Эта гипотеза (требующая проверки), в случае ее принятия, видимо потребует дополнительных исследований, связанных с психологической целесообразностью формулировок, содержащихся в учебных текстах.

Наконец, противоречив и характер коммуникации в процессе обучения. Сошлемся на исследования социологов:

> Самое удивительное в том, что и сейчас, несмотря на такое совершенное средство общения, каким является вербальный язык, в межличностном общении невербальная коммуникация передает 65% всей информации [Конецкая 1997: 65].

Тогда неудивительно, что общение на математическом языке, будучи предельно формализованным и, следовательно, лишенным невербальных средств, тем сложнее воспринимается ребенком, чем он младше, чем более доминирует его эмоциональная сфера.

Обозначенные противоречия приводят к проблеме, требующей разработки методологии учебного математического дискурса и методики его организации в процессе обучения. Анализ близких по тематике публикаций позволяет выделить термины «учебный дискурс» и «математический дискурс». Однако понятие учебного математического дискурса в педагогической и методической литературе не освещено и потому требует тщательной обработки.

Заметим, что в психолого-педагогической литературе имеются некоторые предпосылки к разработке соответствующей методологии. В частности, есть ряд работ, посвященных развитию устной и письменной речи в процессе обучения математике. Значение речи в формировании ориентировочной основы действий (теория П. Я. Гальперина) общепризнано и взято на вооружение методистами. Как правило, педагоги-практики охотно делятся эвристическими приемами, которые они используют на уроках для пояснения сложных понятий, для формулировки алгоритмов решения типовых задач, для поиска решения нестандартных задач.

Обобщение подходов к речевому взаимодействию на уроках математики позволяет выделить ряд характерных приемов: метафоризация, кластеризация (связывание концептов), квантование, оппозиционирование, аккумуляция. На наш взгляд, указанные приемы перекликаются с предложенным нами ранее [Мугаллимова 2010] подходом к типологизации эвристических приемов, а именно согласуются с общими эвристическими приемами.

Исходя из проведенного нами первичного анализа публикаций из разных областей (философия, герменевтика, когнитивная лингвистика и психолингвистика, теория информации, социология, методика обучения математике), мы выделяем следующие характерные особенности учебного математического дискурса:

1. Приобщение к абстракциям второго уровня.
2. Освоение норм работы с символом, обусловленное высокой степенью формализации.
3. Обучение правилам логического вывода, обоснования утверждений, которые носят дедуктивный характер.

4. Информационная емкость, сжатость, прямолинейность и однозначность.

5. Стремление к преломлению математического аппарата и его использованию в других областях знания.

Наконец, проведенное исследование позволяет предложить следующую дефиницию исследуемого термина: *учебный математический дискурс* – средство коммуникации в учебной ситуации, концентрирующееся вокруг математических текстов и субъектного опыта обучающегося в их взаимном смысловом наполнении.

По нашему убеждению, разработка методологии учебного математического дискурса и внедрение в практику преподавания математики соответствующих ей методик позволили бы существенно изменить положение, сложившееся в школе (заметим, не только отечественной), и стать фактором, позволяющим повысить качество образования как математического, так и общего.

ЛИТЕРАТУРА

Конецкая В. П. Социология коммуникаций : учебник. М., 1997.

Мугаллимова С. Р. Анализ некоторых понятий педагогической эвристики // Вестник СурГПУ. 2010. № 1 (8). С. 13–18.

Смирнова Г. Ю. Математические термины в нематематических контекстах // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2012. № 1. С. 158–164.

Успенский В. А. Апология математики : [сб. ст.]. СПб., 2009.

Шохор-Троцкий С. И. Методика арифметики. М., 1935.

М. А. Плотникова
Сургут

ФОРМИРОВАНИЕ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ КОМПЕТЕНЦИИ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА

«Чтение – это освоение письменной информации», – такое определение принято в Национальной программе чтения (2007). Качество чтения как ожидаемый образовательный результат представляет собой совокупность личностных, метапредметных и предметных результатов. Дадим определения этим понятим.

Личностные результаты – это приобщенность школьника к чтению, личностное качество ученика, которое характеризуется увлеченностью чтением и позитивным отношением к себе как к читателю, к читательскому сообществу и чтению в целом. Увлеченность чтением проявляется в желании включиться в различные проекты, связанные с чтением, в желании читать вне рамок выполнения обязательных заданий. Позитивное отношение – это та ситуация, когда учащийся имеет возможность выбора, позитивно воспринимает читающее сообщество, связывает успешность с качеством чтения.

Предметные результаты выражаются в усвоении обучаемыми конкретных элементов социального опыта, полученного в рамках отдельных учебных предметов посредством чтения.

Метапредметные результаты – освоение читательской деятельности учащимися на базе нескольких или всех учебных предметов и способов читательской деятельности, применяемых как в рамках образовательного процесса, так и в реальных жизненных ситуациях.

Смысловое чтение – это понимание текста любого стиля: умение вычленить явную и скрытую информацию; найти утверждения, противоречащие какому-либо высказыванию; распределить информацию текста по заданным критериям; преобразовать текст в схему, таблицу, модель, а также умение интерпретировать текст.

Текст учебника, в свою очередь, помогает организовать деятельность по формированию читательской компетенции. Представляемый нами далее фрагмент цикла уроков по русскому языку является иллюстрацией того, как различные тексты учебника – публицистического, художественного и научного стиля – формируют читательскую компетенцию учащихся.

ЗАНЯТИЕ ПЕРВОЕ

5 класс

1. Тема занятия (развитие речи)	Работа с текстом. **Тема: «Имя существительное»**
2. Цель занятия	Осуществление диагностики читательской компетенции с текстом публицистического стиля
3. Задачи	1. Осуществление диагностики самостоятельной работы с текстом учебника. 2. Осуществление диагностики работы с информацией текста как источником знаний по теме. 3. Осуществление диагностики сформированности познавательных, регулятивных и коммуникативных действий при решении учебно-познавательных задач, основанных на работе с текстом.

Продолжение

4. Обоснование и особенности используемых приемов / методов обучения, педагогических технологий	Решение коммуникативных задач осуществляется с использованием речевых средств и информационных технологий: учащиеся работают с текстом (прием «Тонкие и толстые вопросы»). Прием «Найди ошибку в способе решения» говорит об умении осуществлять логические операции при работе с текстом. Смысловое чтение необходимо для диагностики умения делать выводы, оценивать и анализировать содержание.
5. Планируемые результаты	Учащиеся прочитают самостоятельно текст упражнения параграфа и определят его тему и основную мысль. Учащиеся продемонстрируют понимание текста. Они справятся с синквейном как рефлексией понимания текста. Все это позволит осуществить диагностику читательской компетенции.
6. Перечень оборудования	Интерактивная доска
7–8. Структура и содержание занятия	1. Организационный момент. 2. Актуализация знаний (10 мин.). – Что было предметом разговора? – Что является результатом письменной речи? – Текст. Я познакомилась с текстом параграфа восемнадцатого, и меня заинтересовали в нем четыре имени собственных: Санкт-Петербург, Сингапур, Москва, Господин Великий Новгород. Предлагаю найти четвертое лишнее и объяснить свой выбор (Москва-столица, остальные – нет, Сингапур – иностранное государство, Санкт-Петербург – пишется через дефис, Господин Великий Новгород – название из трех слов; могут быть и другие критерии). – Действительно, только одно название состоит из трех слов. Интересно почему? Хотите узнать? Где предлагаете искать ответ? – В тексте, в учебнике, в Интернете, в энциклопедии. – Ближе всего учебник: страница 65, упражнение 140. – Не читая текст, можно ответить на наш вопрос? – Да. – Тогда какова же роль текста? О чем он? Чем еще знаменит Господин Великий Новгород? 3. Постановка учебной задачи. – Ответ на этот вопрос и будет задачей нашего урока. – Что предлагаете делать? – Прочитать текст. – Что значит прочитать текст? – Прочитать текст – значит понять его. 3.1. Чтение текста упражнения 240 и работа с ним (10 мин.). – Назовите ключевые слова текста? – Великий Новгород, берестяные грамоты, грамотность. Действительно, каждый абзац имеет свое ключевое слово. Но, помня нашу задачу, предлагаю объяснить только одно – Великий Новгород. Выберите цифру утверждения, которое соответствует содержанию текста: 1) Великий Новгород – «вечный соперник Москвы». 2) Великий Новгород – «гордый и неуступчивый» город. 3) Великий Новгород – «одарил нас такими замечательными памятниками письменности, как берестяные грамоты».

3.2. Докажем, что именно третье утверждение является верным (10 мин.).
Прием «Тонкие и толстые вопросы».

Форма таблицы «тонких» и «толстых» вопросов

«Тонкие» вопросы	«Толстые» вопросы
Кто..? Что..? Как..? Где..? С кем..? Какую..? Когда..? Может ли..? Будет ли..? Мог ли..? Было ли..? Согласны ли вы..? Верно ли..?	Объясните, почему..? Почему вы думаете..? Почему вы считаете..? В чем различие..? Предположите, что будет, если..? Что, если..?

Некоторые «тонкие» вопросы:

- Сколько грамот было найдено?
- Кто такой Онфима?
- О чем свидетельствовали берестяные грамоты?

Некоторые «толстые» вопросы:

- Почему вы считаете, что «Великий Новгород одарил нас»?
- Объясните, почему Великий Новгород – особенный город?
- Предположите, что было бы, если бы не работала археологическая экспедиция?

Отвечая на толстые вопросы, отвечаем и на вопрос урока: Великий Новгород знаменит тем, что подарил нам берестяные грамоты, свидетельства грамотности населения того времени.

3.3. Диагностика смыслового чтения текста.
– Можно утверждать, что текст понят.
– А вот как мы его читали, какие мы читатели – хочется узнать.
Ответьте на предложенные вопросы, выбрав только один вариант ответа:
1. Откуда вы узнали, что Великий Новгород называют Господин Великий Новгород?
а) из текста;
б) из рубрики «Это интересно»;
в) от учителя.
2. Автор текста дает следующее определение слова «грамота»:
а) грамота – это березовая кора;
б) умение писать и читать;
в) письмо, записка.

3. Соотнесите цифры верхней колонки таблицы с буквами нижней.

1. Онфима	2. 50 лет	3. Берестяные грамоты	4. Западная Европа средних веков
а) территория, которая не знала распространения грамотности	б) срок работы археологической экспедиции	в) мальчик, живший в тринадцатом веке	г) памятники Древней Руси

Верные ответы: 1) б; 2) б; 3) 1-в, 2-б, 3-г, 4-а.

	4. Рефлексия чтения. Составьте синквейн, главное слово которого «Великий Новгород». *Синквейн* – это стихотворение, состоящее из пяти строк: в первой строке заявляется тема или предмет (существительное); во второй строке дается описание предмета (два прилагательных или причастия); третья строка состоит из трех глаголов, характеризуются действия предмета; в четвертой строке приводится фаза, обычно из четырех значимых слов, выражающая отношение автора к предмету; в пятой строке – синоним, обобщающий или расширяющий смысл темы (одно слово). Великий Новгород Знаменитый, особенный Одарил, сохранил, показал Он напоминает о своем величии Берестяные грамоты
9. Домашнее задание	Написать сочинение-рассуждение на тему «Что подарил нам Великий Новгород?»
10. Информационные ресурсы	1. Русский язык. 5 класс : учебник. М. : Просвещение, 2012. 2. *Закир-Бек С. И., Муштавинская И. В.* Развитие критического мышления на уроке. М. : Просвещение, 2011.

ЗАНЯТИЕ ВТОРОЕ

6 класс

1. Тема занятия	Работа с текстом (урок развития речи после изучении темы «Местоимение как часть речи»)
2. Цель занятия	Осуществление диагностики читательской компетенции
3. Задачи	1. Осуществление диагностики смыслового и выразительного чтения текста. 2. Осуществление диагностики работы с информацией текста и преобразования ее в таблицу. 3. Осуществление диагностики чтения через создание моделей к тексту.
4. Обоснование и особенности используемых приемов / методов обучения, педагогических технологий	Работа с текстом по технологии критического мышления является удачной диагностикой читательской компетенции. Например, такой прием, как «Таблица сравнения», иллюстрирует понимание текста учащимся, умение преобразовать этот текст в таблицу. Такой прием работы с текстом, как выразительное чтение, также свидетельствует о смысловом чтении текста, т. к. именно чтение этого текста демонстрирует понимание характеров героев, а следовательно, и всего текста. Моделирование понятия или информации как показатель его сформированности и осознанности – особенность технологии развивающего обучения. Этот прием также способствует достижению цели-понимания смысла текста, что и является диагностикой чтения.
5. Планируемые результаты	1. Учащиеся продемонстрируют понимание смысла текста и преобразуют его в таблицу. 2. Учащиеся проиллюстрируют смысловое чтение текста с помощью выразительного чтения. Читать текст, отражая особенности каждого героя, полагаю, доставит им удовольствие. 3. Учащиеся создадут или выберут модели, отражающие содержание текста, что будет еще одним показателем его осмысления.
6. Перечень оборудования	Интерактивная доска. Цветная бумага для моделей

7. Структура занятия	1. Чтение текста. 2. Восстановление алгоритма. 3. Работа с текстом по алгоритму. 4. Преобразование текста в таблицу. 5. Выразительное чтение текста. 6. Составление моделей к тесту.
8. Содержание этапов занятия	1. Организационный момент (2 мин.). 2. Актуализация знаний (3 мин.). – Что было предметом разговора? – Разряды местоимений. – А может ли местоимение в речи Говорящего быть главной, определяющей его характеристикой? – Наверное, может. Например, употребление неопределенных или отрицательных местоимений говорит о неуверенности Говорящего или о стремлении все отрицать. – Интересно, на какую особенность характера героя смог указать писатель Евгений Пермяк в своей сказке «Замок без ключа?» 3. Работа с текстом сказки (упражнение 492). 3.1. Чтение сказки учителем (3 мин.). 3.2. Работа с алгоритмом (7 мин.). – Перед нами текст сказки. Его, как и любой другой текст, нужно понять. Пятиклассники составили для вас алгоритм работы с текстом, но при записи нарушили порядок. Помогите им его восстановить (работа в группе). Алгоритм работы с текстом: 1. Определите основную мысль текста. 2. Определите тип текста. 3. Прочитайте текст до конца. 4. Определите тему текста. 5. Озаглавьте его (если названия нет). В ходе обсуждения появляется следующий вариант алгоритма работы с текстом: 1. Прочитайте текст до конца. 2. Определите тему текста. 3. Определите основную мысль. 4. Определите тип текста. 5. Озаглавьте его (если названия нет). 3.3. Работаем с текстом по алгоритму (5 мин.). Тема текста – рассуждение о двух героях. Основная мысль текста – показать их противоположность. Тип текста – рассуждение. Название текста – «Шумило Горланович и Тихей Молчанович». – В чем особенность названия текста? – Оно отражает и тему (рассказ о двух героях) и основную мысль (герои противоположны, о чем свидетельствуют их имена). 3.4. Действительно герои противоположны, поэтому, наверное, лучше всего эту противоположность поможет показать таблица. Заполните ее в парах (7 мин.).

Продолжение

Шумило Горланович	Линии сравнения	Тихей Молчанович
	фамилия	
	голос	
	поведение	
	характер	

Заполненная таблица:

Шумило Горланович	Линии сравнения	Тихей Молчанович
Якалкин	фамилия	Улыба
Шумит	голос	Не слыхать
Якал при каждом слове: я да я	поведение	Себя не выказывает, глотку не дерет
Веселой и горластой души человек	характер	Поклончивый, тихий человек

– Что иллюстрирует данная таблица?

– Противоположность героев, отраженную как в поведении, так и в характере.

4. Выразительное смысловое чтение текста.

Если мы обнаружили различие в характере героев, то нам становится понятным, как читать эту сказку.

Рекомендации для чтения:

- Читая фрагмент текста про этого героя, пытайтесь выделить местоимение «я» как главную его характеристику, произносите этот фрагмент сказки громко, темп речи быстрый.
- Читая фрагмент текста про этого героя, старайтесь выдерживать паузы, темп речи медленный.
- Можно и эту характеристику занести в таблицу, т. к. она также говорит о понимании текста.

5. Чтение текста сказки: сначала по рядам, затем по парам, потом индивидуально.

6. Диагностика чтения текста. Создание моделей, отражающих содержание текста.

– Смысл текста, думаю, понятен всем, следовательно, можно утверждать, что текст прочитан.

– Изобразите содержание текста с помощью рисунков, смайликов, фигур.

5.1. Защита моделей.

При подготовке данных занятий нами была использована следующая литература:

Журнал «Библиотека в школе», 2010, № 7;

Журнал «Семейное чтение», 2009, № 5;

Кабачек, О. Л. Как заболеть чтением и литературным творчеством // Школьная библиотека. 2005. № 9–10;

Казакова, Е. И., Галактионова Т. Г, Гринева М. И. Учим успешному чтению : рекомендации учителю. М. : Просвещение, 2011;

Модульный методический пакет. СПб., 2007;

Научно-методический журнал «Грани», 2008, № 1.

Н. Н. Сафонова
Сургут

СЛОВООБРАЗОВАНИЕ В СИСТЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА В ШКОЛЕ

Изучение вопросов словообразования в школе позволяет учителю решать важные педагогические и методические задачи, способствует повышению речевой культуры детей, улучшает их грамотность, учит размышлять, побуждает к творческому поиску и критическому восприятию информации.

Раздел «Словообразование» появился в школьных программах в 1970 г. Он изучается вместе с морфемикой. Когда учащиеся знакомятся с частями речи, тогда рассматриваются и соответствующие способы их образования. Таким образом, эти сведения постоянно находятся в поле зрения учащихся. Однако при этом возникает немало трудностей, т. к. теоретический материал в школьных учебниках дается неполно и вводится постепенно, что вполне объяснимо, но вызывает немало вопросов и ошибок при выполнении практических заданий.

Практика показывает, что учащиеся испытывают значительные затруднения со словообразовательным анализом. Чтобы их избежать, надо предупредить следующие типичные ошибки. Основная ошибка – указание в качестве производящей основы не ближайшей по форме основы, а непроизводного слова, начинающего словообразовательную цепочку. Например, ошибочен разбор: *обновление – новый*. Правильно: *обновл-ениј-е – обновить*.

При словообразовательном разборе необходимо учитывать закономерности словообразовательного процесса:

1. Чтобы правильно определить производящее слово, необходимо дать толкование производного слова через однокоренное: лесник – человек, который охраняет лес (*лес-ник – лес*, не от «лесной»).

2. Производящее слово должно быть ближайшим по форме к производному: *рас-чудесный – чудесный* (не от «чудеса»).

3. В образовании нового слова одновременно могут участвовать только разные морфемы, т. е. производное слово не может быть образовано при помощи присоединения к производящей основе сразу двух суффиксов или двух приставок.

4. Если при образовании слова морфемным способом изменилась часть речи, значит, в словообразовании участвовал суффикс (один или в сочетании с другими морфемами): *усатый – усы*. При этом суффикс может быть нулевой: *синь – синий*.

5. Существительные, обозначающие лиц женского пола, обычно образуются от соответствующих им существительных, обозначающих лиц мужского пола: *учитель-ница – учитель*.

6. Существительные, обозначающие опредмеченное качество, признак, образуются, как правило, от соответствующих прилагательных: *добр-ота – добрый*.

7. Существительные, обозначающие опредмеченные действия, состояния, образуются, как правило, от соответствующих глаголов: *бег – бежать*.

8. Наречия на -о, -е образуются преимущественно от соответствующих им прилагательных: *вызывающ-е – вызывающий*.

9. Слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами обычно образуются от слов этой же части речи без данных суффиксов: *тих-онько – тихо*.

Все эти и некоторые другие закономерности подробно описаны в учебниках по словообразованию и в «Русской грамматике-80» [Русская грамматика 1980]. Если помнить о них, то можно избежать ошибок, связанных с определением производящей основы и способа словообразования.

Другая ошибка может быть связана с тем, что для причастий, деепричастий и других форм неправильно указана производящая основа. Мы имеем дело со словообразовательным разбором, а не с формообразованием, а деепричастия и причастия являются особыми формами глагола, составляют с другими формами одно глагольное слово. Поэтому для правильного словообразовательного разбора анализируемое слово надо поставить в начальную форму. Причастие и деепричастие необходимо привести к инфинитиву, степени сравнения прилагательного и наречия – к положительной форме, например: *зашевеливши**йся*** – форма глагола «зашевелиться», правильный разбор: *за-шевелиться* ← *шевелиться* (способ образования префиксальный).

Производящее слово также должно стоять в начальной форме, например: *под-оконник* ← *окно* (а не «под окном»), *по-т*(*у*)*строн-н-ий* ← *та сторона* (а не «по ту сторону»).

Формообразующие суффиксы в основу не включаются, это важно для сравнения основы производного слова с производящей основой с целью выделения словообразовательного средства. Необходимо понимать, что формообразующие суффиксы не меняют лексического значения слова, они лишь участвуют в образовании новых грамматических форм. К таким суффиксам в русском языке относятся:

1) суффиксы инфинитива **-ть**, **-ти**, **-чь**: *пе**ть***, *не**сти***, *пе**чь***;

2) суффиксы формы прошедшего времени глагола **-л-**, **-Ø-**: *смотре**л***, *отвез**Ø***, (наличие нулевого суффикса выявляется при сопоставлении форм *отвезла – отвезло – отвезли*);

3) суффиксы формы повелительного наклонения глаголов **-и-**, **-Ø-**: *смотр**и***, *отрежь**Ø***;

4) суффиксы форм причастий **-ущ-**, **-ющ-**, **-ащ-**, **-ящ-**, **–вш-**, **-ш-**, **-ем-**, **-ом-**, **-т-**, **енн-**, **-енн-**, **-нн-**: *читающий*, *написавший*, *сшитый*, *внесенный*;

5) суффиксы форм деепричастий **-а**, **-я**, **-в**, **-вши**, **-ши**, **-учи**, **-ючи**: *смотря*, *подняв*, *играючи*;

6) суффиксы форм сравнительной степени имени прилагательного или наречия **-ее** (**-ей**), **-е** и превосходной степени прилагательного **-ейш**, **-айш**: *лучше*, *красивее*, *быстрей*, *важнейший*, *высочайший*.

Несколько слов о формообразующем суффиксе инфинитива ***-ть*** / ***-ти***. В учебнике по русскому языку для 3 класса (автор М. С. Соловейчик) читаю: «Ученые еще не договорились, как называть эту часть слова (суффиксом или окончанием), поэтому мы пока будем ее просто подчеркивать». Студенты-филологи часто бывают удивлены, когда на занятиях по русскому языку они узнают, что -ть в глаголе – это формообразующий суффикс. Ученые давно уже обо всем договорились, еще в середине прошлого века суффикс -ть (вариант -ти) во всех вузовских учебниках определяется как словоизменительный (формообразующий) суффикс, который служит для образования неопределенной формы глагола (инфинитива). Инфинитив – это неизменяемая форма глагола, а у неизменяемых форм нет и не может быть окончаний. Кроме того, формант -ть не служит для связи слов в предложении и не передает значений числа, лица, рода или падежа, характерных для окончаний.

Еще одним подтверждением выделения суффикса инфинитива является то, что показатель инфинитива выделяется путем сопоставления тех форм, которые образованы от инфинитивной основы (форм прошедшего времени, причастий прошедшего времени и деепричастий совершенного вида):

сходи-ть
сходи-л-а
сходи-вш-ий
сходи-в.

Как видим, показатель инфинитива *-ть* (и *-ти*) выделяется в системе суффиксов, а не окончаний. Основа *ходи-* ни в одной из форм не может быть осложнена окончанием, а только суффиксом. Эта своего рода «связанная основа» в глагольном формообразовании подтверждает, что показатель инфинитива – суффикс.

Трудности возникают при анализе глаголов, которые в инфинитиве оканчиваются на ***-чь***. Школьные методики рекомендуют рассматривать инфинитивные формы этих глаголов как формы с нулевым окончанием. Что касается конечного *ч*, то его рекомендуют понимать как результат чередования конечного согласного основы.

Однако, исторически *ч* в инфинитиве этих глаголов появилось в результате изменения сочетаний -кт-, -гт- перед гласным переднего ряда (ср.: *теку – текти – течь*, *жгу – жегти – жечь*). Следовательно, в -чь заключен конечный корневой звук г / к и начальный звук -т, т. е. имеет место наложение морфем, а значит аффрикату *ч* можно рассматривать как одновременно принадлежащую основе и аффиксу.

Часто при определении суффиксального способа образования учитывается только материально выраженный суффикс. Образование слов типа *переход*, *вылет*, *рассвет*, *измена*, *съезд* в школьных учебниках относится к безаффиксному способу. Правильно ли это? Возьмем, к примеру, слово *переход*. При его образовании присутствуют все составляющие морфологического словообразования: словообразовательная соотнесенность с однокоренным словом (*переходить → переход*), словообразовательное значение (действие или место действия), производящая основа (*переход-*), которая представлена в производном слове в усеченном виде (без глагольного суффикса). Отсутствует только словообразующий аффикс. Возникает вопрос: при помощи чего (какого средства) образованы слова такого типа? Школьный учебник предлагают ответ: при помощи ничего. Однако авторы «Русской грамматики-80» и большинство ученых-лингвистов считают, что слова этого типа образованы при помощи нулевого суффикса. С нашей точки зрения последнее решение предпочтительнее, поскольку оно отвечает логике структурных отношений русского языка.

Для выделения *нулевого словообразующего суффикса* необходимы два условия:

1) слово должно быть производно, мотивировано другим словом языка (слово *гам* не имеет нулевого суффикса);

2) должно иметься словообразовательное значение, которое может выражаться ненулевым суффиксом, которое в данном случае материально не выражено, сравните: *бегØ – бежать*, *бег-отн-я – бегать.*

С помощью нулевого словообразующего суффикса образуются слова разных частей речи.

Имена существительные:

1) со значением абстрактного действия, образованные от глаголов: *взрывØ – взрывать*, *входØ – входить* (ср. альтернативные суффиксы: *-енщ-* (*хождение*), *-отн-* (*беготня*));

2) со значением абстрактного признака, образованные от прилагательных: *синьØ – синий*, *глушьØ – глухой* (ср. альтернативные суффиксы: *-ев-* (*синева*), *-ин-* (*тишина*), *-ость-* (*строгость*));

3) со значением предмета или лица, имеющего отношение к действию (производящего его, являющегося его результатом и др.), образованные от глагола: *накипьØ – накипеть* или двух производящих основ – основы существительного и основы глагола: *пароходØ – пар + ходить*, *бракоделØ – брак + делать* (ср. альтернативные суффиксы – *-ник-*, *-ец-*: *теплообменник – тепло + обменивать*, *земледелец – земля + делать*).

Имена прилагательные:

1) от глагола: *вхожØий – входить* (ср. альтернативный суффикс – *-н-*: *резной – резать*);

2) от существительных: *буднØий – будни* (ср. альтернативный суффикс – *-н-*: *лесной – лес*).

Есть и другие случаи нулевой словообразующей суффиксации, но они менее распространены.

Установление способа словообразования вызывает затруднение, если процесс образования слова сопровождают морфонологические явления, так называемые сопутствующие средства словообразования. К ним относятся:

1. Чередование конечных гласных основы:
   - по твердости / мягкости: *кру**т**изна – кру**т**ой*, *журнали**с**т – журна**л***, *пол**н**еть – пол**н**ый*;
   - заднеязычных с шипящими: *песо**ч**ница – песо**к***, *возду**ш**ный – воздух*, *вра**ж**еский – враг*;
   - ст / щ: *упро**щ**ение – упро**ст**ить*;
   - ц / ч: *больни**ч**ный – больни**ц**а*, *серде**ч**ный – серд**ц**е*;
   - губные / губные + л: *ри**мл**янин – Ри**м***, *оскор**бл**ение – оскор**б**ить*, *ку**пл**я – ку**п**ить*;
   - з / т', с / т', зм / ст': *гипно**т**ический – гипноз*, *хао**т**ический – хао**с***, *саркас**т**ический – сарказ**м***.
2. Чередование внутри производящей основы:
   - полногласные / неполногласные сочетания: *безгл**а**сный – г**оло**с*, *д**ре**весный – д**ере**во*, *седовл**а**сый – в**оло**сы*;
   - чередование корневых гласных: *л**е**дник – л**е**д*, *домос**е**д – с**и**деть*, *сл**у**х – сл**ы**шать*, *с**о**хнуть – с**у**хой*;
   - чередование гласных с нулем звука: *дневной – д**е**нь*, *мшистый – м**о**х*, *снится – с**о**н*.
3. Наложение морфем: в случае фонетического совпадения: *омский – Омск*, *розоватый – розовый*, *сосняк – сосна* (*ср.*: *ивняк*, *березняк*).
4. Усечение производящей основы:
   - глагольных основ: *прыгун – прыг**а**ть*, *стирка – стир**а**ть*, *жалость – жал**е**ть*;
   - основ имен существительных: *кенгуренок – кенгур**у***, *смекалистый – смекал**к**а*, *воробышек – воробе**й***;
   - имен прилагательных: *глубь – глуб**ок**ий*, *крепыш – креп**к**ий*, *красота – крас**ив**ый*, *обрусеть – рус**ск**ий*, *актуализировать – актуаль**н**ый*.
5. Интерфиксация: *кормилец – кормить*, *куб**ин**ец – Куба*, *горьк**ов**ский – Горький*.

Учет сопутствующих словообразованию явлений помогает избежать такой ошибки, как, например, выделение суффикса -л- в глаголах «люблю», «ловлю», в которых наблюдается чередование «губные / губные + л».

Необходимо разграничивать синхронное (на современном этапе развития языка) и диахроническое (историческое) словообразование. В ряде случаев какое-то родственное слово изменяет свое значение, и в нем изменяется корень – путем слияния с бывшим суффиксом или приставкой. Этот процесс в лингвистике называется опрощением. Так, например, слово *воздух* сейчас не соотносится со словом *духовный*; *столица* восходит к слову *стол*, но не является однокоренным словом; *мешок* только этимологически родственен слову *мех*.

Корректное проведение словообразовательного анализа слова требует от учителя высокого уровня лингвистической компетенции, а от учеников разнообразных знаний, умений и навыков: умения осознать и сформулировать лексическое значение слова, способности опереться на знание морфологии, фонетики, синтаксиса русского языка, а также хорошего языкового чутья.

При выполнении словообразовательного анализа слова мы рекомендуем обращаться к словарям. Это Школьный словарь образования слов русского языка М. Т. Баранова [Баранов 1997], Школьный словарь строения слов русского языка З. А. Потихи [Потиха 1999], Русский словообразовательный словарь для школьников А. В. Семенова, Школьный словообразовательный словарь русского языка А. Н. Тихонова [Тихонов 1978]. В этих словарях приводятся лишь результаты морфемного или словообразовательного анализа. Методика же проведения этих разборов не рассматривается. К сожалению, далеко не каждый ученик способен восстановить ход мыслей составителя словаря и принципы именно такого анализа сло-

ва. Наиболее популярным является Школьный словообразовательный словарь русского языка А. Н. Тихонова. И это, действительно, авторитетное издание, позволяющее учащимся определить, от какого родственного слова и с помощью каких словообразовательных средств образовано анализируемое слово, рассмотреть его словообразовательное гнездо, выявить в нем словообразовательные связи. Однако словарь не дает учащимся ответа на вопрос «А почему именно это слово является производящим, а не какое-либо другое?», ученик должен разбираться сам, учитывая закономерности словообразовательного процесса.

Отвечающим современным тенденциям преподавания словообразования в школе является новый Морфемно-словообразовательный словарь русского языка из серии «Словари XXI века» (авторы д. ф. н., проф. Т. В. Попова и учитель I категории Е. С. Зайкова) [Попова, Зайкова 2009]. Он создан на основе современной научной теории словообразования и морфемики с учетом перспективных методик преподавания этих разделов в школе. Словарь содержит 600 разобранных слов из упражнений учебников федерального перечня, с 5 по 11 класс. В этом словаре приводится морфемный и словообразовательный анализ, также к каждому слову дано лексическое значение и морфологическая характеристика. В словаре впервые для каждого слова не только приведена полная словообразовательная цепочка, но и определен способ его образования. Словарь помогает учащимся понять, что особенности морфемного состава и создания слова во многом объясняют его написание. Он позволяет увидеть и понять законы русского словообразования, показывает тесную взаимосвязь и взаимообусловленность морфемики, словообразования, морфологии, лексики и фонетики. Таким образом, словарь выполняет не только справочную, но и обучающую функцию.

В словаре анализируется морфемный состав именно тех словоформ, которые выделены в упражнениях учебников, в то время как в других словарях слова рассматриваются в их начальной форме. В словарь включен минимальный контекст, в котором употреблено слово в упражнении учебника. Контекст позволяет точно определить лексическое значение, в котором употреблено анализируемое слово, и те грамматические характеристики, которые важны для морфемного и словообразовательного разборов.

Осознание лексического значения, в котором употреблено слово, необходимо, поскольку морфемная и словообразовательная структуры слова в разных значениях могут не совпадать. Например, у прилагательного *атлетический* словообразовательный и морфемный анализ напрямую зависят от лексического значения: «применяемый в атлетике» (*атлет-ич-еский – атлетика – атлет*) или «мощный, крепкий, такой, как у атлета» (*атлетический – атлет*). Таким образом, если к заглавному слову приведены два лексических значения, то при каждом из них даны соответствующие словообразовательный и морфемный анализ.

В словаре приводится словообразовательное толкование анализируемого слова через однокоренное, что необходимо для обоснования выбора мотивирующего слова к данному.

При словообразовательном анализе отражена не только поверхностная словообразовательная структура слова (это словообразовательная пара: производящее и производное слово), но и глубинная структура, т. е. вся словообразовательная цепочка, приведшая к образованию данного слова. В квадратных скобках указываются чередования звуков, помогающие школьникам правильно понять суть словообразовательных процессов.

Характеризуя слово, авторы придерживаются синхронного, а не этимологического принципа, т. е. определяют морфемную и словообразовательную структуру слова, исходя из современного состояния языка. Так в слове «завидовать» уже не выделяется приставка за- и корень -вид-, а выделяется корень завид-. Указание на этимологические связи слов приводятся в круглых скобках с пометой «историч.». Например, «подушка» – нет производящего (историч. от «дух», «душа»).

Словообразовательный анализ предшествует морфемному, такая последовательность облегчает школьнику выполнение морфемного разбора, поскольку становится очевидной роль каждой морфемы в слове и принципы ее выделения. Объединение в рамках одной словарной статьи двух видов разбора поможет учащимся увидеть различия между этими видами анализа, а также морфемикой и словообразованием в целом.

Таким образом, работа с «Морфемно-словообразовательным словарем русского языка» позволяет оптимизировать преподавание морфемики и словообразования и избежать тех ошибок, которые зачастую возникают от недопонимания специфики словообразовательных процессов и закономерностей в современном русском языке.

ЛИТЕРАТУРА

Баранов М. Т. Школьный словарь образования слов русского языка. М., 1997.

Попова Т. В., Зайкова Е. С. Морфемно-словообразовательный словарь русского языка. М., 2009.

Потиха З. А. Школьный словарь строения слов русского языка : пособие для учащихся. 2 изд., испр. М., 1999.

Русская грамматика. Т. 1 : Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология / Н. Ю. Шведова (гл. ред.). М., 1980.

Тихонов А. Н. Школьный словообразовательный словарь русского языка. М., 1978.

А. Н. Семенов
Ханты-Мансийск

ДИДАКТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ ПО ЛИТЕРАТУРЕ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ ФГОС

Федеральный государственный образовательный стандарт устанавливает четкие личностные, метапредметные и предметные требования к результатам освоения учащимися основной образовательной программы основного общего образования.

Определено, что предметные результаты изучения предметной области «Филология» в разделе «Литература. Родная литература» должны быть выражены в том, что учащимся доступно «осознание значимости чтения и изучения литературы для своего дальнейшего развития», т. к. сформирована потребность «в систематическом чтении как средстве познания мира и себя в этом мире, гармонизации отношений человека и общества, многоаспектного диалога»; сформировано «понимание литературы как одной из основных национально-культурных ценностей народа, как особого способа познания жизни» [Федеральный… 2011: 11].

Стандарты второго поколения в области литературного образования нацеливают на то, что учащиеся должны быть обеспечены возможностями для «культурной самоидентификации», осознанием «коммуникативно-эстетических возможностей родного языка на основе изучения выдающихся произведений российской культуры, культуры своего народа, мировой культуры» [Там же]. Такое осознание доступно только квалифицированному читателю, обладающему эстетическим вкусом, способному «аргументировать свое мнение и оформлять его словесно в устных и письменных высказываниях разных жанров, создавать развернутые высказывания аналитического и интерпретирующего характера, участвовать в обсуждении прочитанного, сознательно планировать свое досуговое чтение» [Там же].

В качестве определяющих результатов изучения литературы в школе названы «овладение процедурами смыслового и эстетического анализа текста на основе понимания принципиальных отличий литературного художественного текста от научного, делового, публицистического и т. п.», а также сформированность «умений воспринимать, анализировать, критически оценивать и интерпретировать прочитанное, осознавать художественную картину жизни, отраженную в литературном произведении, на уровне не только эмоционального восприятия, но и интеллектуального осмысления» [Там же].

Невозможно сформировать умение воспринимать, критически оценивать и интерпретировать прочитанное, а тем более осознавать художественную картину жизни, отраженную в литературном произведении, не только на уровне эмоционального восприятия ее, но и интеллектуального осмысления, не используя специальной современной методики.

Одним из путей решения этой проблемы является разработка и использование дидактического материала. Накопленный к сегодняшнему дню опыт использования дидактического материала на уроке литературы (первый сборник такого материала был издан и запущен в работу в 1989 г.) позволяет утверждать, что наиболее плодотворной такая система будет, если:

1. Материал сориентирован на современный уровень литературоведческой науки и дает учащимся картину литературной жизни в возможно более полном ее многообразии, в столкновении мировоззренческих позиций, точек зрения. Решению этих задач в значительной степени способствует то, что наша модель индивидуально-коллективных заданий имеет литературно-историческую основу.

В каждом конкретном случае эта основа представляет собой явление, факт, результат литературоведческого или критического исследования. Такой факт или результат дают учащимся возможность увидеть то, как предлагаемые им для разрешения вопросы и задания ставились и ставятся профессиональными исследователями и критиками, какие пути предлагают последние для их разрешения, какие разно- и противоречивые суждения, мнения, точки зрения могут существовать и сосуществовать в науке и критике по одному и тому же вопросу.

2. В основе каждого из разработанных индивидуально-коллективных заданий должна лежать проблемная ситуация, т. е. та ситуация, которая характеризует определенное психологическое состояние учащегося, возникающее в процессе выполнения задания, для которого нет готовых ответов, а иногда и средств выполнения и которое требует усвоения новых знаний о предмете, способах или условиях выполнения задания. Условием возникновения проблемной ситуации является необходимость в раскрытии нового отношения, свойства или способа действия.

3. И литературно-историческая основа, и поставленные к ней вопросы и задания должны разрабатываться таким образом, чтобы отвечать задачам проблемного обучения. Характерологические качества проблемного вопроса мы понимаем так, как они представлены в исследованиях В. Г. Маранцмана, согласно которому «проблемный вопрос содержит, как правило, сложность, иногда выступающую в форме противоречия, не очевидно разрешимого для учеников», а с другой стороны, такой вопрос «должен быть задачей, увлекательной для ученика, отвечать его потребностям, входить в круг его интересов и вместе с тем соответствовать природе художественного произведения, логике науки о литературе», наконец, «одним из существенных качеств проблемного вопроса оказывается его емкость, способность охватить не только единичный факт, а широкий круг материала» [Маранцман, Чиркова 1977: 48–50].

Имеющийся опыт практического использования дидактического материала свидетельствует о том, что:

Использование индивидуально-коллективные задания позволяют реализовать необходимую степень самостоятельности в процессе обучения. Практика их использования при организации самостоятельной работы учащихся в классе и дома подтверждает исследования психологов, согласно которым развитие самостоятельности есть не что иное, как переход от системы *внешнего управления к самоуправлению*. Всякое управление требует сведений, информации об объекте управления. А при самоуправлении это должна быть информация субъекта о самом себе.

В условиях изучения литературы в школе принципиально важно, чтобы формирующаяся личностная точка зрения не превратилась в субъективистскую. Поэтому подбор материала, разработка и оформление индивидуально-коллективных заданий в единую систему должны проходить с учетом и в свете основополагающего тезиса, согласно которому читателю, в том числе и школьнику, необходимо четкое понимание специфики художественного языка. Понимание того, что писатель обращается к предметному пластическому миру («художественный образ мира») как носителю его видения, его концепции внутренних процессов действительности. Именно по этой причине возникает сложная система отношений между «смысловым комплексом» и тем, что принято называть «означающим комплексом» (образная система). Семантическая поэтика выявляет тем самым основные семантические компоненты структуры литературной системы художественного произведения и их взаимодействие с формальными структурами (Ю. М. Лотман).

Интерпретация художественного текста в условиях его изучения в школе должна быть синтезом личностного восприятия и историко-психологического опыта восприятия этого текста.

Способность школьника к самостоятельной интерпретации произведения в значительной степени определяет уровень и успешность его литературного развития.

Конечная цель в создании стимулирующих условий становления и развития читательских интерпретаций школьников – воспитание «потенции» интерпретации, способности и к решению исследовательских задач, и к восприятию чужого миропонимания.

Решению задач становления и развития читательской интерпретации школьника способствует только комплексный подход, не ограничивающийся эпизодическими обращениями или каким-то одним видом работы. Результатом такого комплексного подхода становится поле интерпретации, т. е. определенная совокупность условий, способствующих ее станов-

лению, развитию и объективации как результату целенаправленной деятельности учителя, опирающейся на систему учебников, учебных и методических пособий, содержащих необходимый фактический и методический материал. Главным, определяющим звеном поля интерпретации мы считаем систему индивидуально-коллективных заданий с литературно-исторической основой. Использование этой системы способствует и развитию навыков самостоятельного общения с текстом, и умению разрешать поставленные исследовательские задачи, и реализации идеи дифференцированного обучения.

Наиболее целесообразно в плане становления, развития и объективации читательской интерпретации художественного текста использование индивидуально-коллективных заданий с литературно-исторической основой, являющейся первоначальным импульсом к созданию проблемной ситуации, разрешение которой способствует возникновению, развитию и, при необходимости, коррекции читательской интерпретации старшеклассника.

Система индивидуально-коллективных заданий должна быть выстроена по принципу дифференцированного нарастания сложности с учетом родовой природы художественного текста.

ЛИТЕРАТУРА

Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования / М-во образования и науки РФ. М., 2011.

Маранцман В. Г., Чирковская Т. В. Проблемное изучение литературного произведения в школе : пособиедля учителя. М., 1977.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Анцигина Людмила Кирилловна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры русского и иностранного языков филиала Омского государственного педагогического университета в г. Тара

Арсенова Татьяна Анатольевна, младший научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН, аспирант кафедры русской литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Асоян Арам Айкович, доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов

Батракова Ирина Валентиновна, магистрант кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета, заместитель директора по учебно-воспитательной работе МБОУ СОШ № 29 г. Сургута

Белова Наталья Александровна, кандидат филологических наук, начальник Научно-образовательного центра «Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок»

Бессонов Станислав Игоревич, кандидат филологических наук, ассистент кафедры периодической печати Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Бреусова Елена Ивановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Власова Анна Юрьевна, аспирант кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Гаврилов Виктор Викторович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры филологического образования и журналистики, директор центра информации и связи с общественностью Сургутского государственного педагогического университета

Галян Софья Витальевна, старший преподаватель и аспирант кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Ганущак Николай Васильевич, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Горчакова Дарья Юрьевна, учитель иностранного языка Тарской гимназии № 1 им. А. М. Луппова Тарского муниципального района Омской области

Гусева Елена Викторовна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов

Дворяшин Юрий Александрович, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН

Дворяшина Нина Алексеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Дьяконова Оксана Файзулгаяновна, магистрант кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Евсеев Валерий Николаевич, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института гуманитарных исследований Тюменского государственного университета

Ермоленко Светлана Ивановна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета

Ильиных Дарья Геннадьевна, старший преподаватель кафедры журналистики и массовой коммуникации Курганского государственного университета

Касюк Наталья Станиславовна, кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель кафедры прикладной лингвистики Белорусского государственного университета

Кашкарева Алена Петровна, ассистент и аспирант кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Коваленко Галина Анатольевна, учитель русского языка и литературы МБОУ СОШ № 44 г. Сургута

Кожокарь Ольга Петровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Колесникова Мария Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры социальной педагогики и социальной работы Омского государственного педагогического университета

Комков Антон Валерьевич, студент 4 курса филологического факультета Сургутского государственного педагогического университета

Корычанкова Симона, PhDr., Mgr., Ph.D, заведующая кафедрой русского языка и литературы Университета Масарика

Костин Евгений Александрович, доктор филологических наук, профессор Международной балтийской академии

Курашева Светлана Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского и иностранного языков филиала Омского государственного педагогического университета в г. Тара

Куруленок Андрей Александрович, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русского языка Куйбышевского филиала Новосибирского государственного педагогического университета

Ларкович Дмитрий Владимирович, доктор филологических наук, доцент, декан филологического факультета Сургутского государственного педагогического университета

Левина Лариса Александровна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории мировой культуры Российского государственного университета нефти и газа им. И. М. Губкина

Логинова Екатерина Степановна, прозаик, публицист, журналист, заслуженный деятель культуры Ханты-Мансийского автономного округа, член Союза журналистов России

Ложкова Анастасия Валерьевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета

Макашева Салтанат Жолдасбековна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры государственного и муниципального управления и права Тюменского государственного архитектурно-строительного университета

Макшеева Наталия Вячеславовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и культурологии Омского государственного университета

Малий Татьяна Егоровна, учитель русского языка высшей категории МБОУ гимназии «Лаборатория Салахова» г. Сургута

Минералова Ирина Георгиевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI вв. Московского государственного педагогического университета

Мугаллимова Светлана Ринатовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры экономических дисциплин Сургутского института экономики, управления и права при Тюменском государственном университете

Никитина Елена Аркадьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского

Олешко Владимир Федорович, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой периодической печати Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Олешко Евгений Владимирович, кандидат филологических наук, доцент кафедры периодической печати Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Параскева Елена Владимировна, аспирант кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Плотникова Марина Александровна, учитель русского языка высшей категории МБОУ гимназии «Лаборатория Салахова» г. Сургута

Подворная Алла Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета

Подкорытова Татьяна Ивановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета

Приказчикова Елена Евгеньевна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры фольклора и древней литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Рахимова Майя Вильевна, кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры философии и социологии Сургутского государственного педагогического университета

Ромашова Инна Петровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретический и прикладной лингвистики, специалист по связям с общественностью Управления маркетинга Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского

Руднева Ольга Викторовна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Сафонова Наталья Николаевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Семенов Александр Николаевич, доктор педагогических наук, профессор, и. о. заведующего кафедрой филологического образования Института развития образования г. Ханты-Мансийска

Терпузиди Наталья Павловна, магистрант кафедры фольклора и древней литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Уймина Алена Геннадьевна, студентка 4 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Хадынская Александра Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания Сургутского государственного университета, ответственный редактор журнала «Северный регион»

Хоруженко Татьяна Игоревна, аспирант кафедры фольклора и древней литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Церула Виктор, Mgr., докторант кафедры русистики и переводоведения философского факультета Прешовского университета

Цыба Николай Николаевич, преподаватель кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета

Четвертных Екатерина Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

СЛОВЕСНОЕ ТВОРЧЕСТВО:
ЗНАК – ОБРАЗ – СМЫСЛ

Сборник статей
Всероссийской научно-практической конференции с международным участием
(г. Сургут, 15–16 ноября 2013 г.)

Техническая редакция, вёрстка – *С.М. Десяткова*

Сдано в печать 04.02.2014 г. Формат 60×84/8
Печать цифровая. Гарнитура Times NR
Тираж 100 экз. Заказ № 97. Усл. п.л. 14,6

Редакционно-издательский отдел
Сургутского государственного педагогического университета
628417, г. Сургут, 50 лет ВЛКСМ, 10/2

Отпечатано в РИО СурГПУ