

Т. Н. Сузанская

**КЛАССИКА  
И СОВРЕМЕННОСТЬ:  
*УРОКИ*  
*РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ***



Кишинев · 2015

CZU 821.161.1.09(075)

C 89

Рекомендовано к изданию  
Сенатом Бельцкого государственного университета  
им. А. Руссо **15 октября 2014 г.**

Верстка: *Светлана Черсак*

Обложка: *Ярослав Олийнык*

**Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții**

**Сузанская, Т. Н.**

**Классика и современность: уроки русской литературы** / Т. Н. Сузанская. – Кишинев: Б. и., 2015 (Î.S. F.E.-P. „Tipografia Centrală”). – 388 p.

100 ex.

ISBN 978-9975-53-479-6.

ISBN 978-9975-53-479-6.

© Т. Н. Сузанская, 2015

## ОТ АВТОРА

Модернизация и реформы в сфере среднего и высшего образования требуют от всех, причастных к обучению и просвещению юношества, овладения новыми формами работы с текстом художественного произведения, точности и ясности в его интерпретации, гибкости дидактического мышления, усовершенствования способов контроля.

Цель настоящего издания – представить современные подходы к анализу художественного текста, наметить дидактические стратегии, стимулирующие его постижение и исследование в различных учебных ситуациях: на занятиях по истории литературы в вузе, на уроках литературы в школе, в ходе формирования и проверки филологических компетенций, в разнообразной экзаменационной практике.

В выражении «уроки классики» слово «урок» предстаёт во всей полноте его основных значений, как прямых, так и переносных. Урок – это и учебная работа студента и школьника, связанная с выполнением заданий, и наглядный пример, возможно, даже образец для исследования, и некое поучение или наставление, и опыт, приобретённый в ходе работы, и итог работы. Русская классическая и современная литература практически во всех учебных и порой жизненных ситуациях оказывается необходимым ориентиром, эстетическим опытом, нравственно-философским знанием, наставлением, которое читатель выносит в жизнь из школьного и вузовского её освоения, т. е. важнейшим УРОКОМ.

«Уроки...» состоят из двух частей. В первой части – «Размышления над произведениями русской литературы и проблемы интерпретации художественного текста» – предлагаются современные толкования отдельных произведений, анализируются произведения разных жанров, уделяется внимание и проблемам новейшей русской литературы. Вторая часть – «Из опыта преподавания русской литературы» – содержит примеры научно-методического осмысления художественного текста, описание наиболее эффек-

тивных дидактических стратегий его изучения и образцы материалов для оценивания литературно-филологических компетенций: контрольных работ, тестов, вопросов и заданий, помогающих воспринять и проанализировать художественный текст, а также заданий для проведения литературных олимпиад. Типологическое разнообразие материалов ориентирует на проверку фактических знаний, прочность их запоминания, на формирование и совершенствование практических умений и навыков анализа, на развитие гибкости и конкретности филологического мышления.

Предлагаемое издание соответствует сегодняшним требованиям высшей и средней школы к изучению русской литературы. Оно адресовано преподавателям и учителям, студентам, старшеклассникам и абитуриентам.

Выражаю особую благодарность Ф. Горленко и Т. Дубровиной за поддержку и помощь в осуществлении данного издания, а также глубокую признательность Н. Ляху за интерес к данной работе, опубликование в журнале «Semn» наших статей о современной русской литературе и М. Шляхтички, руководителю научного проекта «Romanul în spațiul literar european: între creație și receptare», за возможность проведения исследования о современном русском романе, результаты которого были обнародованы в NRF («Новом филологическом журнале»).

# СО Д Е Р Ж А Н И Е

## *ЧАСТЬ ПЕРВАЯ*

### **РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

УРОКИ ПОЭЗИИ: «ТЕКУТ СТИХИ НА БЕЛЫЙ СВЕТ...».....	11
Век, «испытанный судьбою»: об одной инвариантной теме в Кишинёвских тетрадах Пушкина .....	11
Кишинёвское послание А. С. Пушкина «Чаадаеву» (опыт прочтения).....	14
Кишинёвские тетради А. Пушкина и Воронежские тетради О. Мандельштама (опыт сопоставления) .....	18
«Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина и логика её комментирования.....	21
Стихотворение Ф. И. Тютчева «Слёзы людские...» .....	24
Серебряный век русской поэзии: персоналии и проблемы поэтики.....	26
А. Ахматова о волшебной силе искусства: философско- эстетическая идея стихотворения «Слушая пение» .....	57
Николай Рубцов: пути осмысления «тихой» поэзии .....	59
Человек, пространство и время в русской поэзии Молдовы .....	63
УРОКИ ПРОЗЫ: «БЕСКОНЕЧНЫЙ ЛАБИРИНТ СЦЕПЛЕНИЙ».....	76
Минуты «злые» в судьбах героев романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» .....	76

«Бог», «Судьба» и личная воля в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина.....	78
«Явление героя» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (анализ эпизода крупного эпического произведения) .....	83
Проблема правды и истины в «Тихом Доне» М. Шолохова .....	87
Материнская тема в истории русской литературы XIX-XX вв. ....	91
Лирическая рефлексия творческой личности в романе Саши Соколова «Школа для дураков» .....	97
«Dum spiro – spero»: основные пути развития новейшей русской литературы .....	101
Русский роман на пороге XXI века: Владимир Маканин и Виктор Пелевин .....	116
УРОКИ ДИАЛОГА КУЛЬТУР: «СООБЩАЮЩИЕСЯ МИРЫ» .....	158
Художественное воплощение образа Румынии в очерках В. Г. Короленко .....	160
Украина Т. Шевченко в лирической версии С. Есенина.....	172

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**  
**ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ**  
**РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

«НАМ НЕ ДАНО ПРЕДУГАДАТЬ, КАК СЛОВО НАШЕ ОТЗОВЁТСЯ...»: ДИАЛОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ КАК ОСНОВА УРОКА ЛИТЕРАТУРЫ .....	179
Актуальные проблемы изучения русской литературы .....	179
Анализ произведения: преодоление «наукобоязни» .....	189

Межпредметные и внутрпредметные связи в изучении русской литературы.....	195
Роль вспомогательных материалов в преподавании литературы .....	208
Развитие внутренней мотивации и учёт интересов учащихся на уроках русской литературы .....	224
Урок литературы: типология, структура и организация .....	231
«ЖИВАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ» ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ РЕЗОНАНС УРОКА .....	238
Изучение русской литературы XVIII века .....	238
Изучение русской литературы XIX века.....	248
Изучение русской классики XX века .....	275
Уроки теории литературы .....	300
«ГАРМОНИЯ» И «АЛГЕБРА» ИСКУССТВА СЛОВА: ПРОВЕРКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЗНАНИЙ И УМЕНИЙ .....	310
Тесты по истории и теории литературы.....	310
Содержание и структура контрольных работ по литературе XIX век .....	345
Материалы для проведения литературных олимпиад .....	350
Вопросы и задания для проведения литературных викторин .....	370
Ответы на тесты .....	376
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ .....	379
БИБЛИОГРАФИЯ .....	380







**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

**РАЗМЫШЛЕНИЯ  
НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ПРОБЛЕМЫ  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕКСТА**





*Любовь как ответная воля к пониманию чужого –  
это и есть та любовь, которой требует этика филологии.  
Филология есть служба понимания.*

*С. С. Аверинцев*

## **УРОКИ ПОЭЗИИ: «ТЕКУТ СТИХИ НА БЕЛЫЙ СВЕТ...»**

### **Век, «испытанный судьбою»: об одной инвариантной теме в Кишинёвских тетрадах Пушкина**

В Кишинёвских тетрадах А. С. Пушкина во всей полноте обнаруживается философско-эстетическая концепция судьбы, получившая мощное развитие во всём последующем творчестве.

Пушкин – человек судьбы трагической и поэт судьбы счастливой. В его художественном сознании драматизм и трагизм бытия органически сопрягались со светлым мироощущением. При этом тема неотвратимости судьбы – предмет постоянного художественного волнения поэта. «Судьба» как сквозной образ, как лейтмотив, как неотступная мысль присутствует в его лирике и прозе. «Словарь языка Пушкина» фиксирует частотность лексем: судьба – 290 раз, доля – 31, рок – 20, участь – 72, удел – 27, жребий – 37. (Для сравнения: любовь – 630 раз, свобода – 183, воля – 166.) Интересно, что слово *фатум*, одно из ключевых в художественном словаре Лермонтова, отсутствует в языке Пушкина.

Понятие «судьба» осмысливалось Пушкиным в религиозно-философском, мифологическом, этико-эстетическом аспектах. Индивидуально-обыденное понимание судьбы (в духе практической философии) он выразил в одном из писем другу П. Вяземскому в 1826 году, когда узнал, что у того умер трёхлетний сын: «Судьба не перестает с тобой проказить. Не сердись на неё, не ведает бо, что творит. Представь себе её огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит её на цепь? не ты, не я, никто. Делать нечего, так и говорить нечего». Подобная прозаизация «судьбы» в лирике почти не наблюдается, за исключением «Стихов, сочинён-

ных ночью во время бессонницы» (1830): «Парки бабье лепетанье, Спящей ночи трепетанье...» Судьба персонифицирована и лепечет по-бабьи, а жизнь суетлива и напоминает «мышью беготню».

В лирике судьба осознаётся поэтом как непостижимая сила, как предопределение, как ВЛАСТЬ, хотя и не абсолютная, над человеком: «Пускай судьба определила / Гоненья грозные мне вновь...» («Н. Ф. Глинке», 1822). Концепция судьбы у Пушкина складывается из осмысления собственной участи, судеб близких и друзей, исторических деятелей, например, князя Олега, Овидия, Наполеона, Бориса Годунова и др.

«Судьба» как инвариантный концепт чаще всего олицетворяется, о чём свидетельствуют эпитеты: *жестокая, своенравная, враждующая, превратная, слепая* и др. Например: «Под бурями судьбы жестокой / Увял цветущий мой венец...» («Я пережил свои желанья...», 1821); «Дивись, Назон, дивись судьбе превратной... («К Овидию», 1821); «Обоих ожидала злоба / Слепой Фортуны и людей...» («Евгений Онегин», гл. I).

«Судьба» может наградить (дать что-то насущное, определить нечто важное): «Иная, высшая награда / Была мне роком суждена...» («В. Ф. Раевскому», 1822); «Ты, коему судьба дала / И смелый ум и дух высокий... («Из письма к Гнедичу», 1821); «Пускай судьба определила / Гоненья грозные мне вновь...» («Н. Ф. Глинке»); «Она дала красы младой / Тебе в удел очарованье...» («Юрьеву»).

Судьбе покоряются: «Как ты, враждующей покорствуя судьбе, / Не славой – участью я равен был тебе» («К Овидию»); «Судьбе во всём послушный...» («Говарищам»); «Не властны мы в судьбе своей...» («В альбом Илличевскому»).

От неё невозможно уйти – жребий вещего Олега, пророчески подмеченный «вдохновенным» кудесником, выпадает трагически неотвратимо: «Примешь ты смерть от коня своего» («Песнь о вещем Олеге», 1822).

Вместе с тем Пушкин не склонен был к пассивному приятию того, что уготовано судьбой, по его мнению, с судьбой можно

«расчесться» (рассчитаться) и даже вступить в противоборство. Эту особенность жизненной позиции поэта А. Д. Синавский назвал «чувством локтя с судьбой» (Абрам Терц, 1999). Спокойная и мудрая констатация, прозвучавшая в кишинёвском послании «Чаадаеву»: «...Расчёлся я с судьбою и жизнь перенесу стоической душою», – стала впоследствии основой выдающегося художественного поиска, давшего героев-противоборцев с судьбой: например, Германна в «Пиковой даме», Дон Гуана в «Каменном госте», Самозванца в «Борисе Годунове», Пугачёва в «Капитанской дочке». От судьбы, по мысли поэта, иногда можно защититься с помощью талисмана: «Храни меня, мой талисман...»; её можно предугадать по различным знакам и приметам, как известно, Пушкин верил в гаданья, сны, приметы и талисманы, отсюда такое обилие профетических мотивов в его творчестве: «Рок завистливой бедою / Угрожает снова мне...» («Предчувствие», 1828).

На наш взгляд, напряжённый диалог Пушкина с «судьбой» достигает своей лирической кульминации в стихотворении «Пора, мой друг, пора...», герой которого – «усталый раб», однако, несмотря на свою «долю», способен противопоставить року собственную «волю» и промышлет: «Давно завидная мечтается мне доля – / Давно, усталый раб, замыслил я побег в обитель дальнюю трудов и чистых нег».

Диалектическая сущность пушкинского художественного мира, его подвижность и бесконечность, многообразие образных и мотивных наслоений способствовали появлению многочисленных вариаций того или иного инвариантного образа или понятия. Так и в Кишинёвских тетрадах инвариант «судьба» принимает разнообразные вариативные «облики»: Судьбы играющей, Судьбы распределяющей, Судьбы-режиссёра, Судьбы-заимодавца и Судьбы правосудной (Н. Д. Арутюнова, 1994: 309).

Как отмечает культуролог Н. Д. Арутюнова, Судьба Играющая в художественной культуре связана со случаем, в котором человек – это игрок, он выигрывает или проигрывает ставку. Лирический герой пушкинской лирики бессарабского периода её с собой не соотносит,

хотя в жизни, как известно, Пушкин играл. В прозе герой, играющий с судьбой (Пиковой дамой), – это Германн. Судьба Распределяющая раздаёт доли, а человек получает: «Венок ли мне двойной достанется на часть, / Кончину ль тёмную судил мне жребий боев?» («Война», 1821). Судьба Заимодавец даёт человеку в долг (или в рост) талант, его предназначение трактуется как призвание, которое необходимо реализовать. Человек может отторгнуть данный ему дар, тогда его талант гибнет. Характерно, что дар, пусть даже «данный в долг», требует жертв: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...» («Поэт») Судьба Правосудная осуществляет возмездие, воздаяние или вознаграждение человека, человек перед ней – ответчик за свои дела. Поэма «Цыганы», рисующая судьбу индивидуалиста с эгоистическим самосознанием (именно так Алеко сформирован цивилизацией) завершается словами: «И всюду страсти роковые, / И от судеб защиты нет».

Вряд ли вышеизложенное исчерпывает все художественные трансформации инвариантного понятия судьбы. Более того, заманчивая перспектива подвергнуть тот или иной пласт пушкинского творчества какой-либо схематизации или категоризации порой оказывается несостоятельной. «Смысл произведения, по образному замечанию Бориса Гаспарова, – расходится концентрическими кругами» (Гаспаров Б., 1994). Добавим: не только произведения в целом, но и любого пушкинского образа, мотива, понятия, что полностью относится и к инварианту «судьба» в Кишинёвских тетрадах поэта.

### **Кишинёвское послание А. Пушкина «Чаадаеву» (опыт прочтения)**

В Кишинёвских тетрадах Пушкин особенно часто использует заглавия типа «Дельвигу», «Юрьеву», «Катенину», «Генералу Пушину», «Алексееву», «Баратынскому», «К Овидию» и т.п., в результате чего весь корпус бессарабских стихотворений воспринимается как единое послание опального поэта близким, родным, друзьям. Особенно заметно в этом ряду послание «Чаадаеву»

(1821). Оно даёт возможность зримо представить облик поэта-изгнанника, его умонастроение, конкретные детали жизни в Кишинёве. Немаловажным является и литературно-краеведческий аспект стихотворения.

Лирический сюжет данного поэтического послания содержит три основных узла: размышления о петербургском прошлом, оставленном без сожаления, мысли о гармоническом обретении настоящего и грустные сентенции по поводу разлуки с другом, Чаадаевым, превращающиеся в гимн ему.

Поначалу пространственно-временной континуум произведения выстраивается автором по принципу антитезы. Оставлены в прошлой, петербургской жизни пиры, праздность, блеск ума при дремлющем сердце, «хлад приличий», «шумный круг безумцев молодых», заблуждения, враги... Подводя итог этой части, Пушкин пишет о сетях плена, об «утраченных годах».

Обретения же новой жизни противоположны легко оставленному прошлому:

В уединении мой своенравный гений  
Познал и тихой труд, и жажду размышлений.  
Владею днем моим; с порядком дружен ум;  
Учусь удерживать вниманье долгих дум;  
Ищу вознаградить в объятиях свободы  
Мятежной младостью утраченные годы  
И в просвещении стать с веком наравне.  
Богини мира, вновь явились Музы мне...

Легко вычлениются ключевые образы данного фрагмента, находящиеся в гармоническом соотношении друг с другом: ум в ладу с сердцем, тихий труд, просвещение, самообразование (современники поэта свидетельствуют о том, что в Кишинёве он чрезвычайно много читал), творчество и главное – духовная, внутренняя свобода и «независимый досуг». Не случайна и ассоциация с царскосельской жизнью, самым дорогим для Пушкина периодом жизни.

Таким образом, Петербург, в котором поэт был формально свободен, он воспринимает как плен, а Кишинёв, место ссылки, представляет в стихотворении как свободу. Обретение духовной свободы – необходимое условие творческого вдохновения: «...и вновь Пою мои мечты, природу и любовь, И дружбу верную, и милые предметы». А милый предмет, необходимый для творчества, – это обычная чернильница (см. стихотворение «К моей чернильнице», также написанное в Кишинёве).

Третья часть лирического сюжета и воплощённый в ней облик выдающегося русского мыслителя, философа и общественного деятеля Петра Яковлевича Чаадаева тесно связаны и с другими произведениями Пушкина (к Чаадаеву написаны послания и в 1818 и в 1823 гг., его облик мелькает на страницах «Евгения Онегина»). Лишь бегло отметим переключку строк из послания Чаадаеву и из II главы романа:

Приду, приду я вновь, мой милый домосед,  
С тобою вспоминать беседы прежних лет,  
Младые вечера, пророческие споры,  
Знакомых мертвецов живые разговоры;  
Поспорим, перечтём, посудим, побраним,  
Вольнолюбивые надежды оживим ...  
(«Чаадаеву», 1821)

Меж ими все рождало споры  
И к размышлению влекло:  
Племён минувших договоры,  
Плоды наук, добро и зло,  
И предрассудки вековые,  
И гроба тайны роковые...  
(«Евгений Онегин», гл. II, строфа XVI)

Приведенные цитаты намечают перспективу исследования параллелизма: юный, романтически настроенный Пушкин и умудрённый опытом жизни, охладевший Чаадаев, с одной стороны, а с



другой – романтический Ленский и Онегин с его «охлаждающим словом». Наверняка особенности дружеских взаимоотношений с Чаадаевым Пушкин отобразил в дружбе главных героев романа, и произошло это на фоне перелома в мировоззрении и творчестве поэта, который и повлек за собой суровый пересмотр прежних романтических идеалов и переход к реализму. Вспомним, что именно в Кишинёве были написаны первые 16 строф романа «Евгений Онегин».

Противительный союз «но» открывает новую антитезу в лирическом сюжете: всё хорошо в новой жизни поэта, «но дружбы нет со мной...» Таким образом, 3-й структурный элемент лирического послания оказывается противопоставленным 1-му и 2-му элементам одновременно. Пушкин, как это бывает во многих его произведениях, строит свои размышления необычно, порой парадоксально, но в строгом соответствии с художественной логикой: едва достигнув гармонии на новом этапе жизни (а вместе с нею уединения, покоя, духовной свободы, возможности творить), он тут же утрачивает её: «...ни музыки, ни трудов, ни радости досуга, ничто не заменит единственного друга». По Пушкину, состояние внутренней гармонии недостижимо без дружеского общения, без дружеской поддержки и участия; в конкретном кишинёвском периоде идеал жизни оказался невозможным во всей его полноте. Такова диалектика всего пушкинского творчества, в котором есть всё: свет и тень, радость и печаль, то есть «подвижное, живое равновесие живой жизни», по выражению пушкиниста В. Непомнящего (Непомнящий, 1987: 137).

Кишинёвский период особенно плодотворен в творческой деятельности Пушкина – его, пожалуй, можно сравнить разве лишь со знаменитой «болдинской осенью»... пишет учёный Борис Бурсов. (Бурсов, 1986: 326). В этом контексте кишинёвское послание «Чаадаеву» читается как этапное и программное произведение поэта.

## Кишинёвские тетради А. Пушкина и Воронежские тетради О. Мандельштама (опыт сопоставления)

«Пушкин и Мандельштам» – тема, лишь намеченная в некоторых литературоведческих работах (самые интересные из них М. Гаспарова и П. Нерлера); между тем обилие переключек в личной и творческой судьбах обоих поэтов, сходство отдельных философско-эстетических концепций, например, концепции свободы, могут стать основой специального исследования.

Пушкинизм Мандельштама – явление уникальное. «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение. В нём мне чудился какой-то венец сверхчеловеческого целомудрия. Всякий пушкинизм был ему противен», – свидетельствует А. Ахматова в «Листках из дневника». Последняя фраза нуждается в особой расшифровке: Мандельштаму была противна всякая спекуляция именем великого русского поэта, строгое благородство и бережность – вот сущность его позиции по отношению к Пушкину. В одном из воронежских стихотворений отношение Мандельштама выражено предельно резко:

Чтобы Пушкина чудный товар не пошёл по рукам дармоедов,  
Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов...»  
(«День стоял о пяти головах...»)

Сопоставление текстуальных пластов Кишинёвских тетрадей Пушкина и Воронежских тетрадей Мандельштама убеждает в сходстве философско-эстетических концепций свободы у данных поэтов. Свобода в понимании Пушкина – это полнота жизни и творчества, стремление к идеалу и мечта, круг друзей и любовь, возможность реализовать поэтический дар и ощущение свободной жизни природных стихий (моря, грозы, ветра и т.п.). Она тесно связана с такой особенностью внутренней жизни человека, которую Пушкин определил неологизмом «самостоянье». В итоге важнейшей гранью пушкинского многостороннего героя (и в лирике, и в прозе) стал Homo Liber.

В стихотворениях поэта кишинёвского периода и шире – периода южной ссылки – удивительно гармонично сопрягаются,

несмотря на реальную несвободу поэта, мысли о свободе и творчестве («независимый досуг», «владею днём моим», «пою мои мечты, природу и любовь, и дружбу верную, и милые предметы»); свободе и любви («Горю тобой, я вечно твой. Я твой навек, Эллеферия!»); свободе и природной стихии:

Взыграйте, ветры, взroyте воды,  
Разрушьте гибельный оплот.  
Где ты, гроза – символ свободы?  
Промчись поверх невольных вод.

Пушкинское стремление к гармонизации жизни вопреки поднадзорным условиям оказывается результативным: «Благодарю богов, прешёл я мрачный путь». Преодоление несвободы состоялось в условиях «тихого труда» и «независимого досуга». Единственная непреодолимая утрата – отсутствие круга дружеского общения, отсюда такое обилие поэтических посланий в Кишинёвских тетрадах: Чаадаеву, Баратынскому, Юрьеву, Давыдову и многим другим, и даже через века – Овидию.

Позже в Михайловском Пушкин пишет элегию «К морю», в которой создаёт «поэтический комплекс моря». Данное выражение принадлежит В. Н. Топорову. Названный поэтический комплекс неотделим от психофизиологического, связанного с присущим всему живому инстинктивным стремлением к свободе. Образы моря, неба, волн, берега в названной элегии представляют собой романтическую версию «морского комплекса».

У Мандельштама тема свобода также ассоциируется с морем. Исследуя его творчество, В. Топоров отмечает: «Тяга к морю в воронежских стихах... по сути дела, продолжение темы своей изысканности, отделённости от родимого лона, намеченной в «Раковине» (Топоров, 1995: 439-440).

Лишив меня морей, разбега и разлёта  
И дав стопе упор насильственной земли,  
Чего добились вы? Блестящего расчёта:  
Губ шевелящихся отнять вы не смогли.

Самое примечательное стихотворение с пушкинскими реминисценциями:

Бежит волна, волной волне хребет ломая,  
Кидаясь на луну в невольничьей тоске  
И янычарская пучина молодая –  
Неусыплённая столица волновая –  
Кривеет, мечется и роет ров в песке.

В Воронежских тетрадах Мандельштам близок Пушкину иногда буквально: стихотворение «Стансы» явно навеяно пушкинскими «Стансами», в стихотворении «Люблю морозное дыханье...» слышатся восторженные и радостные строки Пушкина о зиме, а образ мальчика в точности напоминает маленького героя из «Евгения Онегина»:

И мальчик, красный как фонарик,  
Своих салазок государик  
И заправила, мчится вплавь.

Так же, как и у Пушкина, у Мандельштама обнаруживаются «птичьи» символы свободы: щегол («мой щегол, я голову закину...»), сокол («Я около Кольцова, как сокол, закольцован...»). У Пушкина, как известно, таким символом был орёл в «Узнике», птичка в стихотворении «Птичка» (1823), «птичка божия» в поэме «Цыганы» («Птичка Божия не знает...»).

По-пушкински широко в Воронежских тетрадах изображается пространство земли и неба: «земля бежит наверх», «чистые пласты», «как на лемех приятен жирный пласт», «комочки влажные моей земли и воли», «где больше неба мне – там я бродить готов», «заблудился я в небе», «счастливое небохранилище». В Кишинёвских тетрадах Пушкина также читаем о «свободных полях», светящейся «небесной лазури», о том, что «Чуждые холмы, поля и рощи сонны, / И музы мирные ... были благосклонны» опальному поэту.

Как и в Кишинёвских тетрадах Пушкина, в Воронежских тетрадах Мандельштама возникает образ песни, оба поэта даже используют одно и то же слово – *пою*: «...и вновь / Пою мои меч-

ты, природу и любовь, / И дружбу верную, и милые предметы» (Пушкин); «пою, когда гортань сыра, душа суха»; «уже я не пою, поёт моё дыханье» (Мандельштам).

Коренное отличие исследуемой темы в Воронежских тетрадях Мандельштама от её изображения у Пушкина заключается в том, что при всём стремлении поэта XX века к творческому и личному «самостоянию» трагизм несвободы оказывается для него непреодолимым: «пою», но «душа суха»; он видит простор, но «отдышливый», он «наполнился морем», но «мором стала» его «мера», т.е. судьба. Поэт испытывает сильнейший внутренний разлад, пытается наладить отношения с властью, пишет хвалебные стихотворения в честь Сталина. Жене так объяснил эту ситуацию: «Всё хорошо, что жизнь».

### **«Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина и логика её комментирования**

Основное препятствие в понимании «Песни» – её историчность. И, тем не менее, произведение вызывает яркие эмоции и глубокие размышления, поскольку Пушкин максимально приближает к читателю эпоху тысячелетней давности.

Сопоставление текста баллады и летописного отрывка из «Повести временных лет» – необходимое условие понимания «Песни о вещем Олеге» как живого и увлекательного произведения. Исторические факты свидетельствуют о том, какую важную роль сыграл Олег в объединении славян. Он отличался острым умом: во время похода на Царьград (Константинополь) Олег погрузил своих воинов на лодки (ладьи), приказал поставить их на колёса и развернуть паруса. Выдумка и внезапность принесли ему победу. Хитрые греки вынесли Олегу отравленную еду, о чём он догадался и не принял её. Грекам пришлось заключить с Олегом торговый договор, а он в знак победы прибил свой щит на воротах Царьграда.

Пушкинский и летописный тексты помогают понять, что предки славян отличались особыми обычаями, укладом жизни, одеждой,

образом мыслей, речью. Слова *чело, пращ, тризна, дружина* – устаревшие, а имя собственное Перун является языческой мифологемой. Образец речи пращуров славян звучит в таком, например, летописном отрывке: «... выникнувши змиа изо лба, и уклону в ногу, и с того разболеся и умре. И плакошася людие вси плачем великим, и несоша и погребоша его на горе, еже глаголеться Щековица, есть могила его и до сего дни, словеть могила Олегова».

Самыми необычными и эмоциональными моментами баллады являются следующие:

- Направление авторского взгляда. Автор смотрит «со стороны», прямо перед ним и разворачивается встреча Олега с кудесником, они движутся навстречу друг другу: князь «по полю», а кудесник «из леса».
- Неотвратимость предсказания, эпизод смерти, момент, когда «из мёртвой главы» выползает «гробовая змея».
- Богатство деталей, воссоздающих колорит Руси X века: верования древних русичей, поминальные обычаи, воинский быт, вооружение древних воинов и др.
- Неповторимость, выразительность и пластичность художественных деталей: «И верного друга прощальной рукой /И гладит, и треплет по шее крутой».
- Необычность вопроса князя, желающего узнать о своей дальнейшей судьбе; странно, что вещий Олег, оказывается, не ведаёт о том, что «сбудется» в жизни с ним самим.

Перспектива осмысления произведения может разворачиваться далее в нескольких направлениях:

- Исследование системы персонажей в балладе: Олег – кудесник, Олег – «верный друг» (конь), Олег – его окружение (гости, воины, дружина).
- Исследование сюжета и композиции произведения: 1-я часть баллады – встреча Олега с волхвом, прощание с конём, 2-я часть – смерть вещего Олега.
- Осмысление драматичности судьбы князя: он, как и кудесник, обладает даром предвидения, неслучайно Олег в народе прозван «вещим», но этот его дар проявляется лишь

по отношению к другим людям, князь не может знать того, что касается его личной судьбы, потому-то и обращается с вопросом к волхву.

- Анализ жанровых особенностей произведения: а) баллада, сочетающая эпичность и лиризм, повествовательность и эмоциональность; б) песнь, поднимающая произведение на уровень высокой и торжественной эмоциональности и проникновенного лиризма.

Повествовательный характер произведения органично воплотился в мастерски выстроенном сюжете, точной обрисовке персонажей, торжественном ритме (комбинация 4-стопного амфибрахия с 3-стопным). Поэтическое свидетельство о повествовательной природе амфибрахия содержится в стихотворении В. Набокова «Размеры»:

Что хочешь ты? Чтоб стих твой говорил,  
Повествовал? Вот мерный амфибрахий...

Метрическую схему нескольких стихов, иллюстрирующих природу амфибрахия, следует проанализировать и уточнить количество стоп: неполная стопа, оканчивающаяся ударением, считается полной.

Как ныне сбирается вещий Олег  
Отмстить неразумным хозарам...

Пушкинская «Песнь о вещем Олеге» нашла своё воплощение в живописи (В. Васнецов «Прощание Олега с конём»), в музыке (народная мелодия), а также получила продолжение в восприятии современного читателя, например, в стихотворении Д. Самойлова:

Я – маленький, горло в ангине.	Я слушаю песню и плачу,
За окнами падает снег.	Рыданье в подушке душу,
И папа поет мне: «Как ныне	И слезы постыдные прячу,
Сбирается вещий Олег...»	И дальше, и дальше прощу.

Осеннею мухой квартира  
Дремотно жужжит за стеной.  
И плачу над брэнностью мира  
Я, маленький, глупый, больной.

## Стихотворение Ф. И. Тютчева «Слёзы людские...»

Лирическая миниатюра Ф. И. Тютчева «Слёзы людские, о слёзы людские...» может быть рассмотрена как развёрнутое *ображение-олицетворение-синекдоха*. Центральный образ – «слёзы людские» – в фольклоре, в русской и мировой культуре традиционно воспринимается как символ горя. К «слезам людским» и направлен искренний сострадательный порыв автора.

Главный символический образ создаётся с помощью разветвлённой системы повторов и инверсий.

Отметим повторы на фонетическом уровне. Самые яркие аллитерации создаются с помощью звука [л']: [сл'], [л'т], [л'д] и ассоциируются с шумом льющегося потока. «Слёзы людские» не поддаются количественному измерению, и, таким образом, этот символ приобретает значение гиперболической безмерности: слёз – бесконечный поток, они льются, как «струи дождевые»; в результате сравнение органично сопрягается со скрытой гиперболой. Повторы на морфемном уровне, например: НЕзримые, НЕистошимые, НЕисчислимы также связаны с названной гиперболой. В этот же ряд включается и слово БЕЗвестные, что по значению равно лексеме НЕизвестные, однако её использование нарушило бы ритмический строй стихотворения, его дактилическую торжественность.

Наконец, укажем повторы на лексическом и синтаксическом уровнях: «льётесь» употреблено 4 раза, «слёзы людские» – 2 раза, причём, в сочетании с междометием «о», что уже само по себе, с первого стиха, настраивает на восприятие острой и драматичной лирической коллизии стихотворения.

Эпитеты, направленные на создание центрального образа миниатюры, нанизываются поэтом по принципу «крещендо» («наращивая звук»), другими словами, усиливая смысл, что тоже, естественно, сгущает трагичную тональность произведения.

Цепочка инверсий – «слёзы людские», «льётесь вы», «льётесь безвестные», «льётесь незримые», «струи дождевые», «в осень



глухую, порою ночной» – во-первых, акцентирует внимание на психологически точных эпитетах, а, во-вторых, даёт возможность связать в единое художественное целое центральный образ-символ «слёзы» и хронотоп миниатюры, воссоздать тот пространственно-временной фон, в котором вечно существует горе и страдание.

«Слёзы людские» льются всегда: и «ранней, и поздней порой» (антитеза подчёркивает временное постоянство), в любое время года («в осень глухую») и суток («порою ночной»). Осень и ночь традиционно воспринимаются как печальные периоды времени. Топос (локус) лексически не выражен, однако легко реконструируется из подтекста стихотворения: слёзы – людские, следовательно, они везде, где есть человек. Таким образом, хронотоп произведения определяется двумя словами: всегда и везде.

Тютчевская миниатюра – одна из самых драматичных в русской лирике: в ней оригинально и неповторимо выражена пронзительная и в общем-то не новая мысль о безмерности, неизбывности и повсеместности человеческого страдания. Глубина авторского сопереживания, составляющая художественную суть данного произведения, передана необычайно экспрессивно, несмотря на лексически не выраженное авторское «я» (в тексте нет ни местоимения 1-го лица единственного числа, ни глагола 1-го лица единственного числа).

Философское содержание стихотворения, высокий пафос авторского сострадания и напряжённый драматизм дают все основания назвать Ф. И. Тютчева величайшим гуманистом в русской поэзии XIX века.

## Серебряный век русской поэзии: персоналии и проблемы поэтики

*Николай Степанович Гумилёв*

### Летопись жизни и творчества

<b>1886, 3 апреля</b>	<b>Родился в семье корабельного врача в Кронштадте.</b>
<b>1901</b>	Семья перебирается из Царского Села в Тифлис из-за болезни брата Дмитрия.
<b>1902</b>	Первая публикация в «Тифлисском листке» - «Я в лес бежал из городов...»
<b>1903</b>	Возвращение в Царское Село, учёба в гимназии, где директорствовал Ин. Анненский. Знакомство с Аней Горенко, будущей женой и поэтом Анной Ахматовой.
<b>1905</b>	Выход первого поэтического сборника «Путь конквистадоров».
<b>1906-1908</b>	Париж. Учёба в Сорбонне. Бурный роман с А. Горенко. Интенсивная творческая жизнь, переписка с Брюсовым, издание ж-ла «Сириус», выход поэтического сборника «Романтические цветы». Поездки в Москву, Севастополь, Киев, Египет.
<b>1910</b>	Издание книги «Жемчуга». Венчание с Анной Горенко. Поездка в Африку. Учёба на историко-филологическом факультете Петербургского ун-та.
<b>1911</b>	Возглавил поэтическое направление акмеизма, создал «Цех поэтов», просуществовавший до 1914 г.
<b>1912</b>	Поездка в Италию. Рождение сына Гумилёва и Ахматовой – Льва. Книга стихов «Чужое небо».

<b>1914-1917</b>	Служит в действующей армии, а затем в штабе русского экспедиционного корпуса в Париже. Книга стихов «Колчан» (1915), посвящённая Татиане Адамович.
<b>1918</b>	Возвращение в Россию через Лондон и Норвегию. Развод с Ахматовой. Создание второго «Цеха поэтов». Шестая книга стихов – «Костёр», книга зрелого поэта.
<b>1918-1921</b>	Активная творческая и организаторская деятельность: переводы, организация Дома Поэтов, Дома искусств, работа в редколлегии изд-ва «Всемирная литература», председательствует в Петроградском отделении Союза поэтов (1921)
<b>1921</b>	Выход в Севастополе книги «Шатёр» (за месяц до гибели). Подготовка сборника «Огненный столп».
<b>1921, 3 августа</b>	Арестован по подозрению в участии в контрреволюционном таганцевском мятеже. 24 августа Петроградская Губчека приняла постановление о расстреле 61 человека, проходившего по этому делу.
<b>1989</b>	Ходатайство Д. С. Лихачёва о реабилитации Н. Гумилёва.
<b>1991</b>	Реабилитирован за отсутствием состава преступления.

\* \* \*

Жизнь Николая Гумилёва, блестящего поэта, увлечённого путешественника, профессора, смелого воина, трагически и несправедливо оборвалась в 35 лет. В ночь его рождения (Кронштадтская крепость) на море бушевал шторм, и нянька предсказала младенцу такую же бурную жизнь, однако никто не мог предвидеть столь ранней смерти. Вместе с тем трагические прозрения часто звучали в его стихах последних лет. Как вспоминал В. Шилейко, Гумилёв почему-то думал, что умрёт 53-х лет, любил развивать мысль о

том, что «смерть нужно заработать». 53 года мистически обернулись в 35 лет.

Первые книги его стихов («Путь конквистадоров», «Романтические цветы», «Жемчуга», «Чужое небо») были отмечены влиянием символизма, овеяны романтикой странствий по далёким экзотическим странам, страстным желанием сказать свое слово в русской лирике. Лирический герой его стихов – сильный, гордый человек, идущий навстречу опасности:

Я конквистадор<sup>1</sup> в панцире железном,  
Я весело преследую звезду,  
Я прохожу по пропастям и безднам  
И отдыхаю в радостном саду.

Стихи, подобные процитированному, можно отнести к так называемой ролевой лирике, их лирический герой воображает себя в той или иной роли – конквистадора, короля, певца, мага, охотника, капитана и т.п. Основные темы и мотивы – любовь, сон, мечта, смерть, тайна. По словам Н. Н. Пунина, его стихи были так необычны, что он даже «кого-то пугал ... жирафами, попугаями, дьяволами, озером Чад, странными рифмами, дикими мыслями, тёмной и густой кровью своих стихов... Он пугал... но не потому, что хотел пугать, а от того, что сам был напуган бесконечной игрой воображения в глухие ночи, среди морей; на фрегатах, с Лаперузом, да Гамой, Колумбом – странный поэт...» Критика оценила эти стихи как ученические: «Романтические цветы» – только ученическая книга», пишет Валерий Брюсов. Иннокентий Анненский назвал стихи юного поэта пряными, сладкими, экзотическими, отметил в них «не только искание красоты, но и красоту исканий». Однако именно эти два поэта были избраны Гумилёвым в «учителя». У Брюсова он даже брал уроки поэтического мастерства, написал ему около 70 писем. Был убеждён, что можно стать

---

<sup>1</sup> Конквистадор (конкистадор) – в переводе с исп. – завоеватель. Испанские авантюристы XV-XVI вв., отправлявшиеся в Америку после её открытия для завоевания новых земель. Истребляли и порабощали местное население.

поэтом, овладев техникой стихосложения. Конечно, со временем Гумилёв осознал, что помимо знания приёмов нужен ещё и дар, но, тем не менее, поэтов-единомышленников объединил именно в «Цеху», ещё раз подчеркнув формальную идею и сделав упор на технике стиха. Лишь в «Восьмистишии» из «Колчана» (1915) он признается:

И, символ горнего величья,  
Как некий благостный завет, –  
Высокое косноязычье  
Тебе даруется, поэт.

Наиболее сильное впечатление на почитателей ранней лирики Гумилёва произвели его «Капитаны» из книги «Жемчуга» (1910).

На полярных морях и на южных,  
По изгибам зелёных зыбей,  
Меж базальтовых скал и жемчужных  
Шелестят паруса кораблей.

Быстрокрылых ведут капитаны –  
Открыватели новых земель,  
Для кого не страшны ураганы,  
Кто изведаль мальстремы и мель.

Чья не пылью затерянных хартий –  
Солью моря пропитана грудь,  
Кто иглой на разорванной карте  
Отмечает свой дерзостный путь.

Поэт широко использует яркие, выразительные, «энергичные» эпитеты в характеристике капитанов. Эти стихи открывали дорогу романтической лирике Э. Багрицкого, М. Светлова, Н. Тихонова, П. Когана и др. поэтов. Павел Коган, погибший в годы Великой Отечественной войны, в 1937 году написал замечательное стихотворение «Бригантина», в котором ясно слышатся мотивы гумилёвских «Капитанов»:

Надоело говорить и спорить,  
И любить усталые глаза...  
В флибустьерском дальнем море  
Бригантина подымает паруса...

Капитан, обветренный как скалы,  
Вышел в море, не дождавшись нас...  
На прощанье подымай бокалы  
Золотого терпкого вина.

.....  
И в беде, и в радости, и в горе  
Только чуточку прищурь глаза.  
В флибустьерском дальнем море  
Бригантина подымает паруса.

В ранней лирике Гумилёва значительное место занимает утверждение волевого начала, сильной личности, отчасти даже ницшеанского толка. Поэт воспеваает храброго воина, мечтает о подвигах и геройстве, проповедует верность «нашей планете, сильной, весёлой и злой». В его поэзии отразились характерные черты его личности: стремление первенствовать, желание во всём быть лучшим, непревзойдённым, независимость, организаторские способности, постоянное «делание себя», «самоуверенное мужество», по словам редактора «Аполлона» С. Маковского.

Именно такой человек мог стать и стал во главе литературного направления. К 1910 году наметился кризис символизма. Николай Гумилёв задумался о направлении, которое могло бы его заменить. В это время его чрезвычайно увлекали творчество Шекспира, Рабле, поэзия Франсуа Вийона и Теофиля Готье, книгу которого «Эмали и камни» он блестяще переводит. Французский поэт провозглашал: «Жизнь – вот наиглавнейшее качество в искусстве... поменьше медитаций, празднословия, синтетических суждений... только вещь, вещь и ещё раз вещь». Можно предположить, что именно эти мысли легли в основу декларации акмеистов (греч. «акме» переводится как *вершина, процветание, острие*), выступивших за «прекрасную

ясность» в поэзии (в отличие от символистов), за её земной характер, показ первозданности чувств, яркость художественной детализации. В 1911 году Гумилёв создаёт «Цех поэтов» и берёт бразды правления в свои руки, делит участников «Цеха» на мастеров, «синдиков» (он сам и С. Городецкий) и «подмастерьев», которые по заданию мастера должны работать над «вещью». Не многим нравилась роль «подмастерьев», очень трудно назвать таковыми Лозинского, Нарбута, Ахматову, Мандельштама, Кузмина и др., наверное, по этой причине многие уходили, но многие оставались. Ахматова была секретарём «Цеха», при «Цехе» были созданы журнал и издательство «Гиперборей».

В период организации первого и второго «Цехов поэтов» (1911 – 1918) Гумилёв создаёт такие выдающиеся произведения, как «Из логова змиева», «У камина», «Памяти Анненского», «Пятистопные ямбы», «Восьмистишие», «Мужик» (этим стихотворением восхищалась Цветаева), «О тебе», «Сон», «Эзбеки» и др. В стихотворении «Я и вы» есть замечательные строки:

Да, я знаю, я вам не пара,  
Я пришёл из иной страны,  
И мне нравится не гитара,  
А дикарский напев зурны.

Не по залам и по салонам  
Тёмным платьям и пиджакам –  
Я читаю стихи драконам,  
Водопадам и облакам.

Гумилёв-романтик посвящал свои стихи любви, природе, неповторимой прелести жизни, родине, путешествиям и приключениям, размышлениям о жизни и смерти, душе и духе, бессмертии, творчества

В последние годы жизни лирика Николая Степановича Гумилёва обретает глубоко философский и «проphetический» (прорицательный), по выражению В. Н. Топорова, и рефлектирующий характер. Это касается книги «Шатёр» и «Огненный столп». (См. стихотво-

рения «Слово», «Заблудившийся трамвай», «Молитва мастеров», «Мои читатели», «Отвечай мне, картонажный мастер...», «Ещё не раз вы вспомните меня...», «Рабочий» и др.)

### Рабочий

Он стоит пред раскалённым горном  
Невысокий старый человек.  
Взгляд спокойный кажется покорным  
От миганья красноватых век.

Все товарищи его заснули,  
Только он один ещё не спит:  
Всё он занят отливаньем пули,  
Что меня с землёю разлучит.

Кончил, и глаза повеселели.  
Возвращается. Блестит луна.  
Дома ждёт его в большой постели  
Сонная и тёплая жена.

Пуля, им отлитая, просвищет  
Над седою, вспененной Двиной,  
Пуля, им отлитая, отыщет  
Грудь мою, она пришла за мной.

Упаду, смертельно затоскую,  
Прошное увижу наяву,  
Кровь ключом захлещет на сухую,  
Пыльную и мятую траву.

И Господь воздаст мне полной мерой  
За недолгий мой и горький век.  
Это сделал в блузе светло-серой  
Невысокий старый человек.



Стихотворения, подобные «Рабочему», производят сильнейшее впечатление на читателя силой духа, мужеством, могуществом личности поэта, обладающего трагически гениальной интуицией. Судьба неслучайно предстает в облике Рабочего, этой персонификацией поэт словно отдаёт дань характерным идеологическим установкам и образам послереволюционного времени и времени Гражданской войны. «Портрет» Судьбы пластичен и выписан достаточно подробно: «невысокий старый человек» со спокойным и покорным взглядом, мигающими красноватыми веками, потом с повеселевшими глазами. Поэт даже рисует бытовые подробности: «Дома ждёт его в большой постели / сонная и тёплая жена». Образ пули, несущей смерть, также персонифицирован: «Пуля, им отлитая, отыщет / Грудь мою, она пришла за мной». Так, внезапно оторвавшись от прозаизма, мысль Гумилёва взмывает ввысь, к Господу, переключая хронотоп стихотворения из земной и конечной плоскости в вечность: «И Господь воздаст мне полной мерой / за недолгий мой и горький век».

В. Н. Топоров отмечает: «Свидетельства «личного» и «историософского» текста «Заблудившегося трамвая» тем более значимы, что он был подготовлен как другими профетическими текстами («Рабочий», ... отчасти «Сон»), так и собственно «петербургскими» текстами, ранее не свойственными поэту» (Топоров, 1995: 358).

Наряду с детальным изображением красоты и трагизма земного бытия, «возвратом к земле», установкой на предметный, чувственно осязаемый образ, поэтической ясностью языка поэтике Гумилёва свойственны романтическое увлечение непознанным (поэт словно забывает о созданном им акмеизме, выходит за его узкие рамки), размышления о тайне жизни, а также театральность жеста, яркая декоративность изображения, волевой напор интонации.

Стихотворение «Мои читатели» Гумилёв написал для сборника «Огненный столп». Это мудрое и спокойное, какое-то нездешнее стихотворение воспринимается как завещание тонкого лирика. Вот каково отношение поэта к своему читателю:



- 1910 Публикация первого сборника стихов «Вечерний альбом». Знакомство с Максимилианом Волошиным.
- 1912 Венчание Марины Цветаевой и Сергея Эфрона в Москве. Рождение дочери Ариадны (Али). Выход книги стихов «Волшебный фонарь».
- 1913 Выход сборника стихов «Из двух книг».
- 1914 Знакомство с поэтессой Софьей Парнок. Цикл стихов «Подруга» («Ошибка»).
- 1915 Встреча с О. Мандельштамом. Цикл стихов, посвящённый Анне Ахматовой.
- 1917 Рождение дочери Ирины (апрель). Цикл «Стенька Разин».
- 1918 Поэма «Лебединый стан». Осознание революции как катастрофы, грозящей России гибелью.
- 1920 Смерть дочери Ирины.
- 1921 Выход сборника «Вёрсты». «Стихи к Блоку».
- 1922-1939 Эмиграция. Германия. Чехия. Франция.
- 1925 Рождение в Париже сына Георгия (Мура). Создание лирико-сатирической поэмы «Крысолов».
- 1928 Выход последнего прижизненного сборника «После России».
- 1929 «Наталья Гончарова» – очерк о жизни и творчестве художницы.
- 1934 Мемуарно-художественный очерк «Мать и музыка».
- 1937 «Мой Пушкин». «Пушкин и Пугачёв».
- 1939 Отъезд с сыном в СССР. Арест дочери и мужа.
- 1941, июль Эвакуация из Москвы в Елабугу (Татарстан).
- 1941, 31 августа Покончила с собой.

Марина Цветаева родилась в осенней Москве 1892 года в ту пору, когда созревали кисти терпкой и горьковатой рябины.

Красною кистью  
Рябина зажглась.  
Падали листья.  
Я родилась.

Рябина и своевольная морская волна стали поэтическими символами Цветаевой.

Редкий лирический дар и атмосфера духовности в семье («Жизнь на высокий лад») формировали её тонкую поэтическую душу. Отец, Иван Владимирович Цветаев, – профессор-филолог, историк изящных искусств. Велика его заслуга перед Родиной: он создал Музей изящных искусств; сегодня – это Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина на Волхонке. Мать, Мария Александровна, была одарённой пианисткой, знала несколько иностранных языков, занималась живописью. Всю себя она отдавала семье, детям, воспитывая не только своих дочерей, но и осиротевших детей Ивана Владимировича от первого брака. Мать умерла, когда Марине было 14 лет.

Любимая с детства Москва, её «привольное семихолмие», Кремль, Тверская, Патриаршие пруды, Трёхпрудный переулочек с ранних лет навсегда вошли в поэтическое сознание Цветаевой. Дом в Трёхпрудном переулке был редкой обителью семейной теплоты, родственных уз и прекрасного детства.

О, как солнечно и как звёздно  
Начат жизненный первый том,  
Умоляю – пока не поздно,  
Приходи посмотреть наш дом!  
(Ты, чьи сны непробудны...)

Предчувствуя, что «будет скоро тот мир погублен» (стихотворение написано в 1913 году), Цветаева призывает воображаемого собеседника:

В переулочек сходи Трёхпрудный,  
В эту души моей души.

Мария Александровна стремилась развить музыкальные способности дочери, но Марина, упорно отстаивая своё «я», целиком уходит в поэзию. В 1910 году она выпустила первый сборник стихов «Вечерний альбом», который заметили В. Брюсов, Н. Гумилёв и др. С восторгом, как о чуде, о стихах Цветаевой отозвался Максимилиан Волошин:

Кто Вам дал такую ясность красок?  
Кто Вам дал такую точность слов?

«...Волошину я обязана первым самосознанием себя как поэта...» – писала Марина Ивановна. В волошинском доме (пос. Коктебель, Крым) произошла важнейшая в её жизни встреча: с Сергеем Эфроном, будущим мужем. Это была романтическая любовь с первого взгляда. Марина, как вспоминают близкие, «светилась счастьем». Чувство было взаимным.

Вторую книгу стихов Цветаева назвала «Волшебный фонарь» (1912). Название отражает её отношение к творчеству как к волшебству: «Много ликов у волшебства. Всех времён оно, всех возрастов и стран...» Она увлечена лирикой Башкирцевой, Дмитриевой (Черубины де Габриак), Блока, Ахматовой, с интересом читает Брюсова, Белого, Маяковского и др.

Манифест своего раннего творчества Цветаева сформулировала в стихотворении «Молитва»: «Я жажду сразу – всех дорог». Ей было свойственно стремление к крутым поворотам в привязанностях, к взаимоисключающим пристрастиям, чувствам, образам. Отсюда поэтическая формула: «Одна из всех – за всех – противу всех!» Эта мысль близка мироощущению раннего Маяковского: «За всех расплачУсь, за всех расплАчусь». Неповторное знакомство с её лирикой убеждает, что Цветаева действительно успела сказать «за всех». Безмерность – вот одно из главных её свойств, отмеченное ею самой:

Что же мне делать, певцу и первенцу,  
В мире, где наичернейший – сер!  
Где вдохновенье хранят, как в термосе!  
С этой безмерностью  
В мире мер?!

(Поэт, 1923)

Острое желание совместить несовместимое вело к бесконечным конфликтам в душе и в художественном сознании, определяло, по выражению М. Л. Гаспарова, трагизм жизненного и творческого пути, постоянную борьбу между небом и землёй, страстью и идеальной любовью, сиюминутным и вечным, бытом и бытием. По мнению исследователя, ранняя лирика Цветаевой сходна с лирическим дневником, в котором фиксируется множество лирических деталей быта юного автора: уют детской, уроки, любимые книги, а также психологическое состояние. От этой привычки вести дневник возникает установка на многописание – всё записывается подряд, одни впечатления сменяются другими: «Мои стихи – дневник, моя поэзия – поэзия собственных имён... Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох... Нет ничего неважного!» – писала юная Марина.

Перелом произошёл в 1915-1917 гг., когда в лирику Цветаевой постепенно вошла тяжёлая и враждебная порой реальность: «ночи душные, скушные»; «просит нищий грошик, да ребята гоняют кошку...»; «где-то в ночи человек тонет...» и т.п.

Со временем у Цветаевой складывается своё представление о революции и революционной свободе:

Из строгого, стройного храма  
Ты вышла на визг площадей...  
– Свобода! – Прекрасная Дама  
Маркизов и русских князей.

Свершается страшная спевка, –  
Обедня ещё впереди!  
– Свобода! – Гулящая девка  
На шалой солдатской груди!

Свобода – важнейшее право человека и общества. Для Цветаевой она прежде всего связана со свободой духа, прекрасной мечтой, за свободу необходимо бороться не только с угнетателями, но и с собой, совершенствуя собственную душу. Но понятие свободы опошлилось, стало, по её мнению, достоянием

не доросшей до неё толпы, было понято толпой как разгул и вседозволенность.

В эти годы создаётся цикл «Лебединый стан», прозвучавший как воинствующий отклик на современность. Он был вызван добровольчеством Сергея Эфрона, уехавшего в Ростов, где формировалась Добровольческая армия Корнилова в январе 1918 года. Четыре года Цветаева ничего не знала о судьбе мужа, лишь в январе 1921 года она получила известие, что он жив. Образ Эфрона, «белого лебедя», становится центром книги «Лебединый стан».

Белая гвардия – путь твой высок:  
Чёрному дулу – грудь и висок,  
Божье да белое твоё дело,  
Белое тело твоё – в песок.

Важнейшая особенность цветаевской лирики – детальный автобиографизм. В стремительном вихре личной, творческой и общественной жизни отразились и радостные и горестные события: открытие отцовского Музея изобразительных искусств, поездка в Париж, рождение дочерей Али (Ариадны) и Ирины, голод, разлука с мужем, смерть младшей дочери, коктебельские встречи с друзьями, война, революция, эмиграция... Марина Ивановна утверждала: «В стихах всякого поэта 9/10, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру...» С 1917 года многое в её жизни определялось отношением к революции, которую она категорически не приняла: «Самое главное: с первой секунды Революции понять: Всё пропало! Тогда – всё легко». Власть, которая обесценила культуру, духовность, человеческую жизнь, для неё неприемлема. Спасение Марина Ивановна пытается найти в своём романтическом творчестве. Так создаётся игровая, ролевая лирика – поэмы «Молодец», «Царь-девица».

По наблюдению М. Гаспарова, постепенно в поэтике Цветаевой происходят принципиальные изменения: день лирического дневника сжимается до момента, впечатление сгущается в образ, а мысль обретает значение символа (Гаспаров, 1995: 311). Образ конструируется не динамически, а статически, он не развивает-

ся, а уточняется, движется вглубь, например, как в стихотворении «Глаза» (1920):

Два зарева! – нет, зеркала!	Страх и укор, ах и аминь...
Нет, два недруга!	Взмах величавый...
Два серафических жерла,	Над каменностью простынь
Два чёрных круга.	Две чёрные славы.
Обугленных – из льда зеркал,	Так знайте же, что реки – вспять,
С плит тротуарных,	Что камни помнят!
Через тысячевёрсты зал	Что уж опять они, опять
Дымят полярных.	В лучах огромных
Ужасные! Пламень и мрак!	Встают – два солнца, два жерла,
Две чёрные ямы.	– Нет, два алмаза! –
Бессонные мальчишки – так –	Подземной бездны зеркала:
В больницах: – Мама!	Два смертных глаза.

В этой цепи уточнений на глазах читателя подыскивается наиболее адекватный образ; стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству, в бесконечный поиск выражения для невыразимого. Вереница подлежащих – ДВА ЗАРЕВА (ЗЕРКАЛА, ЖЕРЛА, КРУГА, ДВЕ ЯМЫ, ДВЕ СЛАВЫ, ДВА СОЛНЦА, ДВА АЛМАЗА) со сказуемым в самом конце (ВСТАЮТ) – представляет собой цепь метафорических ассоциаций, ведущих в глубину образа.

Кроме того, в 1917-1920 гг. в творчестве поэта развивается искусство рефрена, связанное с песенными традициями; один из примеров – «Мой милый, что тебе я сделала...» (стихотворение «Вчера ещё в глаза глядел...» из диптиха «Две песни»). Повторяющаяся формула рефрена содержит основную мысль, основной образ и является своеобразной композиционной опорой. Поэтика рефрена связана с углублением в слово, в его звуковой и морфологический состав (см. стихотворения «Минута», «Б. Пастернаку» и др.). Центром стихотворения становится не только образ и слово, но и морфема, фонема. Слова сближаются не только по общему контексту, но и по звуку, и уже звук подсказывает некий общий смысл.



Литератор Ф. Степун называл такой приём «фонологической каменоломней» (цит. по: М. Гаспаров, 1995: 314).

Рас-стояние: вёрсты, мили...  
Нас рас-ставили, рас-садили,  
Чтобы тихо себя вели  
По двум разным концам земли.

В дальнейшем тексте данного стихотворения приставки РАС-РАЗ- в лексемах *расклеили, распаяли, развели, распяв, рассОрили, рассорИли, расслоили, расселили, расстроили, растеряли, рассовали, разбили* создают ощущение звукового обвала, фонетического камнепада.

Марина Цветаева говорила: «Всякий поэт, так и ли иначе, слуга идей или стихий. Бывает – только идей. Бывает, и идей и стихий. Бывает, только стихий». Её же поэтическую суть с полным правом можно обозначить как неодолимую стихию.

Кто создан из камня, кто создан из глины,  
А я серебрюсь и сверкаю!  
Мне дело – измена, мне имя – Марина,  
Я – брeнная пена морская.

Лирика Цветаевой отличалась абсолютной, доходящей до крайности, беспощадной искренностью, мятежным характером лирической (точнее, автобиографической) героини, абсолютным душевным бескорыстием, соединением женской страстности, эмоциональности с мужской способностью к самоанализу. Она выработала свой чёткий моральный кодекс и с фанатичным упорством следовала ему. Цветаеву-поэта и Цветаеву-человека отличают непримиримые противоречия между стихией и разумом, бытом и бытием, земным и небесным, Психеей (душа) и Евой (тело). Тема высокого предназначения поэта в её лирике связана с мотивами полёта, крыльев, крылатости:

И другу на руку легло                   – Что я поистине крылата,  
Крылатки тонкое крыло.               Ты понял, спутник по беде!

Но, ах, не справиться тебе	И треплет пёстрые палатки,
С моею нежностью проклятой!	А ветер от твоей руки
И, благодарный за тепло,	Отводит крылышко крылатки
Целуешь тонкое крыло.	И дышит: душу не губи!
А ветер гасит огоньки	Крылатых женщин не люби!

1916

Крылатый Гений вдохновения – мужской вариант Музы (см. стихотворение «Разговор с Гением»).

1920-й – тяжелейший год в жизни Марины Ивановны: голод, холод, смерть младшей дочери Ирины, полная беспросветность. Цветаева буквально онемела, и только через несколько месяцев смогла написать посвящённое дочери стихотворение-реквием. В 1921 году она опубликовала маленький сборник стихов «Вёрсты», а в 1922-м, узнав о том, что муж жив и находится в Чехии, Цветаева, с трудом собрав деньги на билет, вместе с дочерью Алей отправляется к нему.

Зарубежный период творчества поэта (1922 – 1939) отмечен тяжёлым бытом, тоской по родине, скитаниями. «Эмиграция меня не любит», – с горечью замечает Марина Ивановна. В её стихах зазвучал протест против мира сытых, равнодушных, пошлых буржуа. Особенно тяжело семье жилось в Париже, хотя рождение в 1925 г. долгожданного сына Георгия («Мур» – его домашнее имя) было для Цветаевой огромной радостью. В измученной, рано поседевшей женщине никто бы не узнал прежнюю, золотоволосую, искрящуюся полнотой жизни Марину: «Золото моих волос / Тихо переходит в седость. / Не жалейте: всё сбылось, / Всё в груди слилось и спелось». Отцу Б. Пастернака она писала: «Я не жалуюсь, я только ищу объяснения, почему именно я, так приверженная своей работе, всю жизнь должна работать другую, не мою». И далее: «Целый день кручусь, топчусь, верчусь, от газа к умывальнику, от умывальника к бельевому шкафу, от шкафа к ведру с углями, от углей к газу – если бы таксомотор!» А. А. Тесковой пишет: «У меня за годы и годы (1917 – 1927) оступел не ум, а душа. Удивительное наблюдение: именно на чувство нужно время, а не

на мысль. Мысль – молния, чувство – луч самой дальней звезды. Чувству нужен досуг, оно живёт под страхом. Простой пример: обваливая 1, ½ кило мелких рыб в муке, я могу думать, но чувств – нет: запах мешает! Запах мешает, клейкие руки мешают, брызжущее масло мешает, рыба мешает, каждая в отдельности и все полтора кило вместе. Чувство, очевидно, более требовательно, чем мысль». Бесконечной усталостью веет от писем и стихов этих лет:

За этот ад,  
За этот бред  
Пошли мне сад  
На старость лет.

Она очень тоскует о родине, но возвращаться не хочет, предчувствуя непоправимую беду. Между тем, муж и дети много говорят о возвращении, и, в конце концов, в 1937 году, самом страшном году сталинского режима, в СССР едут Сергей Яковлевич и Аля. Цветаева не разделяла новых убеждений мужа, который был в годы гражданской войны сторонником белого движения, а за границей стал сотрудничать с советской разведкой, искренне поверив новой власти.

Подчиняясь обстоятельствам, верная семейному долгу и любви, Марина Ивановна вновь, как и в 1922 году, принимает поворотное для своей судьбы решение – выехать вслед за мужем и дочерью. В июне 1939 года она вместе с сыном отплывает на родину, по сути – навстречу своей гибели. В её сознании любимый поэтический образ – рябины – неотвратимо соединился с гибельными мотивами:

Рябину	Рябина –
Рубили	Седыми
Зорькою.	Спусками.
Рябина –	Рябина!
Судьбина	Судьбина
Горькая.	Русская.

Она не знала об аресте сестры Аси, не могла знать, что вскоре будут арестованы муж и дочь.

Уроженка Москвы, поэт, создавший прославленный гимн в стихах любимому городу, Цветаева оказалась в нём без угла. Начались скитания по разным домам и квартирам. «...Я буквально на улице...» – пишет она, взывая о помощи, секретарю Союза советских писателей П. Павленко. В этих невозможных условиях она по-прежнему напряжённо работает: готовит к печати книгу, публикуется в журналах, кроме того, она страстно ищет общения, охотно читает друзьям и знакомым свои стихи. Чтобы прокормиться и выжить, Марина Ивановна переводит тысячи строк болгарской, грузинской, английской, польской, еврейской поэзии, а также – стихи М. Лермонтова на французский язык.

В какой-то момент Цветаева почувствовала надежду: «Поздравляю себя с уцелением...» Увы, надежда уцелеть не сбылась. Наступил роковой для страны и поэта год – 1941-й. 22 июня на Покровском бульваре из открытого окна Марина Цветаева услышала радиосообщение о вторжении гитлеровских войск в Советский Союз. Уже в июле начались бомбёжки Москвы. Опасаясь за сына, Цветаева после долгих колебаний решила на эвакуацию. Совершенно беспомощная и растерянная, она на стареньком пароходе отправляется в свою последнюю поездку. Провожает Борис Пастернак. Через десять дней пароход причалил к пристани татарского города Елабуга.

Здесь, оказавшись в самом отчаянном положении, Марина Ивановна Цветаева добровольно, при стечении невыносимых обстоятельств, ушла из жизни. Это случилось 31 августа 1941 года.

Уж сколько их упало в эту бездну,  
Разверстую вдали...  
Настанет день, когда и я исчезну  
С поверхности земли.  
Застынет всё, что пело и боролось,  
Сияло и рвалось,  
И зелень глаз моих, и нежный голос,  
И золото волос...

Цветаева создала удивительный поэтический мир, стоящий особняком в русской поэзии 1910-х – 1930-х гг. XX века. Она всячески подчёркивала свою обособленность в ней: «...Да, не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литературной группе НИКОГДА».

В её художественном мире абсолютно всё стягивалось к собственной душе и подчинялось задачам изображения жизни своей души: «Вся моя жизнь – роман с собственной душой...»; диптих 1917 года она так и назвала – «Психея». Душой Цветаева именovala самоё себя, родное гнездо, дом, возлюбленного и т.д.

Лирическое «я» Марины Цветаевой почти во всех произведениях равно её личности, почти всегда связано с событиями личной жизни, поэтому героиню её лирики можно назвать автобиографической. Это определение никак не сужает мир цветаевской лирики, напротив, лишь подчёркивает «масштаб человеческой значительности» (С. Аверинцев) поэта, которому трудно соответствовать, оно свидетельствует о её величайшей духовной силе и душевной красоте. Изображая жизнь собственной души, Марина Цветаева неуклонно стремилась к общечеловеческому идеалу.

В её поэтическом мире Душа – это Психея, ласточка, наделённая необыкновенной крылатостью. Она была убеждена, что Душа рождается крылатой и остаётся такой навсегда. Душа – это не только Психея, ласточка, «лётчица», но и сестра душе возлюбленного. Цветаева создала потрясающую лирическую миниатюру о любви, смысловым центром которой является «крылатый» образ единства душ любящих:

Как правая и левая рука –  
Твоя душа моей душе близка.

Мы смежены, блаженно и тепло,  
Как правое и левое крыло.

Но вихрь встаёт – и бездна пролегла  
От правого – до левого крыла.

Душе поэта оказываются доступными не только небесные сферы, но и морские глубины. Цветаева часто упоминает о своём «морском» имени и морской душе, называя её nereидой, дочерью морского божества Нерей. «Морская» суть героини – в своенравности, изменчивости, своевольности, т.е. в таких свойствах, которые присущи морской волне («Кто создан из камня, кто создан из глины...»). Душа героини бунтует против серости, меркантилизма, практицизма, равнодушия: «Не задушена вашими тушами, Ду - ша!» Драма души, вмещающей в себя всё, именно в безмерности и заключается (См. «Поэт»).

Романтический культ души Цветаева утверждала страстно, искренне, с присущими ей максимализмом, неженской энергией и бесстрашным самоанализом. Упорное противопоставление высокой Души пошлости сытого мира делало её стихи рвущимися, мятежными. Знаки тире, обилие переносов, дробление предложений, неожиданность ассоциаций усиливали неизбежную напряжённость и драматизм цветаевской лирики. «Поэт – прежде всего – СТРОЙ ДУШИ!» – провозгласила она в одной из своих главных поэтических формул.

\* \* \*

*Я долго недооценивал Цветаеву... В неё надо было вчитаться. Когда я это сделал, я ахнул от открывшейся мне бездны чистоты и силы.*

*Весной 1922 года, когда она была уже за границей, я в Москве купил маленькую книжечку её «Вёрст». Меня сразу покорило лирическое могущество цветаевской формы, кровно пережитой, не слабогрудой, круто сжатой и сгущенной, не запыхивающейся на отдельных строчках...*

*Цветаева была женщиной с деятельной мужской душой, решительной, воинствующей, неукротимой. В жизни и творчестве она стремительно, жадно и почти хищно рвалась к окончательности и определённости, в преследовании которых ушла далеко и опередила всех.*

**Борис Пастернак. Люди и положения**

ИЗ ОПЫТА АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЙ  
«СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

*М. И. Цветаева*

**Молитва**

Христос и Бог! Я жажду чуда  
Теперь, сейчас, в начале дня!  
О, дай мне умереть, покуда  
Вся жизнь как книга для меня.

Ты мудрый, Ты не скажешь строго:  
«Терпи, ещё не кончен срок».  
Ты сам мне подал – слишком много!  
Я жажду сразу – всех дорог!

Всего хочу: с душой цыгана  
Идти под песни на разбой,  
За всех страдать под звук органа  
И амазонкой мчаться в бой;

Гадать по звёздам в чёрной башне,  
Вести детей вперёд, сквозь тень...  
Чтоб был легендой – день вчерашний,  
Чтоб был безумьем – каждый день!

Люблю и крест, и шёлк, и каски,  
Моя душа мгновений след...  
Ты дал мне детство – лучше сказки  
И дай мне смерть – в семнадцать лет!

*26 сентября 1909*

*Таруса*

Стихотворение было написано юной Цветаевой в день 17-летия в г. Тарусе Калужской области. В этом городке на реке Оке у семьи Цветаевых была летняя дача. Дом был куплен в 1899 году дедом Марины Цветаевой по материнской линии А. Д. Мейном. В «Доме Тью» (тёти и бабушки) Марина и Анастасия Цветаевы жили во время зимних приездов в Тарусу в 1907 – 1910 гг. Ещё до покупки дома, с 1892 года лето семья Цветаевых ежегодно проводила в Тарусе. От станции Тарусская нужно было ехать семнадцать верст. Цветаевых встречал тарусский извозчик. Через Оку переправлялись на пароме; дача, которую профессор Цветаев арендует у города, стоит совсем одна верстах в двух за Тарусой. Этот небольшой, деревянный, очень уютный домик с мезонином, с большой террасой и маленьким верхним балкончиком таил для детей множество разнообразных возможностей и радостей. С балкона открывались заокские дали, сквозь верхушки деревьев мелькала и блестела на солнце Ока.

За два года до написания «Молитвы» Марина Цветаева поступила в гимназию Алфёровой – но там все было ей чужим и враждебным, ее тоска и бунт не находили успокоения. Тоску скрашивали дружеские отношения с Соней Юркевич, соученицей ещё по предыдущей гимназии. Соня и познакомила подругу со своим старшим братом Петром. Так произошла «полудетская встреча», о которой вспоминала потом Цветаева. Она, по её признанию, «приручилась» к Пете Юркевичу. Он был на три года старше, студент, и, вероятно, казался ей чересчур спокойным, уравновешенным, серьёзным – но зато надёжным. Марину гнетёт одиночество, неприкаянность; порою ей кажется, что в жизни ей нет места, нет смысла, а сама жизнь уныла. Некого любить, не за что гореть. Спасаясь от одиночества и тоски, юная Марина стремится к людям и с удивительным мужеством признаётся: «О, Петя, как тяжело жить одной... Бегу ко всем, лишь бы забыться». И ещё: «Мне страшно хочется умереть рано, пока еще нет стремления вниз, на покой, на отдых». Именно отсюда знаменитые строки «Молитвы»: «Ты дал мне детство – лучше сказки / И дай мне смерть – в семнадцать лет!» (А. Саакянц. Юность сестёр Цветаевых. – Новый мир, 1995, № 6).



Сходное настроение овладело юной поэтессой в Тарусе, когда в день своего 17-летия она написала программное для всего своего творчества стихотворение «Молитва». Анна Саакянц, автор первой русской биографии Цветаевой, называет отношения поэта со смертью «романом» (Саакянц, 1995: 182). Вместе с тем Цветаева на протяжении всей жизни решала вопрос своего отношения к вере и Богу. В детских стихах (до 1909-1910-х гг.) эта тема еще не является дискуссионной: «у Бога грусти нет», наоборот, его царство ясно и безоблачно, «Всё у боженьки – сердце». В то же время призыв к диалогу, стремление быть с небом на «ты» уже намечены в раннем её творчестве.

Стихотворение «Молитва» явилось первым поэтическим манифестом поэта. Нехристианская просьба о ранней смерти («Ты дал мне детство лучше сказки, // И дай мне смерть в семнадцать лет!») – это начало последующего бунтарства. В дальнейшем постижение тайн творчества будет неразрывно связано с обращением к Богу.

С психологической точки зрения отношения Цветаевой с Творцом строятся по классической схеме «ребёнок-родитель», т.е. от безусловного детского приятия, *через* подростковый бунт, желание доказать свою независимость, но с неперенной оглядкой на Отца-родителя: «Как воспримет? Как оценит?», а затем – к полноправному диалогу.

«Молит и ропщет» – вот два полюса цветаевских взаимоотношений с Создателем. Чем значимее феномен Бога, тем меньше в стихах Цветаевой смирения. Осознавая себя «глашатаем Господа своего», героиня все же спорит с Творцом. Но Ребёнок, даже бунтующий против Родителя, прежде всего, любит его, и желание жить «как Бог повелел и друзья не велят» свойственно Цветаевой не в меньшей степени, чем бунтарство.

Среди детских и юношеских стихотворений Цветаевой есть такие, которые намечают новую, поначалу непонятную мысль Марины Цветаевой. Эта мысль – о ней самой и её отношении к смерти, о «юности и смерти», о конечности своей юной жизни.

Первый раз отголоски этой идеи прозвучали в стихотворении «Лесное царство»:

Хорошо быть красивыми, быстрыми  
И, кострами дразня темноту,  
Любоваться безумными искрами,  
И как искры сгореть – на лету!

В этих строках нет слова «смерть», но смысл нетрудно угадать. Как хорошо, если бы конец настиг человека в молодости, пока не совершены ошибки, нет горечи и сожаления, пока переполняет радость жизни:

Спите в покое чарующем!  
Смерть хороша – на заре!  
(«Жертвам школьных сумерек»)

Назревавший, требовавший выхода вопрос в день 17-летия поэтессы воплотился в стихотворении «Молитва»:

Христос и Бог! Я жажду чуда  
Теперь, сейчас, в начале дня!  
О, дай мне умереть, покуда  
Вся жизнь как книга для меня.

...Ты дал мне детство – лучше сказки  
И дай мне смерть – в семнадцать лет!

Это было последнее стихотворение Марины Цветаевой, в котором смерть рассматривается как счастье, после этих строк поэтесса начинает задумываться, стоит ли стремиться к неизвестности, не окажется ли там хуже. Постепенно стихотворения Марины Цветаевой начали приобретать иную тональность. В них реже встречаются порывистые и спонтанные мысли. Так с написанием первых двух книг закончился юношеский этап развития Цветаевой-поэта.

Форма стихотворения «Молитва» и особенности его лирического строя определены жанром. «Молитва» – послание к Богу

и Христу (они едины в этом тексте), молитвенное обращение к Богу, о чём свидетельствуют слова *Христос и Бог, Ты мудрый*; глагольные конструкции: *дай мне умереть, ты не скажешь* и др. Всё стихотворение – греховная мольба (название «Молитва» неслучайное) о смерти, обращённая к Богу. Пунктуация стихотворения изобилует характерными для манеры Цветаевой тире, которые сигнализируют об антитезах и крайностях во внутренних метаниях автора. Основная антитеза: жизнь и смерть. Удивительным образом мольба о смерти сопряжена с утверждением жизни, ощущением полноты жизни: *жизнь как книга; жажду сразу – всех дорог; всего хочу*. Эта мысль подтверждается и многочисленными восклицательными предложениями: их в тексте шесть. В бурной и бесконечной своей жизни героиня видит себя и с разбойной душой цыгана, и храброй амазонкой, и астрологом, гадающим по звёздам, и путеводительницей детей.

Итак, за год до этого стихотворения Цветаева в письме к Петру Юркевичу признавалась, что ей страшно хочется умереть рано, пока еще нет устремления на покой, на отдых, «вниз». Но, с другой стороны, «Молитва» – это и расправление крыльев, скрытое обещание жить и творить со всей полнотой и отдачей: «Я жажду сразу – всех дорог!» «Молитва» является первым литературным манифестом М. Цветаевой.

Стихотворение написано четырёхстопным ямбом, размером универсальным и особенно характерным для русской классической поэзии, с чётким чередованием женских и мужских окончаний, что придаёт ему особенную ритмичность. Самые знаменательные строки стихотворения делятся цезурой на две части и обретают силу афористических высказываний:

Христос и Бог | я жажду чуда;  
Я жажду сразу | всех дорог;  
Чтоб был легендой | день вчерашний;  
Ты дал мне детство | лучше сказки;  
И дай мне смерть | в семнадцать лет.

Пиррихии (пропуски ожидаемого ямбического ударения) придают произведению особенный интонационный рисунок, в том смысле, что обращают преимущественное внимание на ключевые слова и выражения: *вот только* в 1-й и 2-й строфах: *мне умереть*; (жизнь) *как книга для меня*; *ты* (Бог) *не скажешь*. Так выстраивается система ключевых образов: Я – Жизнь – Смерть – Бог.

Стихотворение вошло в первый сборник стихотворений Цветаевой «Вечерний альбом» (1910).

### **В. Я. Брюсов**

#### **Из письма**

Милый, прости, что хочу повторять  
    Прежних влюблённых обеты.  
Речи знакомые – новы опять,  
    Если любовью согреты.

Милый, я знаю: ты любишь меня,  
    И об одном все моления, –  
Жить, умереть, это счастье храня,  
    Светлой любви уверенья.

Милый, но если и новой любви  
    Ты посветишь свои грёзы,  
В воспоминаниях счастьем живи,  
    Мне же оставь наши слёзы.

Пусть для тебя эта юная даль  
    Будет прекрасной, как ныне.  
Мне же, мой милый, тогда и печаль  
    Станет заветная святыня.

*18 мая 1894*

Стихотворение вошло в цикл «*Juvenilia*». Подзаголовок «(Марселины Вальмор)» намекал на переводной характер произведения. В рукописи Брюсова оно было записано под заглавием «Письмо (Из Марселины Вальмор)» и содержало эпиграф: «*Les femmes ne doivent pas écrire. – Je le sais. – J’ecris pourtant.*» («Женщинам не следует писать. – Я это знаю. – Но всё же пишу» – *франц.*) Марселина Деборд-Вальмор (1785-1859) – французская поэтесса. В примечаниях к 3-м переводам её стихотворений Брюсов писал: «Во французской лирике голос М. Деборд-Вальмор – один из самых нежных, из самых задушевных голосов». Этими фактами и интересом поэта к французской лирике отмечена история создания стихотворения и обстоятельства его написания (Васильев, Щербаков, 1973: 570).

Заглавие «Из письма» со всей определённостью указывает на жанр послания. Стихотворное послание отличает редкостная ритмическая упорядоченность: трёхстопный дактиль с чередованием женских и мужских окончаний. Дактиль – это стихотворный размер, характеризующийся высокой торжественностью и плавной размеренностью. Книжная лексика полностью соответствует указанной тональности: *обеты, моления, грёзы, заветная святыня* и др. Ритм стихотворения подчёркивается повторяющимися обращениями: все строфы, за исключением последней, строятся с помощью анафоры (единоначатия): *Милый, прости...; Милый, я знаю...; Милый, но если...* Характерно, что обращение *милый* (в сочетании с интимным *мой*) сохраняется и в последней строфе: «Мне же, мой милый, тогда и печаль // Станет заветной святыней».

Лирическая ситуация, изображённая в стихотворении, свидетельствует о том, что героиня, предполагая охлаждение к ней любимого человека и его возможную «новую любовь», спешит в письме к нему выразить неизменность своих чувств, свою готовность жить лишь «печалью», если возлюбленный встретит другую. Лирическую героиню отличает тонкость любовного чувства, нежность, трепетное отношение к любимому: она и просит прощения у него, и молит, и надеется на счастье, и готова к самопожертвованию: «Мне же оставь наши слёзы». Её образ вызывает в памяти пушкинские строки: «Как дай вам Бог любимой быть другим», с той лишь разницей, что Пушкин пишет о чувствах мужчины.

Противительный союз **но** в 3-й строфе делит стихотворение на две части: в 1-й части лирическая героиня говорит о счастье взаимной любви, которую не победит смерть: «Жить, умереть, это счастье храня, светлой любви уверенья». Для характеристики чувства автор использует метафору: *любовью согреты*, эпитет: *светлой (любви уверенья)*, антитезу: *знакомые – новы*. Для неё чрезвычайно важны любовный обет и уверенья в любви как свидетельство верности любимого. Вместе с тем героиня стихотворения прекрасно осознает драматизм жизни, изменчивость человеческого чувства, непрочность любовных уверений. Отсюда и основная мысль 2-й части стихотворения, в которой автор письма говорит о возможных переменах в отношениях и о своей готовности их мудро принять. Счастье любимого – вот всё, чего она хочет. Себя же в этом случае героиня готовит лишь к слезам и печали. Интересно соотнесение слов **обеты** (в начале произведения) и **заветной** (в конце).

Всем содержанием стихотворения автор утверждает, что любовь – чувство прекрасное, святое, согревающее душу и вечно юное.

**К. Д. Бальмонт**

### **На разных языках**

Мы говорим на разных языках.  
Я свет весны, а ты усталый холод.  
Я златоцвет, который вечно молод,  
А ты песок на мёртвых берегах.

Прекрасна даль вскипающего моря,  
Его простор играющий широк.  
Но берег мёртв. Измыт волной песок.  
Свистит, хрустит с гремучей влагой споря.

А я живу. Как в сказочных веках,  
Воздушный сад исполнен аромата.  
Поёт пчела. Моя душа богата.  
Мы говорим на разных языках.

1903

Это стихотворение помещено из цикла «Млечный путь» было опубликовано в самом знаменитом сборнике стихов Бальмонта «Будем как солнце». Оно вошло в известную стихотворную перекличку Константина Бальмонта с поэтессой серебряного века Миррой Лохвицкой (1869-1905). В них повторяются ключевые выражения, смысл которых до конца был понятен только самим поэтам: «бессмертная любовь», «злые чары», «До свидания», «Мы говорим на разных языках». Бальмонт часто использовал в своих произведениях образы Лохвицкой, диалог с ней продолжался достаточно долго.

В совокупности данная перекличка представляет собой «роман в стихах» – уникальный в русской, а возможно, и мировой литературе. В этом романе есть завязка, кульминация, развязка и даже эпилог – причем всё писалось не по взаимному уговору, а постепенно складывалось само собой. Первоначальная взаимная нежность и восторги сменяются враждой и непониманием, отчуждением, порой доходящим до ненависти, а оканчивается история – прощением, покаянием и вечной памятью о том, что было светло. Ясно, что стихотворение «На разных языках» относится к периоду взаимного охлаждения, к периоду близкой развязки<sup>1</sup>.

Представление о Лохвицкой как о «вакханке», свободной в связях, возникло в значительной мере на основании посвящённых ей стихов Бальмонта. Между тем, по стихам же можно понять, что главная причина конфликта – отказ героини воплотить в жизнь то, что пережито в мечтах и воспето в стихах. Е. А. Андреева-Бальмонт, в своих воспоминаниях о муже писала, что не знает ни одного его романа, который кончился бы сколько-нибудь трагически. Данный «роман в стихах» в конце концов получил трагическую развязку, которой в жизни соответствовала реальная смерть Лохвицкой, причем смерть, прежде всего, от «нарушенного равновесия духа».

Можно предположить, что стихотворных обращений к ней Бальмонта было достаточно, чтобы ввергнуть ее в состояние тяжё-

---

<sup>1</sup> См. адрес сайта: «К. Бальмонт и М. Лохвицкая. Поэтические отголоски». <http://www.mirrelia.ru/echo/?l=balm>

лой депрессии. В самом деле, что должна была чувствовать женщина, если на протяжении шести-семи лет она непрерывно получала в свой адрес признания, уговоры, угрозы человека, которого любила сама? В стихах его натиску соответствуют её мольбы о пощаде, его торжеству – её отчаяние, угрозам – ужас, а в ее кошмарах на разные лады повторяется ключевое выражение: «злые чары»; кстати, это выражение стало заглавием нового стихотворного цикла К. Бальмонта.

С учётом данной истории личных взаимоотношений двух поэтов, а также их поэтической переклички, можно заметить, что по форме стихотворение «На разных языках» – это стихотворение-реакция, стихотворение-реплика К. Бальмонта в художественном диалоге с М. Лохвицкой. Уже первая строчка: «Мы говорим на разных языках...» свидетельствует о «разговоре» двоих равнодушных друг к другу людей. В поэтическом «ответе» Бальмонта характеризуются две личности: адресата и адресанта. Автохарактеристика отвечающего преисполнена положительными образами жизненной энергии, света, красоты, волшебства: *я свет весны, я золотоцвет* (растение с ярко-жёлтыми или золотистыми цветами), *вечно молод, моя душа богата*. Она дана с помощью ярких эпитетов: *вечно молод, прекрасна, вскипающий, гремучий, сказочных* и др. В содержании этой характеристики прослеживается скрытое сравнение собственного облика с «прекрасной далью вскипающего моря» и с «воздушным садом», исполненным аромата.

Совершенно противоположную характеристику поэт даёт воображаемой собеседнице: *ты усталый холод, песок на мёртвых берегах, берег мёртв*. Его ведущий приём – антитеза живого и мёртвого, энергии и усталости, тепла и холода, движения и статики, волны и песчаного берега, душевного богатства и душевного оскудения. Противопоставление отмечается и в лексике с семантикой звука: *гремучая влага моря* противопоставлена *свисту и хрусту прибрежного песка*. В итоге всё отрицательное и омертвевшее связано с обликом «оппонента».

Разность между героями стихотворения подчёркивается и с помощью синтаксиса: преобладают короткие, утвердительные, не



требующие возражений конструкции: Я - ... ТЫ - ... В последней строфе краткость достигает апогея: «Поёт пчела. Моя душа богата. Мы говорим на разных языках». Утверждение, прозвучавшее в первой строке, повторилось в последней: мысль замкнулась в кольцевой композиции стихотворения.

«На разных языках» написано пятистопным ямбом с множеством пиррихий. Интересно, как пиррихии передают постоянную смену интонации от Я к ТЫ: почти в каждой стихотворной строке пиррихий перемещается с 1-й стопы на 4-ю, предпоследнюю стопу, что придаёт всему тексту тон антитезы.

Понять, что речь идёт об угасании прежнего любовного чувства можно только из подтекста произведения, из истории взаимоотношений этих двух выдающихся поэтов, а также в контексте всей стихотворной переключки между ними. Произведение вызывает чувство грусти оттого, что диалог на «одном языке» не состоялся, что взаимопонимания не получилось.

**Анна Ахматова о волшебной силе искусства:  
философско-эстетическая идея стихотворения  
«Слушая пение»**

**Слушая пение**

Женский голос, как ветер, несётся,  
Чёрным кажется, влажным, ночным.  
И чего на лету ни коснётся –  
Всё становится сразу иным.  
Заливает алмазным сияньем,  
Где-то что-то на миг серебрит  
И загадочным одеяньем  
Небывалых шелков шелестит.  
И такая могучая сила  
Зачарованный голос влечёт,  
Будто там впереди не могила,  
А таинственной лестницы взлёт.

В традиции русского классического искусства творчество и созерцание творческих явлений всегда являлись величайшим жизненным наслаждением. Достаточно вспомнить о пушкинском трепете «пред созданьями искусств и вдохновенья» («Из Пиндемонти»).

В ахматовском стихотворении «Слушая пение» (1961) основным словом-образом, субъектом и источником действенного преобразования мира является женский ГОЛОС. Он маг, кудесник, волшебник. От него невозможно отделить образ МИРА, одухотворённого красотой, ставшего «сразу иным». ПРОСТРАНСТВО, в котором «несётся» голос, обретает особенную (ночную) красочность: серебристость, «алмазное сиянье»; звучность: шелест «небывалых шелков»; оно становится осязаемым, как тонкое шёлковое «одеяние».

Ахматовская миниатюра соотносима прежде всего с музыкой, она создана по законам музыкальной гармонии и архитектоники, что подсказано темой женского пения: отметим «песенный» трёхстопный анапест, композиционное «крещендо» («усиление звука»), «певучие» ассонансы («заливАет алмАзным сиЯньем» – А-А-А, «зачарОванный гОлос влечЁт» – О-О-О).

Ахматова стремится к изображению такого творческого процесса, который сходен с природной стихией, о чём свидетельствует сравнение «женский голос, как ветер, несётся». Голос сопоставим с тайной и чудом: он назван «зачарованным», а его «одеяние» – «загадочным» (отметим данное метафорическое олицетворение и яркие эпитеты). В пении, как и в любом другом творческом событии, заключён источник красоты, прелести и вечности бытия, ему присущи одухотворённость и высота: «там впереди не могила, / А таинственной лестницы взлёт», а его суть – в силе и волшебстве преобразования: «чего на лету ни коснётся – всё становится сразу иным». В проявлениях творчества Ахматова традиционно усматривала жизненную силу, неодолимость, неограниченность, абсолютную свободу. Интересно, что высокая духовность подлинного создания искусства в её представлении удивительным образом сочетается с материальностью и

осязаемостью: голос кажется «чёрным» и «влажным» (возможно, как земля) и «ночным» (может быть, как воздух).

Лирическое событие, изображённое в стихотворении, происходит в настоящем ВРЕМЕНИ, отсюда – частотность соответствующих глаголов: *несётся, кажется, заливает, серебрит, шелестит*. Вместе с тем, важнейшая особенность данного ХРОНОТОПА – устремление к будущему «взлёту»; осознание конечности жизни преодолевается мыслью о бессмертии искусства. В системе противопоставлений *настоящее – будущее, земное – небесное, преходящее – вечное пение (искусство)* мыслится нетленным, несмотря на конечность человеческого бытия.

### ***Николай Рубцов: пути осмысления «тихой» поэзии***

Рубцов – поэт предельно искренний, бескомпромиссный, честный, бесконечно влюблённый в родину и поэзию. Человеком он был ранимым, одиноким, быт свой устраивать не умел. Судьба его трагична.

Пролагая свой путь в русской лирике XX века (путь представителя «тихой» поэзии), Рубцов стремился творчески осмыслить поэтическое наследие прошлого, сохраняя при этом собственную оригинальность.

Но я у Тютчева и Фета  
Проверю искреннее слово,  
Чтоб книгу Тютчева и Фета  
Продолжить книгою Рубцова...

Поэзия Рубцова, по выражению В. Кожинова, проникнута «моцартовским» началом, она является воплощением жизни художника, перелившейся в стихи, а сам поэт в 60-70-е гг. стал символом «первородной стихии поэзии».

Лучшие его стихи «Ферапонтово», «В горнице», «Звезда полей», «Журавли», «Тихая моя родина» звучат непревзойдённо чисто и естественно. Деревушка, деревенская околица, погост, берег реки, леса, луга – вот художественное пространство лирики

Рубцова. Беспредельность родных просторов он представляет с помощью удивительно ёмкого образа улетающих журавлей, пронизательно увидев большое в малом.

Меж болотных стволов красовался восток огнеликий...  
Вот наступит октябрь – и покажутся вновь журавли!  
И разбудят меня, позовут журавлиные клики  
Над моим чердаком, над болотом, забытым вдали...  
Широко по Руси предназначенный срок увяданья  
Возвещают они, как сказание древних страниц.  
Всё, что есть на душе, до конца выражает рыданье  
И высокий полёт этих гордых прославленных птиц.

«Как-то трудно представить теперь, что ещё десять лет назад эти строки не существовали, что на их месте в русской поэзии была пустота», – писал В. Кожин в 1975 году. Редкий в русской лирике пятистопный анапест, чеканный, размеренно неторопливый ритм настраивает мысль читателя и слушателя на философский взлёт: от прозаического чердака взгляд поднимается вверх и устремляется вслед за прекрасными птицами в бесконечную даль, в бесконечное историческое прошлое родины.

Пронзительное чувство родины в лирике Рубцова сопряжено с грустью, с мыслями о тайне собственного скорого расставания с притягательной красотой родных просторов. Отсюда гнетущее одиночество лирического героя, сквозной образ ветра, становящийся символом тревоги и усталости.

Лирическая ситуация, лежащая в основе стихотворения «Тихая моя родина», – «свидание» лирического героя со своей малой родиной после долгой разлуки с нею. Он видит изменения, которые можно обозначить фразеологизмом «всё быльём поросло»: купол обители зарос травой, на любимом месте купания – тина и болотина. Слово быльё ассоциативно связано со словом былка (травинка) и этимологически со словом былое (прошлое). Неизменными остались зелёный простор, речка, ивы, соловьи, а также память лирического героя: «Я ничего не забыл». Этот стих композиционно делит стихотворение на две части и является его смысловым цен-

тром, именно к нему стягиваются нити прошлого и настоящего. Тональность 1-й части – грустная, что подчёркивается повтором слов *тихая, тихо* и образом погоста. Во 2-й части настроение лирического героя меняется: он воодушевляется воспоминаниями о детстве, о школе, его согревает мысль о вечном бытии родины. Самого себя герой видит в образе весёлой и беспечной вороны. Родная природа в данном стихотворении олицетворена и одушевлена высокой мыслью о неразрывной связи человека с его малой родиной. Связь эта названа жгучей и смертной, другими словами, разрушить её может только смерть.

С каждой избою и тучею,  
С громом, готовым упасть,  
Чувствую самую жгучую,  
Самую смертную связь.

«Захолонуло душу нежной болью, и я изумлённо оцепенел от чистоты речи, не обременённой красотами. От голой правды сиротства. От концовки, обжёгшей меня, что молния», – вспоминал А. Романов о своём впечатлении от этого стихотворения.

### Две «Грозы»: Тютчев и Рубцов

Сопоставительный анализ «Весенней грозы» (1828) Ф. Тютчева и «Во время грозы» (1968) Н. Рубцова «подсказан» самим Рубцовым, отмечавшим свою связь с лирикой Тютчева и Фета. Легко устанавливается сходство обеих «Гроз»:

- а) общая тема стихотворений – гроза и её восприятие;
- б) одинаковый размер – 4-стопный ямба; близость некоторых аллитераций, например, со звуком **р**;
- в) общность образной системы: *Небо – Гроза – Земля* в восприятии лирического героя.

Вместе с тем, несмотря на художественное родство с Тютчевым, Рубцов создаёт совершенно особый образ Грозы. У Тютчева слово *люблю*, вынесенное в начало стихотворения («*Люблю грозу в начале мая...*»), определяет всю дальнейшую радостную, мажор-

ную тональность: через всё стихотворение словно «прокатывается» звук **р** или звукосочетания с ним: **гроза, гром, резвяся, играет, грохочет** и т.п. , и эти звуки не вызывают чувства тревоги. Кроме того, пейзаж стихотворения создаётся в радостных, ярких тонах золотого и голубого цветов: золотые нити дождя (изображена редкая «солнечная» гроза), голубое небо, перлы дождевые, ассоциирующиеся с жемчужным блеском. Тютчев рисует образ бесконечного и гармоничного движения природы: *дождик брызнул, пыль летит, перлы повисли, поток бежит, гам не молкнет*, ветренная Геба проливает громокипящий кубок. Ключевое слово в этом описании природы – *весело*.

Слова *люблю* (т.е. **я** люблю) и **ты** в первой и последней строфах соответственно своеобразной смысловой дугой очерчивают единство образной системы стихотворения (я и ты) и указывают на то, что всё это природное торжество совершается на глазах двоих близких друг другу людей, разделяющих радость восприятия весны и грозы. Мифологический образ смеющейся Гебы, богини вечной юности, становится завершающим аккордом стихотворения.

Иную, скорее противоположную авторскую позицию содержит стихотворение Н. Рубцова. Дисгармоничность грозового мира подчёркивается образами прорвавшегося неба, качающихся «вкривь и вкось» садов, кромсающих мрак молний, кричащего пастуха, мечущегося стада, раскальвающегося пространства. «Колыбельный плач» усиливает общее тревожное настроение.

Оксюморны «холодное пламя» и «зловещий праздник» довершают картину грозы-катастрофы.

Между небом и землёй Рубцов «помещает» церковь, молчащую «набожно и свято», и молчащего, задумавшегося героя. Текст стихотворения подсказывает возможную причину его задумчивости: лирического героя тревожат мысли о «нашем доме», о «смятенном виде родного края», т.е. о бедственном, грозовом потрясении родины. Трагизм произведения усиливается образом «беспредельного, тревожного» простора. В этом бесконечном художественном пространстве преодоление грозовой драмы подвергается автор-

скому сомнению. Единственной опорой, по его мнению, может быть церковь, другими словами – вера.

Сопоставление произведений приводит к мысли, что тютчевское грозное Небо вполне благосклонно к Земле, а вот Небо в стихотворении Рубцова – гневающееся, возможно, даже карающее.

Вот такую своеобразную «проверку» русской лирики XIX века своим «искренним словом» предпринял блестящий поэт XX века Николай Рубцов, в результате чего образ тютчевской Грозы получил яркую художественную интерпретацию.

### **Человек, пространство и время в русской поэзии Молдовы**

Современную русскоязычную лирику в Республике Молдова представляют интереснейшие поэты. Их творчество отличает, с одной стороны, оригинальность художественных исканий и необычность мировидения, с другой – верность классической традиции. Среди поэтов «хороших и разных» надо назвать имена О. Рудягиной, В. Костишар, А. Миляха, В. Ткачёва, И. Ремизовой, О. Максимова, Ю. Харламова, В. Чембарцевой, Н. Новохатней и др. Произведения этих авторов публиковались во многих изданиях не только Молдовы, но и России: в журналах «Дружба народов», «Знамя», в «Литературной газете», «Литературной России» и др.

Два имени в большом поэтическом ряду хотелось бы выделить особо. Это Сергей Пагын, выпускник Бельцкого университета, живёт и работает в Единцах, главный редактор еженедельника «Норд-инфо», лауреат престижных российских премий («Заблудившийся трамвай» им. Н. Гумилёва, «Молодой Петербург») и Юрий Гудумак, научный сотрудник Института экологии и географии АН РМ, живёт в Кишинёве, родился в селе Яблони. Именно их творчество, на наш взгляд, наиболее ярко показывает, как безграничны возможности лирического слова в наше время, когда, казалось бы, «все слова уже сказаны» (Сергей Аверинцев), как высоко поднята в Молдове планка подлинной поэзии, другими словами, «искусства ставить слово после слова»

(по выражению Беллы Ахмадулиной), как дорог человеку XXI века, несмотря на великую сегодняшнюю миграцию, хрупкий мир малой родины, как трепетна душа поэта.

В лирике С. Пагына и Ю. Гудумака восхищает философская глубина, редкостное умение увидеть поэзию в обычном и обыденном (вспомним ахматовское «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда»), а также умение выразить многообразие мира через простые детали. В результате жизнь природы и обычный быт человека предстают как мощное и значительное бытие.

\* \* \*

Поэзию **Сергея Пагына** принимаешь сразу и навсегда. В его творчестве привлекает тончайший лиризм и высокий строй души, завораживает мелодия стиха, богатство интонаций, пластичность и выразительность образов пространства и времени. Человек и мир, человек и его малая родина («моё захолустье», по выражению поэта) рисуются через прозаические, даже нарочито сниженные детали пейзажа, интерьера, ситуации.

Вот взгляд поэта выхватывает «пустячное» из общей картины жизни: оставленное кем-то на полу хозяйственное мыло, надтреснутую кружку с чайниками на дне, стружку на верстаке («Моя душа пустячное любила...»). Лирический ход 2-й части этого стихотворения неожидан, так как сосредоточенность автора на внешней безыскусственной картинке и подчёркнутая внешняя изобразительность не предполагают глубинных философских выводов. Однако, оттолкнувшись от живых и сиюминутных свидетельств повседневной жизни человека, поэтизируя их, автор делает блестящий поворот к философскому финалу:

Родство ли это, давнее желанье,  
чтоб в замкнутой глубинке мирозданья...  
предельно личным, милосердным Богом  
я так же был замечен и любим? (Пагын, 2008: 57)

Поэтичность предметной детализации и философский характер концовки произведения – одна из примет творческой манеры



Сергея Пагына. Так, размышляя в стихотворении «Во времени всё больше вещества...» о времени, которое «густеет» и «принимает формы / окна ночного, / ветки, / рукава / висящей куртки, / бабушкиной торбы / с пучками трав от хворей и от ран», автор вводит в финал метафору «ветер-вечность», которая и предопределяет философское обобщение:

И если что-то липы гнёт окрест –  
прозрачное и жгучее, как солнце, –  
так это ветер из нездешних мест,  
так это вечность над тобой несётся. (Пагын, 2011: 51)

Вдыхая «квёлый воздух» своего «захолустья», запах хлеба и горелой щетины («верно, борова палят»), прослеживая взглядом «беглый почерк ... дыма» над деревьями, герой стихотворения «Квёлый воздух моего захолустья...» идёт («прёт») по снежной колее «дрова колоть к бабе Вере», и это гораздо важнее, чем «бойня революций» или «крах великих империй». Затем поэт вновь обращается к привычному пейзажу малой родины, однако в последних строках картина внешнего мира и внутреннее состояние сливаются, и обычное природное явление, начало снегопада, передаётся как тончайшее ощущение неуловимого движения космического «маятника»:

И качнулось тихим снегом пошедшим  
вертикальное, Господнее время. (Пагын, 2011: 54)

Немудрёный переход через поле кукурузы («Через поле кукурузы») – для поэта такой же повод для философского обобщения:

Но лишь ветер – войдёшь в шелестенье,  
где початка мелькнёт желтизна,  
словно чудо, и сходятся тени  
за плечами, листва, времена. (Пагын сайт автора: 2010)

Рассмотренная выше поэтика финалов вызывает в памяти цветаевское высказывание о том, что всё стихотворение пишется ради последней строки (Гаспаров, 1995: 312).

Возникает ощущение удивительной лёгкости стихотворного текста Сергея Пагына, музыкальности лирического дискурса, которым не противоречит общее впечатление многопредметности, наполненности разнообразными деталями (они как раз и создают полноту картины). Его лирика вызывает настроение светлой печали и неизбежной грусти, покоряет стремлением к любви и всеобщей гармонии. В душевном состоянии лирического героя преобладают горечь и жалость и вместе с ними нежность ко «всему живущему»: «И я опять просыпаюсь / с *огромной жалостью* к людям»; «... и будит поля голого безбрежность... к багряной лунке, к мятному листку / *последнюю пронзительную нежность*» («И только нежность проскользнёт сюда...»). Или:

Как хрупко всё живущее – хоть плачь!

Вот горестный надломленный калач,  
в нём яблоко – дарованная малость.

Вот свечка незажжённая.

И вновь

ты говоришь: «Любовь, родной, любовь...».

Я говорю: «Родная, жалость... жалость».

(«Бессмертие проходит тишиной...») (Пагын сайт автора 2009).

В процитированных выше стихотворениях развитие лирической мысли отчасти можно сопоставить с художественной логикой И. Бродского, выраженной, например, в «Большой элегии Джону Донну»: огромный каталог мира вещей, предметов, событий оказывается прологом для проникновенного монолога Души, для итогового философского заключения.

Уравнивая абстрактное и конкретное, сущее и воображаемое, целое и часть, обыденное и исключительное, поэт добивается слитности и слаженности самых разнообразных вещей, предметов и явлений. В его произведениях не существует никакой иерархии, кроме единственной – Божественной: «Пришел по-водырь-ветер. / Сказал мне: / иди за мной – / когда терять уже нечего, / на всех на земных дорогах / находишь Бога («Уже не

загадываю») (Пагын сайт автора: 2008). Сакральной мыслью одухотворено и творческое бытие поэта:

Холстину бытия словами расшивая  
вслепую, наугад, с изнанки ли, с лица,  
я говорю: «Зима...  
...И светится во тьме  
немыслимый узор, который виден Богу,  
но в плоскости моей, увы, не виден мне  
(Пагын сайт автора: 2009).

На наш взгляд, лирика С. Пагына тесно связана с модернистскими чертами «серебряного века» русской поэзии, в частности с творчеством О. Мандельштама, а также с поэзией И. Бродского. Известно мнение некоторых исследователей, утверждающих, что именно Бродский (конечно, содержательно, а не хронологически) завершает «век». Связь эту мы усматриваем в акмеистической «прекрасной ясности» изображаемого мира, во внимании к «милым мелочам» жизни, в поэтизации земного мира, в материализации переживаний, в лейтмотиве памяти.

Думается, что важным истоком лирики Сергея Пагына является и так называемая «тихая поэзия»<sup>1</sup>.

Частотность лексемы с корнем *тиш* / *тих* – одно из косвенных подтверждений тому: «И будешь *тих*, как ветка за окном, / и будешь *тих*, / как первый снег» («Кончается прозрачный керосин»); «Они лежат на уровне окна, / их лбы любовно гладит *тишина...*» («Спящие у окна»); «Улыбнись, улыбнись *тишине*, / что подобно последней волне, / поднялась и стоит над тобой...» (Улыбнись, улыбнись тишине...»); «А там – за кромкой слов, / за изгородью звуков такая дышит даль, такая *тишина!*» («Пространству к ночи...»); «Во сне моем *тихо-тихо*, / словно в осеннем поле...» («Во сне моём...»); «...Всхлипнем *тишины*, / глубоким вздохом стародавней лиры / я опускаюсь в забытьё тра-

---

<sup>1</sup> Направление, родившееся в 70-е гг. XX в. в противовес громкой, эстрадной поэзии; самая яркая фигура в «тихой поэзии» – Н. Рубцов.

вы...» («Моя тревога не встряхнет листа...»); «Во дворе – сквозная тишина...» («На похоронах старухи»); «Гений места селится в тишине, / и свистит, строем корявый посох...» («Гений места селится в тишине...» и др.

Кроме образов ТИШИНЫ и ТИХОСТИ, в художественном мире С. Пагына выделяется целый ряд словообразов, которые можно обозначить как ключевые: СНЕГ, ВЕТЕР, ТРАВА, ВОДА, СОН, СВЕТ и ОГОНЬ, ВРЕМЯ, СЛОВО. Они организованы в целостную художественную систему, воплощают земную и небесную сферы бытия природы и жизни человека, а также наполняются глубоким аксиологическим содержанием. На первый план выдвинуты не только живые приметы мира, его скрепы и опоры, но и некий вечный биос, в котором «травы дышат, настигая, в спину», «перелесок светится золотой», «меж двух озёр боярышник горит», сверчок «отважно свербит», бабочка несёт «ворох радужных открытий», «ходит ветер в холщовой рубахе широкой» и т.п.

Надо всем царит ДУША, её переживаниями проникнут и пронизан художественный мир поэта: «Как душа в эту пору, светясь, холодела...» (Пагын 2008: 55); «Играй, душа, на скрипке золотой, / мурлычь огонь, / шуми, моё дыханье!» (Пагын 2008: 31); «Всё перемелет мельничка души: бесславие, отчаянье, юродство...» (Пагын 2008: 33); «Ах, душа – золотая белошвейка моя!» (Пагын 2008: 48); «Сорвёшься в краткую молитву – простую музыку души...» (Пагын 2008: 52); «Моя душа пустячное любила...» (Пагын 2008: 57); «А знаешь – нас и вещи не спасут, / весь сор, который освещал я тут / своей душой в отдельности и крупно: / сучок, щепка, яичная скорлупка, / по воздуху скользящее перо, / с весенней прелью ржавое ведро...» (Пагын сайт автора: 2008). Философская и нравственно-эстетическая концепция такого феномена, как Душа, воплощается поэтом через целый ряд мотивов: света, тишины, музыки, молитвы, тепла, любви.

Душа художника стремится объять мир в его целокупности: «Я знаю: хватит мне души на птичий страх и звездный трепет...», ею определяются вечные пространственно-временные знаки бытия и пространственно-временное смысловое единство как отдельно взя-

того стихотворения, так и всего их корпуса. Как правило, в лирике Сергея Пагына движение взгляда или смена «точки зрения» автора, по выражению Ю. Лотмана (Лотман, 1998: 252), направлены вдаль, часто через распахнутое окно и дверной проём и всегда – вверх: «И если нам не жить – / найдет душа насущное тепло, / прильнув к трубе, / смотрящей с крыши ввысь...» («Сухим дымком, беспамятством ветвей...»).

Характерно, что пространственный и временной планы в его художественном мире взаимопроницаемы:

День становится полем, потом – перелеском, дождём...  
Так неспешно и тихо, омыто водой осветлённой,  
время входит в пространство, как в отчий покинутый дом –  
спи, дитя, засыпай на отцовской подушке солёной.

Одно из стихотворений Сергея Пагына представляет собой ярчайший пример воплощения поэтом важнейшей философской темы – вечной темы жизни и смерти.

Смерть, как мальчика, возьмёт за подбородок.  
«Снегирёк... щеглёнок... зимородок... –  
скажет нежно, заглянув в глаза.  
– Ну, пошли со мною, егоза».

И меня поднимет за подмышки,  
и глядишь: я маленький – в пальтишке  
с латкою на стёртом рукаве,  
с петушком на палочке, с дудкою,  
с глиняной свистулькой расписною,  
с мыльными шарами в голове.

А вокруг – безлюдно и беззвёздно...  
Только пустошь, где репейник мёрзлый.  
Только вой собачий вдалеке.  
Только ветер дует предрассветный.  
И к щеке я прижимаюсь смертной,  
словно к зимней маминой щеке.

В контексте данного стихотворения совершенно уникально существуют идея конечности жизни, необычный облик ласковой смерти и трогательные образы детства (*петушок на палочке, глиняная свистулька, мыльные шары в голове*). Сравнение «И к щеке я прижимаюсь смертной, словно к зимней маминой щеке» усиливает этот контекстуальный оксюморон. Очевидно, образ нестрашной смерти, говорящей с лирическим героем, как с мальчиком, призван выразить мысль о том, что жизнь необходимо соизмерять со смертью постоянно, что их трагическую неразъятость следует спокойно принять. Мысль не нова, но совершенно по-новому выражена поэтом, поэтому данное стихотворение стало для читателей настоящим откровением. «Нам кажется, что смерть у нас впереди. А она сбоку, она всё время с нами», – писал выдающийся актёр Г. Бурков в своих дневниках, вышедших под заглавием «Хроника сердца». Данное стихотворение как раз поэтическое выражение того, что смерть «сбоку». Поэтика зимнего пейзажа в его финале характерна для лирики поэта в целом: пространственная широта (безлюдная пустошь, даль, беззвёздное небо, предрасветный ветер), выразительность художественной детализации (*репейник мёрзлый, вой собачий*), завораживающая музыкальность, созданная с помощью инверсий, парцелляции (*Только пустошь, где репейник мёрзлый. / Только вой собачий вдалеке. / Только ветер дует предрасветный.!*) и анафоры (*только*).

\* \* \*

Творчество **Юрия Гудумака** не поддаётся первичному восприятию: его стихи надо декодировать, не один раз пройти по «лестнице смыслов» (Эткинд, 2001: 49-52), в его лирику необходимо не одно «погружение», прежде чем открытие совершенно необычного художественного мира состоится. И когда оно действительно случится, читатель сможет свободно и вольно плыть по волнам этого лирического «океана». Аналогов ему, на наш взгляд, не существует. Возникает ассоциация с научно-философской лирикой М. Ломоносова, органично совмещающего в своём художественном творчестве поэта и учёного.

Отделить в творческой личности Юрия Гудумака учёного-географа, исследователя от художника невозможно. Синтез науки и искусства наблюдается уже в заглавиях произведений и отдельных циклов: «Топографический синтаксис Яблонца», «Поэзия и география», «О яблонской розе ветров», «Книга-чертёж о луге, озёрной излуине и ручье», «Метрические штудии времени и пространства», «Чувствительная астрономия» и т.п. Это же единство видим и собственно в тексте, например, заглавие цикла: «К теории далеко-близости», название стихотворения – «Большой кусок торфа», текст:

*Большой кусок торфа.*

Акварель Дюрера, 1503 год.

Крупные листья полуувязшего в тине рдеста<sup>1</sup>.

Буйство осоковых, образующих кочки и дерновины,  
и, сказать ли, – чувствующих себя прелестно.

Оттёртые ими на задний план неопущенные  
сомкнутые корзинки

одуванчика, запах мяты,

небо, которому не хватает синьки.

Для кануна Крестьянской войны в Германии –

по-видимому, не худший

вариант – почему бы и нет –

драгоценной старинной купчей

на какой-нибудь там участок болотистой земли

близ какой-нибудь деревеньки-«дорфа».

(Гудумак, 2012: 207).

Здесь интересны не только впечатления автора от старинной акварели, оригинальная работа его воображения, переданная метафорой «акварель = купчая», погружение в средневековую историю (канун Крестьянской войны), пристальный взгляд учёного (ботаника и географа) в детали изображаемого, синестезия восприятия (единство зрительного и обонятельного ощущений), теплота и лёгкая ирония поэтического взгляда, но также и ритм, инструмен-

<sup>1</sup> Рдест – многолетнее водное растение.

товка стиха, игра словами и их смыслами: *торф-дорф-деревенька-дёрн* (последнее слово в соответствии с точным названием акварели Дюрера: «Большой кусок дёрна»).

Исследование геокультурного локуса в произведениях Юрия Гудумака, на наш взгляд, является исходной точкой в интерпретации его лирики. Так, герой цикла «Топографический синтаксис Яблонца» («концептуальный персонаж», как его называет автор) путешествует во времени и пространстве Яблонь, которую воспринимает и рисует в виде Рая, некоего «идиллического хронотопа» (термин принадлежит М. М. Бахтину). Сакральный топос райского места существует и утрачивается одновременно. В Яблоне абсолютно всё дорого сердцу Яблонца: «последняя мигрирующая бабочка», пьянеющая от «осинового мёда»; «сплошное голуботравье (потому-то небо кажется голубым!)»; апрель в Яблоне – «разопрелый», а ветер невидим, как душа; Яблоня, как отмечает Яблонец, разрасталась «встречь ветра», а «Яблоневые сады Яблонь, / равно как и местные легенды / о некоем полумифическом дереве, давшем ей имя, – / следствие, а не причина названия».

Путешествуя таким образом, Яблонец собирает «всякую всячину», коллекция собранного, в конце концов, становится «частью его экипировки», в ней всему есть место (в этом он напоминает платоновского Вощева<sup>1</sup>): «прошлогоднему опалому жёлудю, перезимовавшему, но продырявленному червём», «семенам бобовых», «скелетику коноплянки», «цветку репейника», бруску из голубой глины («для заживления ран, ...ибо все уязвимы») и т.п. «Яблонец рассчитывал добавить к низке / саму луну, когда она, убывая, / показывает червоточину» (Гудумак, 2012: 31).

Изображая Яблоню и её окрестности, поэт воплощает в «Топографическом синтаксисе Яблонца» не только райский, но

---

<sup>1</sup> «Вощев подобрал отсохший лист и спрятал его в тайное отделение мешка, где он сберегал всякие предметы несчастья и безвестности. „Ты не имел смысла жизни, – со скупостью сочувствия полагал Вощев, – лежи здесь, я узнаю, за что ты жил и погиб. Раз ты никому не нужен и валяешься среди всего мира, то я тебя буду хранить и помнить”» (А. Платонов. Котлован).



и земной геокультурный локус и делает это прежде всего с помощью целого ряда топонимов и гидронимов: Стугария, Алуниш, Камбольский лес, Дождливая гора, Кирпицы, Гужуманешты, Галдаруша, Копачанка, Устья, Пуяк, Пидметы, Гыртопы, – именно они становятся основой «топографического синтаксиса» и представляют безыскусственные и милые картины малой родины.

Широкий диапазон самых разнообразных геокультурных номинаций в обрисовке мира и человека определяет не только пространственный мир стихотворений, но и *композиционную структуру* сборника «Разновидность солнца» (2012).

1-я его часть, дискурс которой философско-географический, посвящена, как отмечено выше, Яблоне в её исторических и пространственно-временных срезам. Лирическая рефлексия автора, связанная с образом Яблони, отражается прежде всего в пространственных образах и мотивах. В сознании читателя их система складывается на воображаемой границе реального географического пространства, которое через метафору «топографический синтаксис» (отметим, что упор делается на синтагматике, т.е. мир Яблони, её холмы, перелески, речушки, овражки и т.п. разворачивается по горизонтали) становится пространством художественным. Геокультурный локус Яблони – это не только художественный образ определённого места, но и форма жизни Яблонца, в личности которого совмещаются переживания лирического героя и черты автобиографического.

Во 2-й части, называющейся «То, о чём я сейчас говорю», воплощены проникновенные образы родного дома, двора, детства, мамы: «Вот он, дворик наш перед домом, / лежащий в зимнем оцепенении» (Гудумак, 2012: 125); «Где уж там говорить / о боли утраты, которую может измерить, мама, / ...лишь степень родства с тобой. / Как же просто это звучит. / Как глупо» (Гудумак, 2012: 121). Особенность лирического дискурса этой части – обращение к маме, которой уже нет: «без тебя, / мама, / я чувствую себя лишённым всего, / ни в чём более не нуждаюсь». «Не говоря уж / о рощах, цветах / и травах! / По старинному пред-

положению, / все они – все – воспевают тех, / кто покинул нас». Детали пространственного мира во 2-й части сборника создают редкостный эффект присутствия дорогого и родного человека: «оставленная на штacketнике пустая крынка для молока», «прищепка на бельевой верёвке», «ржавое ведро с известью для побелки». В этой самой эмоциональной части сборника локус повествования сужается до точки, которую можно назвать лирической кульминацией всей книги: *дворик, дом, мама*.

3-я часть, давшая название сборнику («Разновидность солнца») и самая обширная, неожиданно вводит читателя в необычайно широкий (планетарный) геокультурный локус: «Отеческий логос Греции», «Цветники Флориды», «Граница Центральной Азии», «Осенние виды Тянь-Шаня», «Юкагирский предел лесов», «На прекрасных Малых Антилах» и т. д. Названия материков и островов, очевидно, необходимы автору, чтобы создать, выражаясь словами поэта, «топографический синтаксис Человека мира». Неотделимы от топонимов имена учёных и путешественников, писателей, философов и художников, отсылающие к мировой науке и культуре и показывающие, каким должен быть уровень читателя, чтобы откликаться на «упоминательную клавиатуру»<sup>1</sup> поэта. Автор доверяется просвещённому читателю, рассчитывает на его понимание. В лирическом контексте только одного небольшого стихотворения «Разновидность солнца» (Гудумак, 2012: 141) упомянуты Бюффон, Сент-Бёв, Сократ, Феокрит, Ван Гог, Хайдеггер.

Серьёзно-иронически выражая главное свойство природы героя «Топографического синтаксиса Яблонца», Юрий Гудумак в одном из программных стихотворений использует аллюзию на И. Бродского,

---

<sup>1</sup> См. об этом: М. Гаспаров. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама. // Гаспаров М. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. Учёный пишет о поэтике реминисценций и употреблении поэтом «слов-памяток», которые уводят в подтекст единой мировой поэтической культуры. В «Разговоре о Данте» О. Мандельштам назовёт эту систему «упоминательной клавиатурой» (331).

добываясь тем самым редкой философской стереоскопии, характерной, пожалуй, для всей его поэзии:

...Такова природа  
пресловутого географического инстинкта Яблонца,  
его непомерного интереса, точнее, привязанности  
к тем или иным местам  
и, в целом, к земным просторам,  
которую он пронёс через всю жизнь,  
пока ему рот, по выражению поэта,  
опять не забили глиной («О географическом инстинкте  
Яблонца») (Гудумак, 2012: 28).

\* \* \*

В ярком стихотворении О. Рудягиной «Заговор» с посвящением «Серёже Пагыну, Юре Гудумаку» автор закивает неведомые силы: «...ты не тронь блаженных моих / нежноглазых смиренных сквозных / *единецкого сверчка да / яблонского чибиса* / ты не тронь не заметь пропусти / налегке в лоян отпусти / в молдаванский таковой лоян / где «аз есмь» вечно мудр и пьян / над грядущим ладони греть / да закаты миров глядеть...» Думается, не случайно в контексте «поэтического оберега» О. Рудягиной сошлись имена и образы этих двух поэтов, так или иначе именно их творчество показывает важнейшие торные дороги русскоязычной лирики Молдовы.

Безусловно, каждый из них идёт в искусстве своим путём, они совершенно не похожи друг на друга. Объединив их имена в данной статье, мы лишь стремились показать разность поэтического дискурса, неповторимость и оригинальность художественного мышления при общности бережного, какого-то даже любовного взгляда на человека и мир. По нашему мнению, сущность поэтики Сергея Пагына можно определить как «сложная простота», а Юрия Гудумака – как «простая сложность».

И то и другое принадлежит Красоте.

УРОКИ ПРОЗЫ:  
«БЕСКОНЕЧНЫЙ ЛАБИРИНТ СЦЕПЛЕНИЙ»

**Минуты «злые» в судьбах героев романа А. Пушкина  
«Евгений Онегин»**

Важнейшее место в пушкинском образном строе и словаре романа «Евгений Онегин» занимает такой концепт, как *судьба*. Он актуализируется в тесной взаимосвязи с другими: *душа, муза, свобода, сердце, любовь сон*, а также с антиномиями *ум – глупость (безумие), старина – новизна, ум – сердце*. Как и в лирике бессарабского периода, в романе он выступает неким инвариантом и смысливается как власть над человеком. (Арутюнова, 1994: 309).

Между тем нельзя не заметить, что в тексте романа почти не встречаются варианты: Судьба Играющая, Судьба Заимодавец, Судьба Режиссер, преобладает вариант Судьбы Распределяющей, раздающей доли бесстрастно. Автор и герои романа в этой ситуации стремятся спокойно и мудро принять то, что им уготовано судьбой:

Быть может, волею небес,  
Я перестану быть поэтом... (автор)  
Нет нужды, прав судьбы закон... (Ленский)  
Что мне сулит судьба моя?.. (Татьяна)  
Но судьба моя уж решена (Онегин).

У них не возникает желания побороться с судьбой: на это в большей степени был готов лирический и автобиографический герой лицейской лирики, лирики петербургского периода и периода южной ссылки. Рискованно предположить, что подобное сужение концептосферы лексемы «судьба» связано с переломным моментом в творческой эволюции Пушкина, произошедшим в 1822-1823 гг., с переходом на позиции реализма и освоением нового для Пушкина жанра – жанра романа.

В «Евгении Онегине» судьба по-прежнему персонифицируется и наделяется характерными эпитетами-олицетворениями: *слепая Фортуна, несчастная доля, строгая, властная, смиренная* и др.

Судьба не слишком благожелательно расположена к героям романа, в их жизни предостаточно минут «злых», переломных, ведущих к нежелательным поворотам жизни. Более того, именно в такой неблагоприятный для Евгения Онегина момент Пушкин решает оборвать романное повествование:

Но шпор незапный звон раздался  
И муж Татьянин показался,  
И здесь героя моего,  
В минуту, злую для него,  
Читатель, мы теперь оставим...

«Злая» минута в судьбе Татьяны связана с «наставленьем», полученным от Онегина, она разрастается до размеров «часа»:

Онегин, помните ль тот час,  
Когда в саду, в аллее нас  
Судьба свела, и так смиренно  
Урок ваш выслушала я?

Татьяна помнит об этих минутах всю жизнь, о них говорит в своём ответном «уроке». Не случайно эти две встречи Евгения и Татьяны соотнесены в композиции романа по законам зеркального отражения и параллелизма.

Минута «злая» в судьбе Ленского названа «минутой мщенья», Онегин в этом эпизоде неумолим как сама Судьба:

К минуте мщенья приближаясь,  
Онегин, втайне усмехаясь,  
Подходит к Ольге...

Такую «Судьбу» не остановить: далее следует роковое решение: «Две пули – больше ничего – вдруг разрешат судьбу его».

Пушкинские герои верят в судьбу и её знаки, часто говорят о ней. Судьба «хранит» Евгения в ранние годы, потом на долгие годы «разводит» автора и героя, хранит творение поэта («И, сохранённая судьбой, быть может, в Лете не потонет строфа, слагаемая мной...»); она же «заносят вдаль» Ольгу, «сводит» Онегина и

Татьяну, подводит (подталкивает) Ленского к гибели... В романе содержится около 40 упоминаний о судьбе, роке, доле, жребии, уделе, случае: первое прозвучало в 1-й главе III строфе («Судьба Евгения хранила...»), а последнее – в последней строфе 8-й главы: «О много, много рок отъял!» Таким образом кольцевая линия лейтмотива «судьбы» замкнулась.

### **«Бог», «судьба» и личная воля в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина**

«Капитанская дочка» выступает в творчестве Пушкина произведением, венчающим всё, что он написал о превратностях бытия и судьбы, о роли божественного провидения. Исследование словообразов «бог» и «судьба» в тексте данного романа возможно лишь в едином их рассмотрении. Выявление реального содержания названных идеальных сущностей (мыслительных феноменов), различных ходов авторской мысли, различных ассоциаций, связанных с ними, – важнейшая цель целостного рассмотрения романа.

Устанавливая суть соположения образных идеологем БОГ и СУДЬБА в последнем романе Пушкина, необходимо выяснить ряд вопросов. В какой именно они связи? Что над чем доминирует? Или же они равны? Какую эволюцию названные понятия претерпевают в тексте произведения? Как связана с ними мысль автора о личной воле человека?

Повествователь заводит речь о судьбе уже в третьем абзаце текста романа, знаменитый заячий тулупчик<sup>1</sup> явился тоже в начале романа в первой главе. Характерно, что вверяет себя Гринёв

---

<sup>1</sup> Заячий тулупчик стал в романе символом случайности, имеющей решающее в судьбе героя значение. Он же – рефрен драматического сюжета произведения, а также предмет особой заботы простодушного Савельича. Тулупчик появляется в 5 эпизодах и в каждом играет совершенно конкретную роль: то спасительную, то опасную, он то разряжает напряжение, то, напротив, усиливает его. На Гринёва тулупчик был надет перед большой жизненной дорогой, но герой тут же передаёт его своему спасителю. «Однако заячий тулуп явился», – иронически и торжественно возвещает о нём рассказчик как о важном персонаже романа.

Божией воле и одновременно Судьбе (т.е. вожатому, Пугачёву, будущему «посажённому отцу») тоже в начале повествования, во второй главе, которая так и называется – «Вожатый». «Я уж решился, предав себя божией воле (здесь и далее курсив наш – Т.С.), ночевать посреди степи...» – вспоминает Гринёв, как вдруг вожатый почуял жило и указал путь. Рассказчик намеренно делает изображение этой главы резко-контрастным, чёрно-белым, врезающимся в память читателя, ибо слишком значительно всё, что происходит в данный момент. «Было так темно, что хоть глаз выколи» – это вначале, а спустя несколько часов картина совершенно меняется: «Солнце сияло. Снег лежал ослепительной пеленою на необозримой степи». Так же контрастен портрет Пугачёва: чёрная борода и сверкающие глаза.

Спасение в бурани объясняется героями по-разному: и тем, что Господь помог (точка зрения Савельича), и судьбоносной встречей с вожатым (точка зрения Гринёва, он благодарит его «за оказанную помощь», а в его лице – Судьбу). В этой же главе своё символическое наполнение получают образы дороги, пути (в том числе жизненного пути, с которого легко сбиться), звезды (в том числе и путеводной), движения жизни как трудного морского плавания: «Это было похоже на плавание судна по бурному морю».

Таким образом, начиная с первых страниц романа, мощные корни идеологемы БОГ и концепта СУДЬБА врастают, как в почву, в текст всего произведения, т.е. с самого начала обнаруживается их значительность, глубина и широта, демонстрируется сосредоточенность героев на этих феноменах.

В небольшом стостраничном романе словообраз СУДЬБА встречается 16 раз, синонимичные ему *участь, провидение, случай, оказия, удача* соответственно 4, 1, 3, 1, 1 раз. В этот художественный «словарь» необходимо включить также образы метели, бурана, звезды, тучи, грозы, удара, ассоциирующиеся с проявлениями Судьбы. Кроме того, встречи Гринёва и Мироновой с Пугачёвым и Екатериной II расцениваются, опять же, как поворотные и знаковые в их судьбах. В конце концов, эти встречи связывают в полусказочном мире романа и главных героев-антагонистов большой

исторической драмы – Пугачёва с императрицей, с двух сторон помогающих счастью любящей пары, как их посажёные отец и мать (Сурат, Бочаров, 2002: 175).

Приведём наиболее характерные примеры напряжённых размышлений главного героя о судьбе: «Я думал также и о том человеке, в чьих руках находилась моя судьба и который по странному стечению обстоятельств таинственно был со мною связан»; «Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств: детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял меня от петли, и пьяница, шатавшийся по постоянным дворам, осаждал крепости и потрясал государством!»; «Странная мысль пришла мне в голову: мне показалось, что провидение, вторично приведшее меня к Пугачёву, подавало мне случай привести в действие моё намерение». По ходу развития романного действия легко прослеживается, как быстро мужающий Гринёв со временем перестаёт отделять судьбу (случай) от божественного провидения и стремится к проявлению собственной воли: моё намерение.

Интересна динамика пушкинского словоупотребления с жанровой точки зрения: в лирических текстах лексемы «судьба», «рок», «доля», «случай», «жребий», как и во всём его творчестве, относятся к высокочастотным, только в лирике Кишинёвских тетрадей их 26. В романе «Евгений Онегин» данные слова употреблены 35 раз, а в «Капитанской дочке» более 30 раз. Следует отметить, что в указанных романах инвариант СУДЬБА выступает лишь в вариантах Судьбы Распределяющей и Судьбы Правосудной, тогда как в лирике Пушкин актуализирует, кроме названных, и варианты Судьбы Играющей, Судьбы-Режиссёра, Судьбы Заимодавца. Подобным образом классифицирует данный концепт Н.Д. Арутюнова (Арутюнова, 1994: 300-310). Характерно, что в прозе 30-х гг. Пушкин рисует особенные, конкретно-реалистические и вместе с тем фантастические проявления судьбы: метель, Пиковая дама, Пугачёв, Екатерина П. Постепенно, по мере духовного развития Пушкина его эпос обретает философскую и историческую масштабность. А главный вывод, им сделанный, сводится, во-первых, к мудрому приятию судьбы во всех её прояв-



лениях, а во-вторых, к связи всех очертаний рока, судьбы, личной воли с нравственными ориентирами, на что указывает эпитафия к последнему роману.

Все положительные герои «Капитанской дочки» уповают на БОГА. Упоминание Бога, Божьего Промысла, Божьей воли тоже частотно, как и упоминание о Судьбе, таких случаев – 44. Из них фразеологических, устойчивых выражений и обращений типа «боже мой», «слава богу» – 12, их мы не рассматриваем. О Боге говорят Гринёв, Миронова, их родители, Савельич, Иван Игнатьевич, а также отец Герасим, попадьё и др. персонажи. Даже Пугачёв в порыве великодушия напутствует Гринёва и Миронову после освобождения Маши в духе православной традиции: «Дай вам Бог любовь да совет!» Где только можно, Пугачёв стремится не отступать от этого. Так, например, выше рассказчик описывает, как в Бердской слободе, сидя под образами, он встречает Гринёва доброжелательной репликой: «Как поживаешь? Зачем тебя Бог принёс?» Примечательно, что Швабрин в Бога не верует, и Василиса Егоровна отмечает этот факт как нечто противочеловечное.

Гринёв, в отличие от Швабрина, никогда и нигде не поступает ни христианской моралью, ни честью, даже на пороге смерти: «Бог видит, что жизнью моей рад бы я заплатить... Только не требуй того, что противно чести моей и христианской совести», – говорит он Пугачёву. Кульминация его духовного становления наблюдается в финале романа, когда Пушкин, вновь сопрягая феномены БОГ и СУДЬБА, показывает Гринёва в качественно новом духовном состоянии: он впервые вкусил сладость молитвы. (Отметим также, что название последней главы «Суд» символически указывает и на суд судьбы, оказавшейся благосклонной к Гринёву.) «Я прибегнул к утешению всех скорбящих и, впервые вкусив сладость молитвы, изливаемой из чистого, но растерзанного сердца, спокойно заснул, не заботясь о том, что со мною будет».

Завершается роман сообщением о том, что и Марья Ивановна предчувствовала решение их общей судьбы, «сердце её сильно билось и замирало». В этой же заключительной главе рассказчик сообщает, что его родители «видели благодать Божию в том, что имели

случай приютить и обласкать сироту». Здесь видим ещё одно подтверждение органичной связи исследуемых идеальных сущностей или феноменов БОГ и СУДЬБА, в результате чего раскрывается не только их сквозной характер, но и сюжетообразующая роль.

Каков же итог их соотнесения? В пушкинском мире БОГ (Творец, Создатель) СУДЬБОЙ не подменяется, как, например, в художественном мире Лермонтова. Вместе с тем нельзя утверждать, что они существуют автономно, независимо друг от друга. Текст произведения убеждает в том, что между ними существует чёткая иерархия: Судьба и есть Воля Божья. Основой христианского сознания является мысль о том, что всё, происходящее в мире, происходит по Воле Божией. Бог и Судьба предстают в нём принципом мироуправления, непостижимым для человека. Отсюда и постоянно возникающие у Гринёва мысли о странности и таинственности происходящего. Для русской философии и культуры соотнесение Божьей воли как высшей силы и судьбы как земного её воплощения традиционно: данная Богом жизнь направляется в то или иное русло Судьбой. Другими словами, Судьба предстаёт в двух воплощениях: небесном (как высшая воля) и земном (как воля человека).

Именно здесь возникает важнейший вопрос романа: а какова роль личной воли человека, как она соотносится с Провидением и Судьбой? Её никак нельзя исключить из обозначенной Пушкиным триады художественных смыслов романа: БОГ – СУДЬБА – ВОЛЯ ЧЕЛОВЕКА. С точки зрения Пушкина человеком владеют надличностные силы: Бог, Судьба, История, Стихия природы. Маленький человек легко может погибнуть между ними. Так это и происходит, если у него нет своего внутреннего пространства и своего пути, или же, как в случае Германна из «Пиковой дамы», он избирает неверный путь. Он может стать, как Евгений в «Медном всаднике», жертвой исторической воли Петра и одновременно Стихии. Мария Кочубей в «Полтаве» также жертва Истории, равнодушной к обычному человеку. Почему же в мире, охваченном «бессмысленным и беспощадным бунтом», выживают Пётр Гринёв, обычный сын отставного майора, и Маша Миронова, простая капитан-

ская дочка? Каким образом простой (частный) человек сохраняет своё место в большой истории?

«Капитанская дочка» рисует сложные обстоятельства, в которых жизнь и свобода человека зависят от получения высшей милости, в пушкинском сюжете это милость Пугачёва и Екатерины II. Когда на маленького человека обрушивается социально-историческая стихия, а государство и власть вторгаются в его частную жизнь, судьба человека оказывается крайне неустойчивой. Что он может противопоставить этому враждебному миру? Как отмечает О. Б. Заславский, у человека лишь два источника надежды: утопическое упование на положительные достоинства высшей силы и опора на собственное понимание мира и умение действовать по совести во враждебной обстановке (Заславский, 1996: 49). Именно этими качествами обладают Пётр Гринёв и Маша Миронова: они прибегли к высшей власти, чтобы спасти свою жизнь и будущее, однако сделали это, ни разу не поступившись ни честью, ни достоинством. Именно они, по Пушкину, заслуживают личного счастья как вознаграждения.

Таким образом, судьба человека в пушкинском мире связана не только с провидением и жёсткой предопределённостью, но и напрямую зависит от его личной воли и силы характера.

**«Явление героя» в романе М. Булгакова  
«Мастер и Маргарита».  
Анализ эпизода (главы)  
крупного эпического произведения**

Изучение крупного эпического произведения в условиях небольшого количества часов – проблема перманентная. Главная задача сводится к следующему: в анализе эпизода (главы, фрагмента) максимально приблизиться к основному комплексу идейно-художественных проблем произведения.

13-я глава («Явление героя») в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», как и некоторые другие главы романа, стягивает к себе все основные нити повествования и представляет главных

героев: Мастера и Маргариту, Мастера и Бездомного, Мастера и Иешуа (через роман Мастера), Мастера и МАССОЛИТ, Воланда и Понтия Пилата. Именно поэтому анализ данной главы даёт возможность, как в капле воды, увидеть океан художественного многообразия романа.

Глава «Явление героя» размыкает художественное пространство романа и к его началу (Бездомный рассказывает Мастеру о встрече с Воландом на Патриарших прудах), и к финалу как к закономерному итогу сюжетного развития, т.е. к «Извлечению Мастера», «Прощению и вечному приюту», трагичным итогам жизни Мастера и Маргариты на Земле. В линейной схеме это выглядит так: 1 глава ← 13 глава → 24, 32 главы.

Тотчас возникает вопрос: почему главный герой романа появляется лишь в 13-й главе, когда романное действие уже продвинулось более чем на треть? Анализ сюжетостроения и образной системы романа даёт ответ на этот вопрос. Булгаков предпринял так называемую «негативную» подготовку читателя к появлению Мастера, создал тот отрицательный фон, на котором его герой выглядит особенно выпукло и ярко. Он является (выделим это слово в названии главы) как уникальная творческая личность на негативном фоне бездарного, пошлого и самонадеянного МАССОЛИТА (см. 5-ю главу «Было дело в Грибоедове») и чуждой герою в целом Москвы (см. 12-ю главу «Чёрная магия и её разоблачение»). Возможно, название главы содержит аллюзию на картину А. Иванова «Явление Христа народу» («Явление месии»).

После 13-й главы романное повествование движется в основном к эпизоду встречи Мастера и Воланда, которая художественно закономерна как встреча двух творческих личностей, и к финалу, в котором всей природой произведения предопределена неоднозначность итоговой трактовки центрального образа. Анализ текста 13-й и 24-й глав свидетельствует о трагичных и необратимых изменениях внутренней творческой сущности художника. Мастер говорит Маргарите: «Я возненавидел

этот роман, и я боюсь. Я болен. Мне страшно». Пред Иваном Понырёвым предстаёт уже совершенно изменившийся человек: «И вот четвёртый месяц я здесь. И, знаете ли, нахожу, что здесь очень и очень неплохо. Не надо задаваться большими планами, дорогой сосед, право!»; «...Я вспомнить не могу без дрожи мой роман». И, наконец, фраза, произнесённая в диалоге с Воландом, становится бесспорным свидетельством того, что в финале романа мы видим бывшего творца, художника, погибшего под глыбой МАССОЛИТА: «Я теперь никто». Так намечается перспектива анализа – от 13-й главы к финалу и одновременно его ретроспектива – от 13-й главы к началу, к главам 1-й, 5-й, 12-й, другими словами, от чудесной атмосферы подвального, который Мастер называет «подвальным приютом» (место творчества и любви, где влюблённые ощущают всю полноту жизни), к «вечному приюту», «вечному дому», т.е. от «золотого века» творчества к «покою» (сну, смерти).

В финале возникает острейшая проблема ответственности художника за всё, созданное им. Мастер отказывается от романа, который был его детищем, любовью, смыслом жизни, это равносильно отказу от любви, жизни и творчества. Мастер перестаёт быть Мастером, Творцом, но ни на секунду не перестаёт быть Человеком и не утрачивает ни на миг своих высоких нравственных качеств, что подтверждается в разговоре с Иваном Бездомным в клинике. Их общение представляет собой общение нравственно здоровых, нормальных (но для окружающих – душевнобольных) людей на фоне безумного мира с внешними признаками нормальности. Герои Булгакова говорят о жизни и чуде любви, о совести и судьбе, об истине и лжи, о невозможности писать «чудовищные» стихи. Норма и безумие, таким образом, предстают в романе в их истинном значении.

Образ Ивана Бездомного в 13-й главе по уже намеченной ретроспективе связывается по ходу анализа с обликом героя в начале повествования (Иван – поэт-атеист, преследующий свиту Воланда и наказанный мессиром за неверие шизофренией).

Затем, в ходе перспективного анализа, исследуется эволюция героя, его духовное преображение, превращение в ученика Мастера и историка Ивана Николаевича Понырёва. Его начинает волновать подлинная история, по мнению автора, это история человеческих судеб – история-судьба Иешуа, Понтия Пилата, Мастера, Маргариты: «Так, стало быть, этим и кончилось?» – спрашивает он у героини в финале романа. Из всех массолитовцев лишь Иван оказался способным к нравственному очищению и духовной эволюции. Поэтому Воланд, наделённый даром сверхвидения и способностью проникать в сущность человека, наказывает его мягко, шизофренией; вспомним, что Берлиоза за неверие лишают головы.

Анализ образа Маргариты начинается также лишь с 13-й главы. Он может вестись в таком ключе: Маргарита как любовь и муза Мастера, сильный, гордый и деятельный женский характер, созданный в традициях лучших женских образов русской классики. Плодотворным может оказаться сопоставление характеров главных героев: сильная и деятельная Маргарита и страдающий, раздавленный МАССОЛИТОМ Мастер, лишаящийся своего творческого начала. Конечно, в ходе сопоставления нельзя упускать мысль о том, что названные герои – родственные друг другу натуры, безгранично любящие друг друга и разделяющие общую трагедию: только этим двоим землянам не оказалось места на Земле, лишь они, как пережившие столько тоски и горя, вознаграждаются «вечным приютом и покоем».

Итак, именно в 13-й главе содержится ключ к исследованию основных концептов романа: Творчество и Судьба художника, Любовь как необходимое условие Творчества, Жизнь, которая всеобъемлет и первое, и второе.

## Проблема «правды» и «истины» в «Тихом Доне» М. Шолохова

Толковые словари русского языка фиксируют удивительное богатство значений слова *правда* и синонима *истина*<sup>1</sup>: соответствие действительности, справедливость, честность, неподкупность, добросовестность, праведность, законность, правота, правильность, безгрешность, искренность, соответствие поступков требованиям морали, чести, долга. В романе-эпопее «Тихий Дон» актуализируются лексемы, представляющие всё многообразие названных смыслов: насчитывается 179 соответствующих словоупотреблений, что позволяет говорить о ПРАВДЕ как важнейшей идее произведения, его ведущем лейтмотиве, основной теме, ключевом понятии, стержневой концепции и опоре художественного мира романа. (Характерно также, что в лексемах *праведность* и *православие*, особенно значимых для многих шолоховских героев, в единое целое связаны такие семантические доли, как правота и святость.)

Под художественной концепцией произведения мы понимаем единство его философско-эстетических концептов. В науке сложилось определение концепта как некоей идеальной сущности, мыслительного феномена. Концепт шире понятия, так как в нём отражены представления многих носителей конкретной культуры или отдельного человека, а представление (например, Григория Мелехова и других героев о правде) связано с субъективным началом, с широким спектром самых разных ассоциаций (Красикова, 2004).

Концепция правды в «Тихом Доне» проникнута народным духом и мудростью, народными мыслями-образами, сложившимися

---

<sup>1</sup> О семантических различиях слов ПРАВДА и ИСТИНА см. указанную выше работу Н. Д. Арутюновой «Истина и судьба» в кн.: Понятие судьбы в контексте разных культур. – М., 1994, с. 306. Истина, по мнению автора, констатирует вечную и неизменную норму мира, а правда относится ко всем проявлениям человеческой жизни, как к позитивным, так и к её аномалиям, сбоям, случайностям, она проявляется в приложимости к миру человека нравственного закона.

с древнейших времён, и выражена в облике целиком народного героя, носителя народной правды.

В постсоветских исследованиях о романе вычленяются несколько аспектов данной концепции:

*правда вечной природной жизни*, тесно сплетающейся с социальным бытием (миром, войной, революцией), объёмлющая весь человеческий мир, торжествующая в кругообороте жизнь – смерть;

*правда человечества как единства*, как стихийно сложившееся народное право, некий минимум общенародной справедливости, «человечья правда», о которой говорит старый казак молодым: «хочешь живым быть, из смертного боя целым выйтить – надо человечью правду блюсть... чужого на войне не бери – раз. Женщин упаси бог трогать...»;

*христианская правда-нравственность* как высокая ценность, попираемая «в годину смуты и разврата»; старик Чумаков рассуждает об этом так: «Ну, мыслимое ли это дело: русские, православные люди, сцепились между собой и удержи нету» (отметим, что шолоховская эпопея и в этом плане органично вписывается в контекст русской классической литературы с её особым вниманием к христианской идее);

*частная правда*, т.е. оправданность существования конкретного человека, его семьи, общины, сословия, например, «казачья правда», во имя которой поднималось восстание на Дону (Тамарченко, 1990).

Эгоистически отстаиваемая частная, «малая» правда осуждается автором и народом, она меркнет в свете общенародной и шире – общечеловеческой правды. Тем не менее, Шолохов подробно исследует проявления частных «правд», например, так называемые «женские вариации» частной правды, воплощенные в образах Аксиньи, Натальи, Дарьи. Аксинья жертвует своим добрым именем во имя большей и высшей, по её мнению, истины – правды любви. Наталья отстаивает правоту верной жены и матери. Образ Дарьи – пример ошибочного выбора правды-ценности: «Мне без этого нельзя... Мне казак нужен...» – говорит она, переступая через своё доброе имя жены и невестки ради инстинкта пола.



Как частная и относительная воспринимается автором и его главным героем «большевистская правда». Она не связана с универсальными человеческими ценностями: милосердием, добротой, любовью, единением, мировой гармонией, общинными и семейными идеалами. Однако и в «белом» движении автор не находит справедливости и абсолютной нравственной правоты. Сталкивающиеся «правды» различных социальных групп чередой проходят перед Григорием, разрывая его душу горьким и трагическим осознанием величайшей неправды, несправедливости всякого насилия. В кровопролитии и политических страстях эпохи войн и революций личность нивелируется, человек утрачивает право выбора своего пути, человеческая жизнь обесценивается, а значит, жизнь, как таковая, теряет смысл.

Облик Мелехова каждой своей гранью высвечивает идею народной правды, «под крылом которой мог бы посогреться всякий». Вместе с тем правдоискательство в судьбе Григория подвергается сильным испытаниям: «Меня совесть убивает. Я под Лешнювом заколол одного пикой. Сгоряча... Иначе нельзя было... А зачем я этого срубил?.. Срубил зря человека и хвораю через него, гада, душой», – делится он с братом Петром душевными переживаниями после убийства австрийца. Метания героя в поисках правды бросают его из стороны в сторону: вот он, смелый и удостоенный царских наград воин, осознаёт ложь самодержавной политики в годы Первой мировой войны, вот – казак, поверивший белым, а затем отказавшийся воевать на их стороне. Мелехов понял, что для белых недовольное казачество – лишь карта, разыгрываемая в классовой борьбе. Не по нутру ему и большевики, стремящиеся к такому же насильственному утверждению своей власти и уничтожающие огромную часть крестьянской массы под видом раскулачивания. Наконец, совершенно чужим и случайным человеком он оказался в банде Фомина. Удивительное обаяние Мелехова заключается в том, что он на этом тернистом пути всеми силами стремится сохранить в себе лучшие человеческие качества: «Я хотел рассказать об очаровании человека», – писал М. Шолохов о нём.

Для характеристики главного героя писатель использует множество приёмов, особенно интересна, на наш взгляд, лексика самооценки и оценки персонажа окружающими. О себе он говорит: *белая ворона, блукаю я, как метель в степи, от белых отбился, к красным не пристал, так и плаваю, как навоз в проруби* и т.п. И в глазах окружающих его облик словно дробится: *то он лютой для Советской власти враг, то неотёсанный казак, то случайный в среде белых офицер или инородное тело в банде, а также чудак, святой, несчастный человек* и т. д.

Утратами, болью, душевными ранами, непреодолимым одиночеством платит Григорий за уяснение сути высокой и простой правды-истины, заключающейся в мирном труде, в привычной жизни на родном хуторе, в детях, в единстве с природным миром. Он истерзан не только душевно, но и физически тем, что сеет смерть, вместо того, чтобы сеять хлеб. Его неудержимо тянет к себе родная земля и родные люди, он с удивлением разглядывает свои руки, руки пахаря, держащие оружие!

Автор точно показывает, что путь к малой, частной правде для Григория тупиковый. Как только он решил, что «у каждого своя правда, своя борозда» (см. фрагмент, посвящённый решению Мелехова участвовать в восстании против красных; т. III, часть 6-ая, гл. XXVIII), всё его существо охватывают негативные, разрушающие душу чувства: слепая ненависть, бешенство, злость. В финале же произведения мы видим совершенно другого человека: «Что ж, вот и сбылось то небольшое, о чём бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына... Это было всё, что осталось у него в жизни, что пока ещё роднило его с землёй и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром». Родной дом, сын, земля, весь мир – так Шолохов обозначил всё, что составляет для героя-правдоискателя истинные ценности. В этом ряду находится и истинная любовь, но в силу роковых обстоятельств она была принесена в жертву.

Завершающие фразы великого романа... Перевернута последняя страница, а шолоховские мысли и образы не отпускают душу и ум. В чём же сила и смысл слова писателя о правде? На

наш взгляд, основные положения концепции правды в эпосе таковы:

1. *Своя, малая, частная правда* либо отвергается, если она эгоистична, либо объясняется, например, как «женская» правда Аксиньи или Натальи. Классовая или сословная правда тоже трактуется как частная, поскольку она не может содержать всей полноты.

2. *Христианская правда-нравственность*, крайне важная для шолоховских героев старшего поколения, не может восторжествовать в эпоху социальных потрясений, да и для Григория она не является абсолютным ориентиром.

3. Вершинной авторской мыслью является идея *народной, «человечьей» правды*, мечта о мире, в котором человек связан прекрасными отношениями со своей родной землёй, природой, со своим народом. Мелехов мыслится автором как представитель ствола народа, в нём кристаллизуется идея правды. В свете данной идеи роман читается как «текст Правды» (выражение Н. Арутюновой).

4. *Выше Правды – лишь Истина*, аккумулирующая в себе вечное, всегда и всюду пребывающее, неизменное, подлинное, общечеловеческое. Такого абсолюта Мелехов не достиг, да и не мог достичь. Его не смог достичь даже такой возвышенный (идеальный) герой Достоевского, как Мышкин, а Григорий в своей сущности человек очень земной, а потому не идеальный.

Очевидно, именно такую истинную правду имеет в виду Ф. М. Достоевский, говоря: «Правда выше Некрасова, выше Пушкина, выше народа, выше России, выше всего, а потому надо желать одной правды и искать её... несмотря на все те преследования и гонения, которые мы можем получить из-за неё».

## Материнская тема в истории русской литературы XIX-XX вв.

«Земля обетованная (Земля – всегда символ матери) «течёт молоком и мёдом». Молоко – символ заботы... Мёд символизирует сладость жизни, любовь к жизни и счастье от того, что живёшь на свете. Большинство матерей могут дать своим детям «молоко», но

лишь немногие дают ещё и «мёд». Чтобы «давать мёд», женщина должна быть не просто «хорошей матерью», но и счастливым человеком, а это – достижение немногих», – писал философ Эрих Фромм в известном трактате «Искусство любить».

Высокие материнские чувства в русской литературе всегда были предметом искреннего волнения художника, что объясняется её гуманистическим пафосом, значимостью облика матери для мировой культуры, традицией народно-поэтического творчества. Чрезвычайно трудно найти писателя, который обошёл бы эту тему. Кстати, она почти не прозвучала в творчестве великого Пушкина, в универсальном художественном мире которого, хотя бы в зародыше, представлено практически всё. Очевидно, это связано с глубоко личными причинами и укладом семейной жизни поэта.

Вместе с тем фактов блистательного воплощения данного образа огромное множество, типологически осмыслить которое невозможно: мать любящая, терпеливая, жертвующая собой ради детей, «берегиня», спасительница, хранительница очага, страдающая и скорбная, потому что наперёд знает о трагической судьбе сына (как Богородица) и т. д. до бесконечности. Материнство с культурологической точки зрения – это качество архетипическое, известное как в русской, так и в мировой мифологии. Это универсальное свойство Хаоса и Космоса, человеческого и природного мира, отличающее и женщину, и Землю в целом, оно прослеживается и в древнем, и в современном художественном сознании: «Материнства не взять у Земли...» – утверждает Владимир Высоцкий в «Песне о Земле».

Один из ярких примеров рассматриваемой темы – мать Остапа и Андрия в «Тарасе Бульбе» Н. Гоголя, которая, как «степная чайка», простёрла руки-крылья над спящими сыновьями, предчувствуя, что никогда больше их не увидит. В её безответных вопросах: «Сыны мои, сыны мои милые! Что будет с вами? Что ждёт вас?» – писатель заключил вечную суть страдания матери. Даже суровый Бульба, не склонный к проявлению эмоций, осознаёт огромную силу материнской любви: «Подойдите, дети, к матери: молитва материнская и на воде и на земле спасает», – говорит он

Остапу и Андрию. Сцена прощания с матерью в этой повести – одна из самых пронзительных во всей русской литературе; после расставания с матерью «молодые козаки ехали смутно и удерживали слёзы, боясь отца, который, с своей стороны, был тоже несколько смущён...»

Образ матери в гоголевских «Записках сумасшедшего» наделён особыми целительными функциями. Просветление в сознании сошедшего с ума несчастного чиновника Поприщина возникло только в связи с обликом матери: «Дом ли то мой синеет вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную головушку! посмотри, как мучат они его! прижми ко груди своей бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка, пожалей о своём больном дитятке!...»

М. Лермонтов в «Ангеле» и «Казачьей колыбельной песне», И. Гончаров в «Обломове», Н. Некрасов в лирике и поэмах, Ф. Достоевский в «Преступлении и наказании», Л. Толстой в автобиографической трилогии, «Войне и мире», «Анне Карениной», «Воскресении» – и многие другие писатели и поэты XIX в., – с редкостной теплотой воплотили чудо материнской любви.

В соответствии с заявленным выше постулатом Эриха Фромма (Фромм, 2007: 121) возникает вопрос: отразился ли в русской литературе образ счастливой матери, могущей дать детям не только «молоко» (то есть заботу, дом, защиту), но и «мёд» (т.е. ощущение счастья и полноты жизни)? Отразился, как думается, лишь бледным намёком... Чаще всего предметом изображения оказывалась страдающая женщина-мать. Особенно характерно это для лирики Некрасова, создавшего образ матери беззаветно любящей, но несчастной:

Всю ты жизнь прожила нелюбимая,  
Всю ты жизнь прожила для других...

...Весь свой век под грозою сердитою  
Простояла ты, – грудью своей  
Защищая любимых детей.

В стихотворении «Внимая ужасам войны...» поэт сравнивает мать с плакучей ивой. Образ матери Некрасов несёт чрезвычайно высоко, именно к нему постоянно возвращается в своих стихах. Больше двадцати лет он писал поэму «Мать», но смерть поэта оборвала работу над ней. Всеми лучшими своими чертами он считал себя обязанным матери, и прежде всего – «живой душой».

Страдательный характер материнского облика актуализируется и в русской литературе XX века: в романе «Жизнь Арсеньева», автобиографический герой говорит: «С матерью связана самая горькая любовь всей моей жизни. Всё и все, кого любим мы, есть наша мука, – чего стоит один этот вечный страх потери любимого!» Мать, вся душа которой состояла из любви, поразила душу Алексея Арсеньева воплощением печали. «Сколько слёз видел я ребёнком на её глазах, сколько горестных песен слышал из её уст!» – вспоминает он.

Тем не менее, страдание и горе не делают мать слабой. В материнстве заключена и огромная сила. В уникальной «Песне о гоце» Бунин через стилизацию романской народной песни показывает спасительную силу материнского чувства к сыну: «Ты, зелёный лист дикой яблони, вы, весенние Кодри, и вы, быстрые реки! Ни сила, ни хитрость, ни талисманы, ни заговоры не спасли бы его от позора. Уже стучали топорами на площади в Яссах, уже вострил палач на белую шею гоца свою тяжёлую секиру. Да дошла, долетела весть о близкой казни гоца до его родного дома. <...> Как заплакала мать гоца, задрожала его тесная темница, зашатались стены, затрещала ржавая оконная решётка. Как заплакала мать гоца, в прах рассыпались его оковы, вышел он на вольное поле...»

Таким образом, спасительными оказываются и материнская молитва, и плач матери, и её чувства, и самый облик.

Тем не менее, приведённые выше примеры свидетельствуют о том, что вопрос о «мёде» материнской любви остаётся открытым...

Как кажется, Наташа Ростова, любимая героиня Толстого, ближе всех стоит к идеалу счастливой матери, которая способна дать детям не только «молоко», но и «мёд». С детства она была одарена

потрясающим талантом ощущать полноту и красоту жизни, любить жизнь, в ней заключена огромная потенция быть счастливой и передать это отношение к жизни своим детям. В эпилоге «Войны и мира» Толстой без смущения назвал Наташу «сильной, красивой и плодovitой самкой», нарисовал её погружённой в заботы о потомстве и живущей жизнью лишь семьи и детей. В этом нет деградации той девушки, которая была когда-то изящной, хрупкой, обаятельной и музыкальной. Героиня красива именно потому, что она мать и жена. А вот измена своему ребёнку, по мысли Толстого, неминуемо ведёт женщину к гибели. Такова судьба Анны Карениной. Несмотря на то, что автор искренне симпатизирует героине и признаёт право Анны любить по собственному выбору, но без семьи и детей он не видит смысла в её дальнейшей жизни.

Можно предположить, что культивируемый в современном общественном сознании образ деловой женщины, «железной» леди, «бизнес-вумэн» и т. п. привёл бы Толстого в крайнее недоумение. Скорее всего, он рассматривал бы эту ситуацию как нарушение природного (и Божественного) предназначения женщины, заключающегося в материнстве, продолжении рода, сохранении домашнего очага. «Предмет, в который погрузилась вполне Наташа, – была семья, то есть муж... и дети, которых надо было носить, рожать, кормить, воспитывать», – подчёркивает писатель.

В литературе XX века, унаследовавшей лучшие традиции литературы XIX в., картина похожая, и в то же время иная. Бунин, Булгаков, Шолохов, Есенин, Ахматова Распутин, Шукшин и др. показывали материнство как редкостный феномен, как абсолюта чистоты и святости. Мать в поэме Ахматовой «Реквием» сопоставляется с Богородицей, а евангельский сюжет распятия Сына трактуется как народная трагедия.

Вместе с тем, уже в начале XX века наметился пересмотр культурного наследия с классовых позиций, и началось переосмысление кодовых понятий русской классической культуры – «честь», «гуманизм», «личность» и др. Насилие оказалось возможным, если того требовала революционная идея. С этих позиций пере-

осмысливались и темы «отцов и детей», «материнства и детства», а также образ матери. Модели революционной культуры требовали бескомпромиссности и жёсткости, готовилось теоретическое оформление метода социалистического реализма (нормативизма). Так, в творчестве А. Горького появляются образы «новых» матерей и сыновей. Павел Власов, герой романа «Мать» («железный человек», как называет его Андрей Находка), говорит о материнской любви, как о любви, не нужной человеку (социалисту, революционеру). Нельзя сказать, что он лишён сыновнего чувства, однако оно, тем не менее, не мешает ему «греметь» революционной фразой: «Когда будут матери, которые и на смерть пошлют своих детей с радостью?..» Павел не видит в своём вопросе абсурда и противоестественности: ведь мать рождает своих детей только для жизни, а никак не для смерти. В «Сказках об Италии» Горький рядом со сказкой о бесстрашной Матери, которая прошла через моря и горы и потребовала у великого Тимура, чтобы он нашёл её сына, помещает рассказ о матери, убивающей сына, а потом и себя, что можно расценивать как кульминацию противоестественности в изображении матери. Получился некий Бульба в юбке... Не случайно, профессор Петербургского университета Игорь Сухих статью о романе/повести Горького «Мать» назвал «Между Марксом и Богоматерью», обозначив тем самым корень противоречий писателя (Сухих, 1998).

Создание образа матери почти каждый художник сопрягает с так называемым «слёзным аспектом». М.М. Бахтин указывал на «миросозерцательное значение слёз и печали» во многих произведениях русской и мировой литературы. Он планировал написать статьи, в которой предполагал раскрыть «культ слабости, беззащитности, доброты и т. п. – животные, дети, слабые женщины, дураки, идиоты, цветок, всё маленькое и т.п.» (Бахтин, 1976: 345).

«Слёзный аспект» повести Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом» (2005) автор мастерски сопрягает с комизмом. Второклассник Саша Савельев, рассказывающий о себе и своих близких, живёт с бабушкой и дедушкой. Он страдает от невозможности видаться с матерью даже мельком и вынужден глубоко пря-



тать свои истинные чувства, детские страхи. Характер бабушки крайне не типичен: бабушка-деспот, называющая внука идиотом (и это она делает любя!), фактически лишаящая его детства, видит смысл своей жизни лишь в нём. Такая любовь убивает и внука, и её самоё. В финале повести ни в чём не виноватый перед запутавшимися взрослыми ребёнок просит прощения у мамы: «...Я стал просить прощения за всё. Я... плакал и просил извинить меня. Я... плакал и просил прощения, потому что только так можно было пустить на место жизни счастье». Бабушка была для Саши жизнью, а мама – счастьем. Истина, открывшаяся мальчику, оказалась невероятно горька и безмерно трагична: он слишком рано понял, какая бездна пролегает между жизнью и счастьем.

Можно предположить, что в новейшей русской литературе противопоставлением жизни и счастья вопрос о «мёде» вообще снимается, и это, конечно, вызывает у читателя чувство грусти и горечи.

### **Лирическая рефлексия творческой личности в романе Саши Соколова «Школа для дураков»**

Имя Саши Соколова в истории русской литературы конца XX века стало знаковым. Его роман «Школа для дураков» (1974) – одно из последних произведений русского модернизма и одновременно одно из первых произведений русского постмодернизма (Руднев, 1999: 361). Принадлежностью к названным нереалистическим направлениям культуры 2-й половины XX века объясняются многие его стиливые особенности: возрастание удельного веса рефлексии, «уничтожение фабулы», интуитивно-поэтическое отражение действительности, ассоциативность, сложная метафоричность, власть языка, шизофренический дискурс (Современное зарубежное литературоведение 1996: 271).

Содержание романа – поток сознания подростка, ученика спецшколы, или «школы для дураков» в обыденной речевой практике. Его расщеплённое сознание не является клиническим фактом, оно – факт художественный, лишь с его помощью, по мнению автора,

возможно поэтическое, а значит, истинное, постижение действительности. Более того, в сложном мире «грандиозной эпохи инженерно-литературных потуг», в мире, где господствует «тапочная система» директора школы Николая Горимировича Перилло, убивающая любое проявление неординарных мыслей и чувств, главный герой сохраняет редкую теплоту по отношению к окружающим, душевность, внутреннее обаяние, чувство любви ко всему земному и неземному и способность восхищения красотой: «...В этом месяце головокружительно цветёт черёмуха в нашем сиреневом школьном саду: это мы, дураки нескольких поколений, положили его на зависть всем умникам, идущим мимо по улице. ... Мы, узники специальной школы, рабы тапочной системы имени Перилло, лишённые права обычного человеческого голоса и оттого вынужденные кричать утробным нечленораздельным криком, мы, жалкие мошки, запутавшиеся в неукоснительных паучьих сетях учебных часов, мы всё же по-своему, по-глупому любим её, нашу ненавистную спецалку, со всеми её садами, учителями и гардеробами». Так выстраивается имплицитная антитеза произведения *ум / глупость, духовное / бездуховное, истина / ложь, природное / социальное*, в котором этим важнейшим понятиям возвращён их истинный смысл.

Одиночество и безытийность, хрупкость и ранимость главного героя обретают трагический оттенок. Неприятие жестокости отца, тупости системы «оборзования» (её представляет не только ненавистный директор Перилло, но и завуч Шейна Соломоновна Трахтенберг – персонифицированная слежка, и учительница русского языка и литературы по прозвищу «Водокачка») он может выразить единственно доступной ему эмоциональной реакцией – криком. Мотив крика воплощает в контексте романа скрытую символику протеста автора против эпохи застоя: крик – «это судьба вашего поколения», говорит мальчику любимый учитель Норвегов.

Поток рефлектирующего сознания становится для Соколова главным средством изображения цельной личности. Центром лирической рефлексии героя является рассказ-воспоминание о превращении подростка в Нимфею Альба, в человека «высоких

стремлений и помыслов», борца «за вечную людскую радость», другими словами, Поэта, Творца. После того, как он сорвал нимфею (речную лилию, кувшинку), в нём открылся дар поэтического сверхвидения и воспроизведения гармонии окружающего мира: «Я слышал, как на газонах росла нестриженная трава... Я слышал тишину пустых квартир, чьи владельцы ушли на работу и вернутся лишь к вечеру или не вернутся, потому что ушли в вечность, слышал ритмическое качание маятника в настенных часах и тиканье ручных часов разных марок». Шестикратная анафора «я слышал» семантически и ритмически оформляет эпизод инициации, посвящения в Поэты и дефлорации (Руднев, 1999: 360).

В потоке сознания Нимфеи (такое имя получает безымянный герой после метаморфозы) факты реальности смещаются, действительное и иллюзорное смешиваются; в его воображении происходят локальные и темпоральные сдвиги, описание которых всегда предельно эмоционально. По их глубинной сути они могут быть названы откровениями инсайта (Современное зарубежное литературоведение, 1996: 272): «В вершинах сосен, в кронах ночуют комары. Самая середина июля. Потом они спустятся к воде. Пахнет травой. Очень тепло. Это счастье, но ты не знаешь об этом». Или: «Наконец поезд выходит из тупика и движется по перегонам России. Он составлен из проверенных комиссиями вагонов, из чистых и бранных слов, кусочков чьих-то сердечных болей, памятных дат, деловых записок, бездельных графических упражнений, из смеха и клятв, из воплей и слёз, из крови и мела, ...из страха смерти, из жалости к дальним и ближним, из нерво-трёпки, из добрых побуждений и розовых мечтаний, из хамства, нежности, тупости и холуйства. Поезд идёт, и ... вся Россия, выходя на проветренные перроны, смотрит ему в глаза и читает начертанное – мимолётную книгу собственной жизни...» И этот фрагмент, и любой другой отрывок романа вызывает впечатление сиюминутности, лёгкости и произвольности порождения текста и его центростремительного движения к высоким, светлым и одновременно грустным мыслям о судьбе России и её народа, о Дороге и вечном движении Жизни.

Диалогическая структура повествования определяется шизофреническим дискурсом: герой видит себя вне себя и так об этом и рассказывает. Нимфея осознает свою раздвоенность и постоянно обращается к своему другому «я»; диалоги с матерью, любимым учителем Норвеговым, с возлюбленной Ветой, её отцом и др. героями в сущности являются диалогами с самим собой. Полифония, повышенная апеллятивность к себе и одновременно к тому или другому персонажу романа резко усиливают эмоциональность его речевой структуры.

Лирической стихии «Школы для дураков» подчинены не только художественный строй произведения, тип главного героя, но и лексико-семантическая организованность текста: полисемия, паронимия, омофония, языковая игра, неожиданность образно-смысловых трансформаций, столкновения общеязыковых и контекстуальных антонимов. Например: «Мой молодой друг, ученик и товарищ, – сказал нам учитель, – в горьких ли кладезях народной мудрости, в сладких ли речениях и речах, в прахе отверженных и в страхе приближенных, в скитальческих сумах и иудиных суммах, в движении о т и в стоянии н а д, во лжи обманутых и в правде оболганных, в войне и мире, в мареве и мураве, в стадиях и студиях, в стыде и страданиях, во тьме и свете, в ненависти и жалости, в жизни и вне её – во всем этом и в прочем следует хорошенько разобраться...», – говорит мудрый Норвегов, очень похожий на подростка-ученика.

Текст романа Саши Соколова лирически сгущен, психологически обнажён и проникнут исповедальным началом. Слиянность Нимфеи с окружающим миром становится сутью духовной жизни героя, которую можно определить как способность «вчувствования» (Современное зарубежное литературоведение, 1996: 272).

Лирическая сфера внутренней жизни персонажа так же невоспроизводима в пересказе, как не поддается прозаической интерпретации лирическое произведение. Невозможно составить и описать «вещный словарь» (Лотман) романа, как невозможно описать «челюсть крокодила, язык колибри, колокольню Новодевичьего монастыря ... стебель черёмухи, излучину Леты...»

## **«Dum spiro – spero»: основные пути развития новейшей русской литературы**

Михаил Безродный, автор романа «Конец цитаты» (1998), лауреат премии Малого Букера, обыграл известный латинский афоризм в блестящей инверсии:

пока дышу, надеюсь  
надеюсь, пока дышу  
дышу пока, надеюсь  
надеюсь, дышу. Пока

Любую из этих строк вполне можно отнести к современной русской литературной ситуации. Сегодняшнее состояние русской литературы, бесспорно, связано с надеждой, несмотря на то, что её «дыхание» кому-то кажется неровным, а отличительная черта определяется словом «хаосмос» (Н. Лейдерман), сопрягающим значения хаоса (стихии, беспорядка) и космоса (прекрасной упорядоченности).

Количество отрицательных оценок литературного процесса последних десятилетий («поминки по советской литературе», «поминки» по реалистической литературе, тут же – «поминки» по постмодернистской литературе и т.п.) практически равно количеству положительных. И это закономерно. В конце 80-х – начале 90-х гг. в России, как во всех республиках распавшегося Советского Союза, произошла смена культурных кодов, рухнули каноны официальной литературы, восстановились одни, но пошатнулись другие ценностные (аксиологические) опоры. Ушли в прошлое принципы чёрно-белого (вульгарно-социологического) литературоведения. Литературный процесс, наконец, получил реальные и рельефные (объёмные) очертания: из него перестали исключать «возвращённую» («задержанную») литературу, произведения, писавшиеся «в стол», литературу «самиздата» и зарубежья. Возникло представление о «едином теле» русской литературы.

Кроме того, как никогда ранее, стало ясно, что в пространстве мировой культуры русская литература не является полем, отгоро-

женным высокой («берлинской») стеной; она связана со всеми европейскими и мировыми литературами.

Бродить по этому полю или луговому простору можно бесконечно долго, потому что интересно. Какие только ветры и стихии над ним ни проносятся, каких только растений на нём ни увидишь, каких только цветов и трав ни соберёшь!.. Если воспользоваться словами чеховского героя, то можно сказать: в новейшей русской литературе «всё есть». Как «в Греции»...

**Есть** многолетние и крепкие «дубы», растущие на краю поля... В них сохраняется реалистический вектор развития русской литературы. Среди них надо назвать В. Астафьева, после «Печального детектива» выступившего в жанре жестокого реализма («Людочка», «Прокляты и убиты», «Весёлый солдат»); А. Солженицына, мастера художественной публицистики («Россия в обвале», 1998); В. Распутина с полемичной повестью «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003). Её героиня, Тамара Ивановна, вершит свой «суд» над кавказцем (автор подчёркивает национальность преступника), изнасиловавшим её дочь, и убивает его. Появление повести почти совпало с фильмом С. Говорухина «Ворошиловский стрелок» с аналогичным сюжетом. На такой шаг эта обыкновенная женщина решилась, не найдя правосудия: «Правосудие! Вот и дайте нам правосудие! Как же не бояться?! – оглядываясь вокруг, обращаясь не к прокурору, а к стенам, еще горше вскричала она. – Среди бела дня убивают – ничего, ни преступления, ни правосудия! Круглые сутки грабят – ничего! Воруют, насилуют, расправляются как со скотом... хуже скота! Нигде ничего!» – в отчаянии восклицает Тамара Ивановна.

Рядом с этими писателями – В. Маканин, автор романа «Андеграунд, или Герой нашего времени», сделавший героем времени маргинала, «человека на обочине» (главный герой, писатель Петрович, человек с комплексами интеллигента, не может вписаться в перестройку); А. Мелихов с романом «Чума», повествующим о трагедии семьи, в которой талантливый сын стал наркоманом; Г. Владимов, создатель полемичного романа «Генерал и его армия» (впервые поднимается «власовская тема», честно показан

главный герой, генерал Кобрисов, «из реабилитированных»; после победного сражения страдает оттого, что русская кровь пролилась с обеих сторон), и многие другие.

...**Есть** и молодые «дубки», и зрелая «поросль», писатели, заявившие о себе в постперестроечное время: В. Голованов, Е. Попов, М. Шишкин (автор «Взятия Измаила»), А. Уткин и др. Прозу с реалистической доминантой представляет, например, маленькая повесть Василия Голованова «Танк» (Новый мир, 2003: № 5). Голованов – автор заметный, лауреат многих литературных премий. Повествование в «Танке» ведётся от первого лица, что усиливает лирически-субъективное начало и даёт писателю возможность убедительно показать «кризис среднего возраста», совпавший с перестройкой. Герой остался без работы, у него серьёзные проблемы в личной жизни, он напряжённо размышляет о современности и своей судьбе и отчасти ей покоряется: «Я смирился со своей недойей». Организующим мотивом повести становится мотив спасительной памяти о детстве, о семейной гармонии, о дедушке и бабушке, братьях и сестре.

Название произведения подсказывает военную тематику, хотя повесть посвящена современной жизни. Современность опрокинута в военное прошлое через сюрреалистические приёмы, гротеск и модернистские стратегии: один танк немецкого десанта (Т-III) так и не ушёл в ноябре 1941 года из русских лесов по причине какого-то невероятного сбоя каких-то фантастических программ и продолжает уже около пятидесяти лет существовать в этих лесах вместе с живым экипажем из троих немцев.

Виртуальный танк, «заблудившийся в пространстве-времени», – образ трагикомический: между собой немцы говорят о том, что они уже сроднились (!) с этими местами, что им очень трудно без еды и одежды, что лес, который разворовывают русские в мирное время, приходится защищать. Они защищают его глиняными (!) пулями от воров-порубщиков Митрича и Ивана и делают это во имя «порядка» и сохранения леса: «Я люблю Ordnung!», – восклицает командир немцев. В эпизоде ночного разворовывания леса, которое, конечно, происходит в реально-

сти, герой-рассказчик на их стороне: «Я метнулся к немцам, потому что они защищали лес».

В создании образа леса Голованов следует за устойчивой традицией русской культуры: и в народно-поэтическом восприятии, и в живописи, и в литературе (А. Островский, И. Тургенев, Н. Некрасов, Л. Толстой, Л. Леонов, К. Паустовский, В. Распутин и др.) лес изображался как хранитель, защитник, кормилец, источник поэтического настроения. Сосна, ель, берёза рисуются им как некие совершенные, «одухотворённые сущности», а душа дерева представляется герою в виде прекрасного женского лица. Болото в лесу – это сердце леса, обескровленное варварской мелиорацией.

Примечательно в повести Голованова и традиционное для русской прозы XX-XXI века обращение к теме войны. Она для него, для человека, войны не знавшего, так же, как и для старшего поколения, – незатихающая боль и драма: «Война осталась в земле, как грибница». Она напоминает о себе то каской, принесённой из леса, то миной, найденной мальчишками, то раной деда, то уродливыми воронками в лесной земле.

Военная тема в истории русской литературы – явление многоаспектное, в её развитии можно выделить несколько этапов: а) произведения 1941-1945 гг. («Василий Тёркин» Твардовского, «Нашествие» Леонова, «Молодая гвардия» Фадеева и др.), поднимающие дух народа, представляющие героические характеры; б) послевоенные произведения, разные по идейно-художественному содержанию: со всей полнотой правды, как «арестованная» «Жизнь и судьба» Гроссмана, с отдельными умолчаниями, как «Живые и мёртвые» Симонова, появлялись и произведения, лакирующие действительность, превозносящие роль партии; в) наконец, в 60-80-е гг. в полный голос заявила о себе плеяда писателей-фронтовиков, явивших читателю всю полноту так называемой «окопной правды» и всю глубину народной трагедии: Быков, Бакланов, Курочкин, Кондратьев, Некрасов, Богомолов, Воробьёв, Астафьев и др.

Повесть Голованова – пример обращения к теме войны писателей, не имеющих военного опыта. Благодаря парадоксальному характеру этого обращения (сюрреалистические приёмы, необыч-



ность использования гротеска и опыта модернистских стратегий в реалистическом произведении) писателю удалось главное: по-новому взглянуть на неблагополучие нашего современного бытия. Появление повести «Танк» трудно отнести к самым выдающимся событиям в современной русской прозе, однако она стала достойным и заметным явлением в ней.

«Танк» – далеко не единственный пример обращения писателя-реалиста к постмодернистским приёмам. Н. Лейдерман, например, утверждает: «Даже те писатели, которые сегодня воинственно отстаивают превосходство реализма над всеми иными художественными методами, и те невольно заражаются от модернизма». Этот вывод критик делает, анализируя роман Г. Владимова «Генерал и его армия» (Лейдерман: 2003, 257).

...**Есть** на поле «цветы» «женской прозы»: это создания Л. Петрушевской, Л. Улицкой, Т. Толстой. Петрушевская, по общему мнению, пишет эпос катастрофы XX века. Пишет по законам поэтики абсурда: взятого из самой жизни, фактического, с легко узнаваемыми современниками, и условного, основанного на нарушении жизнеподобия («Новые Робинзоны», «Сказки для взрослых», «Реквиемы», «Песни восточных славян» и т.п.). «Новые Робинзоны» – картина грядущего апокалипсиса, который вызван тенденцией к самоубийству общества, патологией массового сознания. Писательница считает, что литература – это репетиция сострадания, что несчастье, отрепетированное в искусстве, возвращает к жизни, что репетиция страдания и страха необходима. По законам сентиментального натурализма она словно «стенографирует» человеческие уродства, ущербные судьбы, антиэстетические подробности. Например, в центре болезненной эстетики «Своего круга» изображается героиня, знающая о своей близкой смерти. Она нарочно ударила сына Алёшку по лицу, вызвала всеобщее осуждение, услышала крики о лишении её материнства. Женщина буквально вырвала решение бывшего мужа (он здесь же с новой женой и подругой героини) забрать мальчика к себе. Теперь-то он будет заботиться о сыне! Рассказы и повести Петрушевской – пример нетрадиционной «другой» прозы,

где отсутствует нарочитая дидактика, учительский тон по отношению к читателю.

Наиболее выдающимся художественным явлением женской прозы стал роман Л. Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света» (2000), в отдельном издании – «Казус Кукоцкого». Улицкая совместила канву традиционного семейного романа с физиологической экспрессией женской прозы, с точки зрения которой женское тело является универсальной философской метафорой. Выбрав в качестве центрального героя профессора-гинеколога Кукоцкого, автор вводит в роман немало грубых натуралистических описаний. Но сколько поэзии она открывает в том, что считается «низкой» физиологией! Древняя оппозиция *дух / тело* насыщается в романном мире семантикой житнетворчества. Телесные мотивы сплетаются с темой судьбы – отдельного человека и целого рода. Судьба представлена слепой и хаотичной силой. Сюжетным стержнем семейной истории Кукоцких становится борение между освящённым любовью житнетворчеством и убийственной силой рока.

Татьяна Толстая – представительница не только «женской прозы», но и автор нашумевшего постмодернистского романа «Кысь» (2001). Кысь – существо, живущее в дремучих лесах недалеко от города Фёдор-Кузьмичска. Она сидит на тёмных ветвях дерева, жалобно кричит, а если в лес зайдёт человек, нападает на него, перегрызает «главную жилочку», и тогда из человека «выходит весь разум». История города насчитывает после «Взрыва» (ядерного, как догадывается читатель) 200 лет. «А зовётся наш город, родная сторонка, – Фёдор-Кузьмичск, а до того, говорит матушка, звался Иван Порфирьичск, а ещё до того – Сергей Сергейчск, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде – Москва». Взрыв произошёл потому, что «люди играли и доигрались с АРУЖЬЕМ». Герои живут в избах, ловят мышей для пропитания, подчиняются деспоту Фёдору Кузьмичу, разным мурзам-начальникам. Их развитие пошло в обратную сторону, они пишут и произносят: «МОГОЗИН, ОНЕВЕРСТЕЦКОЕ АБРАЗОВАНИЕ, ОСФАЛЬТ» и т.п. Главный герой, Бенедикт, как и все люди, чело-

век без исторической памяти, он ходит на работу в Рабочую Избу и переписывает в берестяные тетради то, что «сочинил» Фёдор Кузьмич, который выдаёт русскую классику за собственные сочинения. Бенедикт одержим страстью к чтению, но книг в городе почти не осталось, их изымают Санитары.

Бенедикт пишет «пушкин» со строчной буквы, потому что для него что «пушкин», что «буратино» – имена нарицательные, обозначающие непонятные объекты. Он читает всё подряд (все тексты!) и расставляет книги в библиотеке тестя по какому угодно принципу, кроме литературного:

«“Убийство в Месопотамии”; “Убийство в Восточном экспрессе”; “Убийство Кирова”...»

“Белый пароход”, “Белые одежды”, “Белый Бим, Чёрное ухо”, Андрей Белый...»

Молотов, Топоров, Пильняк, Гвоздев...»

Маринина, “Маринады и соления”, “Художники-маринисты”, “Маринетти – идеолог фашизма”, “Инструментальный падеж в марийском языке...»

Платон, Плотин, Платонов, “Плетення жинкових жакетов, Плисецкий Германн, Плисецкая Майя, “Плиссировка и гоффри”, “Плевна. Путеводитель”, “Пляски смерти”, “Плачи и запевки южных славян”, “Плейбой”...»

Таким образом, постмодернистом в «Кыси» оказывается не только автор, но и герой. Толстая рисует бесперспективный мир, в котором царит дух разрушительства, дикий коллективизм, «совковое сознание». Автор не очень печалится о такой антижизни общества, она лишь показывает, что Взрыв обнажил ничем неистребимую «совковость».

**Есть** на этом поле разные полевые травы: и целебные, и сорные...

С ними связываются в сознании явления китча, произведений массовой культуры, masslit,a. Авторитетные осуждения массового, коммерческого, низкопробного искусства, безвкусного кича собрать легко. Масслитовские тексты ничто не спасает от мгновенного забывания. Более того, возникает впечатление, которое

можно передать грубой, но адекватной аналогией: «Эта пластинка жевательной резинки уже была пережёвана». Самые неприемлемые, отталкивающие тенденции в современном масслите – проповедь шовинизма и антидемократизма, романтизация воровских законов, заикленность на невротических страхах. Женский детективно-фантазийный масслит имеет свою особенность: в нём растворены подспудные, мифологизированные страхи, которыми сегодня страдает общество (Иваницкая, 2003).

В целом женскому детективу отнюдь не свойственна эротическая откровенность, однако он внушает одну неприятную иллюзию: якобы женщину непреодолимо тянет к властному, грубому, унижающему её супер-самцу, какому-то сексуальному гиганту. Масслит безграмотен: «Почти все из вас»; «аристократы осушили свои приборы»; «туманной пасти огненный зрачок»; «прощенья не спросив» и т.д. Масслит дешёв. Сочинения Толстого Набокова, Пелевина стоят сто-двести рублей, а сочинения «коечницы Дуни» – двадцать-двадцать пять. Вот и приходится покупать коечницу: «пипл хавает». Или, как говорит персонаж Виктора Пелевина в романе «Generetion P», «на то они и ботва». Народу надо дать «хлеба и зрелищ». Хлеба чёрного, а зрелищ примитивных. Высокое искусство доступно сегодня только самым богатым, замечают Е. и Н. Иваничкие.

К ним же следует отнести римейки (remase – переделка), например, проект, предпринятый издательством Захарова («Анну Каренину» Льва Николаева, «Идиот» Фёдора Михайлова, «Отцы и дети» Ивана Сергеева), переделку чеховских «Трёх сестёр» В. Мережко, тургеневской «Аси» В. Курицыным и т.п. Лишь попутно отметим некоторые детали римейка романа «Идиот»: Мышкин под пером Ф. Михайлова превращается в талантливое программиста Сашу Гагарина, он – дальний родственник первого космонавта Гагарина, Настасья Филипповна – в фотомодель Надю Барашкову, а Парфён Рогожин – в братка-уголовника Макара Барыгина. Критик Светлана Иванова совершенно справедливо назвала подобное явление деформацией классики и отнесла его к массовой литературе. Переодевание героев классики в современные одежды – приём, берущий своё начало в искусстве театра, кино, эстрады, в котором

всегда и закономерно существовали различные версии и повторы одного и того же произведения. Огромную роль данный приём играет и в средствах массовой информации, в рекламе, в различных телевизионных проектах, назовём лишь «Старые песни о главном». М. Липовецкий (США) призывает различать постмодернизм (как направление) и постмодерность (как парадигму культуры). Он считает, что русский постмодернизм – это постмодернизм без постмодерности. Его суть – проникновение в массовую культуру, эстетизация тоталитарного прошлого, центральной метафорой которой становится «обновлённый» «Беломор» или «Беломор» с фильтром», по выражению Л. Рубинштейна. Концепция Липовецкого интересна, но не бесспорна, так как учёный имеет в виду лишь часть большого пласта русской постмодернистской прозы.

**Есть** на этом обширном пространстве и уголок пышно цветущих, хорошо плодоносящих, разрастающихся «кустов»: литература nonfiction и сценарии новейшего документального театра. Книжки, воспринимающиеся как человеческий документ, всё чаще получают престижные литературные премии: «Альбом для марок» А. Сергеева – премию Букера (1996), «Записки и выписки» М. Гаспарова – премию Андрея Белого (1999), «Конец цитаты» М. Безродного и мемуары Э. Герштейн – Малого Букера (1998), «Бесконечный тупик» Д. Галковского – премию Антибукер (1997). Гонсалес Гальего «Белое на чёрном» – Букер, 2003 и т.д. «Литература факта» активно воздействует на массового читателя, «документ» захватывает театр, «прямое высказывание» – пространство Интернета. Литература nonfiction, декларирует не-вымышленность, не-придуманность, факт, отказывается от создания художественного мира, искусственного универсума. Это новый тип прозы, основанный на достоверности: эссе, документальное повествование, философско-эстетические трактаты, мемуары, эпатажирующая исповедь и т.п. и заменяющие собой (или не заменяющие, это спорно) литературу, основанную на художественном вымысле.

Новейший документальный театр стал наиболее ярким экспериментальным проектом современного театрального авангарда. «ТЕАТР. ДОС» подаёт себя эпатажирующим образом. Названия

его спектаклей напоминают заголовки статей «жёлтой прессы»: «Большая жрачка» – спектакль об изнанке производства телевизионных ток-шоу; «Война молдаван за картонную коробку» – криминальная история о нелёгком житье-бытье нелегалов в Москве; «Песни народов Москвы» – зарисовки из жизни московских бомжей. Зрители выходят со спектаклей возмущёнными или восхищёнными. Равнодушных не бывает. Они видят «правду жизни» в её безусловной (без условности) полноте, т.е. в наготе. Пример – повесть Елены Исаевой «Первый мужчина» («Новый мир», 2003, № 1), раскрывающая тему инцеста. Авторы новейшего документального театра используют новую для российской драматургии технику – *verbatim* (в переводе с лат. – «дословно»), которая представляет собой создание текста путём монтажа дословно записанной речи. Драматург выбирает тему, собирает материал, то есть берёт интервью у нужных ему людей, записывает их на диктофон. Затем пишется пьеса и ставится спектакль. Исток этой техники – лондонский театр «Ройал Корт».

**Есть** на нашем разнообразном поле и искусственные насаждения, лишённые жизни, аромата, будущего, в большинстве своём не оставляющие эстетического впечатления: симулякры, т.е. копии без оригинала, копии копий, псевдомодернистские произведения.

В романе В. Сорокина «Голубое сало» разводят клоны великих писателей и поэтов (так и поименованных: Пастернак-1, Толстой-4, Достоевский-2, Ахматова-3 и т.п.) ради получения этого самого голубого сала, которое из них выковыривают. Роман возмутил основную массу читателей профанацией русской литературы, порнографией, матерной лексикой. Хочется по этому поводу процитировать слова Давида Самойлова из письма к Лидии Чуковской об одном писателе: «У него с фразой всё в порядке. И вообще всё в порядке – и построение, и сюжет, и лица. Но как будто внутри всего этого подохла мышь – так и несёт непонятной подловатиной». Так «постмодернизм вырождается в ремесленную лавочку, на потоке производящую «приёмы» и торгующую этими модными новинками», – отмечает Л. Андреев (Вопросы литературы, 2001, № 1).

...Кроме известных деревьев, цветов, трав и кустарников, есть на поле русской словесности и такие, которых и названия не знаешь и никогда не узнаешь. Пронесаясь над полем-лугом исторические ветры и грозы, идут дожди и метут снега, светят над ним вечные солнце, луна и звёзды... А поле тоже будет вечным и всегда обновлённым. Потому что проза – явление свободное, *prosus* переводится с греческого как *вольный, свободный, движущийся прямо*.

Очевидно, что попытки хоть как-то классифицировать особенности сегодняшнего литературного процесса невозможны в принципе, ибо как можно типологически осмыслить броуновское движение? Жизненные процессы во множестве растений? «Закон звезды и формулу цветка»?

Итак, «*dum spiro – spero*». Надежду вселяет неумирающий пафос жизни и гуманизма, который новейшая русская литература не утратила, несмотря ни на что.

\* \* \*

Реалистический вектор развития русской литературы рубежа XX-XXI вв. незыблем, хотя и соседствует с другими эстетическими направлениями. Достаточно влиятельной остаётся концепция постмодернизма, по-прежнему появляются произведения «жёсткой» («другой») прозы, развиваются различные формы художественной условности, гротеска, фантастических сюжетных допущений и многое другое. Мы оставляем в стороне явления китча, массовой культуры, фэнтэзи, фэнфик (Горалик, 2003: 131), различные проекты типа «Акунин», «Маринина», «новый женский роман», римейки русского классического романа, переделку чеховских «Трёх сестёр» В. Мережко, тургеневской «Аси» В. Курицыным и т.п.

Художественные поиски новейшей литературы постоянно находятся в поле зрения современной критики. Известны интересные концепции современного литературного процесса И. Шайтанова, Вл. Чалмаева, В. Агеносова, Г. Нефагиной и др. Одной из самых плодотворных нам представляется теория Н. Я. Лейдермана. Он рассматривает историю литературы как процесс, в котором чере-

дуются эпохи Хаоса и Космоса. Космос олицетворяет нечто устоявшееся, некий порядок, иерархию ценностей, ясное понимание вершинного и низкого. По мнению учёного, сегодня культура переживает эпоху Хаоса, броуновского движения. Повторяется социокультурная модель рубежа XIX-XX вв.: парадоксы, противоречия сосуществуют с открытым поиском нового и со значительными открытиями в сфере высоких технологий, в информатике. Учёный отмечает: «Метания из крайности в крайность со всеми происходящими при этом разрывами и разрушениями есть принцип внутреннего развития в переходные эпохи. Но в масштабах Большой Истории переходные эпохи относительно недолги, им принадлежит роль «мостов» между огромными культурными эрами, роль соединительной ткани... Эта ткань болезненна, рыхла, неустойчива, в ней идёт мучительный процесс отмирания старых клеток и рождения новых, она легко подвержена инфекциям. Но в ней интенсифицирован процесс борьбы за жизнь, она стягивает к себе все энергетические ресурсы организма культуры, проверяя их витальную силу» (Лейдерман: 2002, 40).

XX век, по мнению исследователя, оставил человека наедине с Хаосом, заставил осознать безысходность одиночества, трагизм собственной судьбы и устремиться к поиску преодоления сложившейся ситуации. Время Хаоса пока лишь ставит перед нами вопросы: «Какой будет концепция Космоса? Будет ли это возвращение к уже известным моделям – реализму, сентиментализму, классицизму, – оснащённым приставкой «нео»? Или будет сформирована принципиально новая, ни на что не похожая художественная концепция?.. Не обернётся ли установление Космоса новым нормативизмом, проступающим в столь любимых массовым потребителем культуры «мыльных» телесериалах?.. Или это будет Космос, не забывающий о соседстве с Хаосом, не отделяющий себя от Хаоса и ведущий с ним не прекращающийся ни на секунду философский диалог? Время покажет» (Лейдерман: 2002, 46).

Во всех концепциях современного литературного процесса вопрос о постмодернизме – один из самых острых. Кто-то из историков литературы говорит о его смерти, кто-то слишком абсолю-



тизирует его роль в истории культуры, кто-то занимает уклончивую позицию, однако многие, например, вышеназванные учёные, убедительно показывают то место, какое постмодернизм занимает в современной культуре. Совершенно очевидно, что постмодернистские тексты нельзя квалифицировать словами «плохие» или «хорошие», они просто другие, они есть построение сложных художественных смыслов и имеют такое же право на своего читателя, как и гениальные классические произведения, созданные по законам реализма.

На наш взгляд, современный литературный процесс представляет собой сложное взаимодействие реалистического и нереалистического искусства, которое часто осуществляется в рамках одного и того же произведения: с одной стороны, мы наблюдаем факты, когда писатель-реалист обращается к приёмам художественной условности, как это делает постмодернист, с другой стороны, нельзя отрицать стремления постмодерниста к правде типизации. Достаточно упомянуть разветвлённый интертекстуальный пласт классических произведений в литературе постмодернизма, например, пушкинский цитатный слой в творчестве Саши Соколова, Т. Кибирова, В. Пелевина и др. Иронический подтекст цитирования не снимает актуальности плодотворного диалога новейшей и классической литератур. Строго говоря, условный тип художественного обобщения существовал в истории искусства всегда наряду с так называемым жизнеподобным типом («типизацией в формах самой жизни»). Особую актуальность он приобрёл в русском модернистском искусстве начала XX века: назовём лишь «Чёрный квадрат» Казимира Малевича и такое художественное явление, как «серебряный век» русской поэзии.

Вопрос историко-литературной ценности и художественной значимости каждого произведения новейшей прозы – дискуссионный. Нужна временная дистанция для их оценки: «Большое видится на расстоянии», – как сказал поэт.

Итак, в начале XXI века в русской прозе сохраняется синтез реалистического и сюрреалистического, реалистического и условно-фантастического, гротескового.

## О литературной ситуации конца XX – начала XXI вв.

Не требует доказательств утверждение, что возникновение и качество национального романа, а также и состояние новейшей русской литературы в целом, зависит от резко изменившейся социокультурной ситуации в России, Европе и мире. Известно, что в XX веке пересмотр культурно-эстетических ориентиров наблюдался несколько раз: после революции 1917 г. и гражданской войны; после 1956 г. в период «оттепели»; после 1986 г. в связи с началом «перестройки» и, наконец, после 1991 г., т.е. после распада СССР.

На рубеже 1980-1990-х годов наметилось новое качество литературно-художественного сознания, вызванное процессами перестройки, политикой гласности, плюрализмом, отменой цензуры. Названный период был болезненным и драматичным: трудно шло самоопределение писателей в новых условиях жизни и творчества, распались устойчивые связи в ранее единой и многонациональной литературе, приостановилось или прекратилось творчество русскоязычных писателей СНГ. Вместе с тем возникло много позитивного: в страну вернулись писатели-диссиденты, обозначились пути подлинной демократизации общества, рухнули каноны официальной литературы, восстановились многие нравственно-ценностные опоры.

Панорама развития новейшей русской литературы всеми без исключения критиками названа многовекторной, а картина литературной жизни определяется как пёстрая и хаотичная. Наибольшую обеспокоенность общественности и критики вызывают распад эстетических абсолютов, связанных с единством всечеловечности и народности, расширение табуированных сфер изображения, откровенный цинизм некоторых произведений, их вторичность, мутация языка и культуры, усиливающаяся тенденция к использованию ненормативной лексики, кризисность идей, маргинальность, антиэстетизм.

Как отмечалось выше, мощный *реалистический вектор* развития русской литературы представляют В. Астафьев, А. Солженицын, В. Распутин, В. Маканин и др.

Другой вектор историко-литературного развития – *постмодернистский*. Крупнейшие постмодернистские романы на рубеже XX-XXI вв. написаны В. Пелевиным, Т. Толстой, Евг. Поповым, В. Сорокиным и др. авторами. Как отмечают историки литературы Н. Лейдерман и М. Липовецкий, «именно постмодернизм довёл авангардный скепсис по отношению ко всему массиву человеческих ценностей до абсолюта – до полного безразличия или неразличения высокого и низкого, священного и профанного, современного и древнего, комического и трагического» (Лейдерман, Липовецкий, 2010: 23-24).

Дискуссии о постмодернизме, который называют то будущим литературы, то умирающим явлением культуры, утихают лишь ненадолго, словно для того, чтобы разгореться с новой силой. Резкая критика этого эстетического явления во многом оправдана тем, что некоторые произведения, относимые к постмодерну, напоминают то, что Ювенал в своих «Сатирах» называл *scambe repetita*: т.е. подогретую капусту, блюдо надоевшее, давно потерявшее вкус, но выдаваемое за нечто уникальное. Отсюда встречающееся в критических статьях определение постный реализм. Не стали событиями и те произведения, которые кто-то из критиков остроумно назвал постельным модернизмом. «Смешно сказать, но если далёкие потомки вздумают, по традиции, судить о конце XX века по литературе этого века, они должны будут со смущением констатировать, что их отчичи и дедичи не занимались ничем иным, кроме как половым вопросом, а вся нация находилась в состоянии неслыханного сексуального перевозбуждения», – пишет В. Сердюченко, отмечая, что произведения названной тематики свидетельствуют лишь об эстетической тугоухости авторов (Сердюченко, 2000: 88).

Главный редактор журнала «Знамя» профессор С. И. Чупринин, анализируя состояние современной литературы, указывает на пестроту мнений учёных и критиков, пытающихся охарактеризовать современный литературный процесс. «Споры о том, что мы переживаем – “сумерки литературы” (А. Латынина), “переходный период” (Н. Иванова) или “пору расцвета” (А. Немзер)», по его мне-

нию, явление естественное, но в них никому не удаётся взять верх, потому что все вроде бы правы (Чупринин, 2004). С. Чупринин призывает отказаться от архаичной концепции единого историко-литературного «потока», а также от «единых критериев оценки» литературных явлений и ввести понятие «мультилитературы». Оно даст возможность рассматривать художественную словесность как «сложно структурированный конгломерат не только текстов, но литератур – самых разных, зачастую конфликтующих между собой, но в равной степени имеющих право на существование» (Чупринин, 2004).

В данном «конгломерате» он предлагает выделить: а) *качественную литературу*, т.е. серьёзную, традиционную, литературу категории А, отличающуюся высокими художественными достоинствами; б) *актуальную литературу*, т.е. ориентированную на саморефлексию, эксперимент и инновационность; в) *массовую литературу*, т.е. рыночную, часто именуемую «чтивом», «словесной жвачкой», кич- и трэш-литературой, являющуюся антиподом качественной литературы; г) *миддл-литературу*, положение которой – между высокой и массовой; это «срединная» литература, не требующая титанических усилий в размышлениях над вопросом: «Что автор хотел этим сказать?»

Ближе всех, на наш взгляд, к характеристике современной литературной ситуации подошёл Н. Л. Лейдерман, который определил её словами «ХАОСМОС» и «ПОСТРЕАЛИЗМ», соединяя в этих неологизмах понятия хаоса («броуновского движения») и космоса (упорядоченности) и имея в виду сложный диалог реализма и постмодернизма (Лейдерман, 2003: 265).

### **Русский роман на пороге XXI века: Владимир Маканин и Виктор Пелевин**

Важнейший критерий романного жанра был выдвинут выдающимся русским филологом Б. А. Грифцовым в 20-е гг. прошлого века: роман, по его мнению, возникает там, где есть недоумение человека перед действительностью. Лишь в этом, тревожащем ху-

дожника состоянии «недоумения», может быть создано подлинное явление искусства, в котором мир открытой проблематики и мир конраверсионный (роману, как известно, не свойственны категоричные ответы) пребывают слитно.

История становления и эволюции русского романа в высшей степени необычна и во многом отличается от истории романа западноевропейского и мирового. Пушкин по этому поводу иронизировал в «Пиковой даме»:

«— Paul! — закричала графиня из-за ширмов, — пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних.

— Как это, grand'maman?

— То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!

— Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?

— А разве есть русские романы?.. Пришли, батюшка, пожалуйста, пришли!» (Пушкин, 1974: 199).

Сегодня вопрос «А разве есть русские романы?» вызвал бы, по меньшей мере, усмешку. Современный русский роман существует, несмотря на кризисные процессы в культуре и литературе.

\* \* \*

Выявить тенденции развития русского романа на современном этапе, а также охарактеризовать его героя крайне сложно. Во-первых, потому что литература рассматриваемого периода не поддаётся централизации; во-вторых, сегодня пока так и не появился ни гениальный писатель, ни выдающийся роман, который поразил бы мощью идеи, новым героем, захватил бы читателя остротой проблематики. Историки литературы «пишут картину» литературных событий последних двух десятилетий, помещая в её центр то Маканина, то Пелевина, то Улицкую, то Петрушевскую, то Иванова, то Попова, то др. авторов. И, в-третьих, концепция личности нового времени ещё только складывается в литературе и искусстве. Возникли неразрешённые пока вопросы: Что изменилось в национальном характере? Что представляет собой сегодняшний поиск веры и истины? Какова судьба родины и мира на переломе

XX и XXI веков? В чём сущность представлений о современном человеке? Как современный человек относится к себе, к обществу, государству, власти, природе, к таким феноменам, как Бог, жизнь и смерть, вечность?

Другими словами, в современной русской литературе пока ещё не появилось произведение, которое можно было бы назвать «великим национальным романом», подобно «Войне и миру», «Братьям Карамазовым», «Тихому Дону». В ближайшее время, в период «хаоса», по выражению Н. Лейдермана, т.е. на этапе «броуновского движения» оно вряд ли появится. Лев Денилкин, один из ведущих современных критиков даёт своё образно-эмоциональное объяснение причин возникновения подлинного «национального романа»: «Великий национальный роман может появиться тогда, когда в текст перерабатывается не конфликт чьих-либо психологий, не анекдот, не история о развитии характера, а в первую очередь гигантская энергия пространств, аномалия, дурнина<sup>1</sup>, присутствующая в стране; когда пространство, по сути, поглощает характер; когда в романе столбом встаёт то, что называется «национальный дух»; когда роман обеспечивает «духовную родину», объясняет, что нигде больше жить ни при каких обстоятельствах нельзя» (Данилкин, 2010: 154). Кроме того, он утверждает, что в силу изменившейся социокультурной ситуации современная русская литература не должна была производить «великие национальные романы», «она должна была выполнять другую, более соответствующую... обстоятельствам программу, она вообще не должна была работать, если уж быть совсем честными; не должна была – однако, чёрт его знает почему, всё-таки работала». По его мнению, это так называемый «*клюдж*» (от англ. kludge: так на программистском жаргоне называется программа, которая теоретически не должна работать, но почему-то работает (Данилкин, 2010: 135).

Современные учёные указывают на диффузию традиционных прозаических жанров и вытеснение традиционного романа «ги-

---

<sup>1</sup> Дурнина – производное от разг. «дурь» (примеч. автора).

бридными» образованиями, на кризис всех видов современного романа: идеологического, социально-политического, психологического и др. (Иванова, 2007: 30-53; Шепелёв, 2010), на автобиографизм и репортажность (Кукулин, 2002: 208-216) современного романа, с одной стороны, а с другой – на его анекдотизацию (Курганов, 2009).

В критике отмечается, что современный русский роман не пользуется популярностью за рубежом. Два исключения – Акунин и Лукьяненко – характерно-жанровые (детектив, фэнтези), поэтому общую картину не меняют. «Русские-авторы-никому-не-нужны...», – пишет Л. Данилкин (Данилкин, 2010: 153). Охарактеризовать положение русского романа на рубеже XX – XXI можно словосочетанием «блестящая изоляция». Иными словами, современная русская литература – это эндемик<sup>1</sup>, со всеми плюсами и минусами этого статуса. Плюс: русская словесность сохраняет свою неповторимость, поэтому русские писатели вряд ли будут писать под Дэна Брауна или копировать «Гарри Поттера».

### **О новом герое русской прозы на рубеже XX-XXI вв.**

Проблема героя – одна из самых сложных в истории и теории литературы. Необходимо заметить, что на его тип и характер, а также на формирование системы персонажей в целом, оказала принципиальное воздействие эстетика постмодернизма, актуализирующего «смерть субъекта». Вместо «субъекта» (героя, персонажа, автора) в современном романе порой возникает образ пустоты (название романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» и фамилия главного героя весьма симптоматичны), а реальность трактуется как абсурдная, катастрофичная, не имеющая чётких очертаний, лишённая точки опоры.

<sup>1</sup> Эндемик (в мифологии и фольклористике) – мифологический или фольклорный мотив, мифологический или фольклорный сюжет, имеющий ограниченную область распространения (ареал). Термин взят из биологии. Противоположностью мифологического, фольклорного эндемика являются бродячие сюжеты.

Социальный статус многих персонажей современной литературы определяется словом *маргиналы*: либо обычные маргиналы, либо «маргиналы в поисках вечности» (Н. Лейдерман), а их нравственно-психологическая характеристика отмечена чертами равнодушия, душевной усталости, скорби, бесчувствия. Маргинал – это не просто *человек на обочине, человек из предместья* (пригорода), он в современном романе практически приравнивается к «лишнему» и «маленькому» человеку.

Традиционные для русской литературы типы «маленького человека», «лишнего человека», «творческой личности», «юродивого», «наивного героя», «новых людей» в современном романе преломляются и парадоксально развиваются. Так, тип «маленького человека» в литературе конца XX в. получает новое содержательное наполнение. Например, в романах Вен. Ерофеева, Саши Соколова, В. Маканина, Т. Толстой и др. писателей появляется «маленький человек», сознательно отвергающий героическое, воспринимающий подвиги и трудовой энтузиазм в негативном свете. Открытый дидактизм литературы соцреализма (нормативизма) обыгрывается в ироническом ключе, а «маленький человек» трактуется как «низкий». Характерно, что «низкий» герой обладает определённой свободой в несвободном обществе, что позволяет ему оказывать влияние на окружающих людей.

Персонажи Вен. Ерофеева, Саши Соколова, В. Маканина и Т. Толстой становятся преемниками образа «лишнего человека». Литературой соцреализма, утверждающей положительного героя новой эпохи, «лишний человек» XIX столетия трактовался как чуждый: строители социализма и коммунизма не могли быть «лишними». В итоге «лишними» были названы все «внутренние» и «внешние» писатели-эмигранты, все инакомыслящие, а понятие «лишний человек» совпало с понятием «интеллигент». В XX веке «лишними людьми» становились лучшие люди своего времени – талантливые художники, писатели и поэты, учёные. К «лишним» относятся Веничка из поэмы Вен. Ерофеева «Москва – Петушки», охотник Паламахтеров из романа Саши Соколова «Между собакой и волком», «прежние люди» из антиутопии Т. Толстой «Кысь».



Однако типологическая примета «лишний» или «маленький» не означает «положительный» или «отрицательный». Современного героя целесообразнее рассматривать вне типологии, может быть, с позиций нравственной характеристики: так, он страдает «нравственным слабосилием» (Ф. Искандер), не способен самоидентифицироваться. Мучительность самоидентификации, естественно, влечёт за собой разрушение социальных связей персонажа. Потребность героя в самоидентификации породила два важнейших свойства современного романа: усиление исповедального начала и активизацию трагического пафоса. Понятие трагизма на рубеже тысячелетий обрело новые смыслы: в литературоведении и критике появились такие терминологические словосочетания, как «трагизм повседневности», «обыденный трагизм», «рутинный трагизм». Герои русской литературы последних лет почти всегда окутаны «дымкой» экзистенциального трагизма, что ранее объявлялось нетипичным (даже невозможным) для героя советской литературы.

В целом герой современного крупного эпоса – фигура мозаичная, или, точнее, коллажная, явление двоящееся. Его раздробленность, иллюзорность, двусмысленность и многозначность свидетельствует о том, что современный человек «больше не может предъявлять претензий к социуму. Он может предъявлять их только к себе» (Богданова, 1999).

Думается, что более всего для оценки и характеристики персонажа современного русского романа подойдёт определение эристичный<sup>1</sup>. В связи с тем, что произошло разрушение стереотипов героя, сформированных традицией XIX–XX вв., ему на смену пришёл персонаж, характеризующийся отсутствием в нём смысловой определённости «плохой» – «хороший». Герой современного романа отличается гораздо более сложным рисунком, он больше говорит и рассуждает, чем действует, поэтому критика дала ему определение «бездейственный герой». Отсюда тенденция к коллажному построению произведения и сложной системе

---

<sup>1</sup> Эристика – искусство спора в духе софистики; в отличие от логики, в ходе такого спора правильное выдаётся за неправильное и наоборот.

хронотопов (герои часто пребывают в состоянии сна-реальности, быта-фантазмагии, сна-галлюцинации), к открытому романному финалу.

Выбор в качестве объектов для исследования романов В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени», Т. Толстой «Кысь», В. Пелевина «Чапаев и Пустота» объясняется несколькими факторами: а) не угасающим интересом критики и читателя к названным произведениям; б) остротой проблемы «герой и время» в указанных романах; в) стремлением исследовать современного героя как реалистического, так и постмодернистского романов и осмыслить его типологический статус, например, «писатель» / «маргинал» / «лишний человек» в романе Маканина, «абсолютный читатель» / «маленький человек» в романе Толстой.

### **Герой романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»**

Роман В. Маканина вышел в 1998 году, в самый канун XXI века, в сложный постперестроечный период развития русской литературы. О романе сразу же заговорили читатели и критики, споры были бурными, не утихают они и по сей день. Роман стал заметным явлением в истории русской литературы и был удостоен Букеровской премии, Государственной премии Российской Федерации; он также получил признание и за рубежом: в 1998 году Маканина наградили Пушкинской премией фонда А. Тепфера, а в 2000 году – итальянской премией «Пенне».

Пространственно-временной центр романного действия – московское общежитие, переоборудованное в обычный жилой дом, но в полной мере сохранившее свою барачную суть. «Общага» является универсальным символом как советского, так и постсоветского уклада, в ней происходит жестокая борьба за жилплощадь, другими словами – за выживание. «Героем времени» назван центральный персонаж романа – представитель андеграунда, литератор-интеллектуал Петрович (именно так, только по отчеству именуют героя). Литератор он лишь в прошлом, все свои прежние

тексты Петрович уничтожил, новых не пишет. После крушения советского режима герой не вышел из подполья и стал бомжем. В отличие от большинства персонажей предыдущих произведений Маканина, «Петрович яростно противится «усреднению»; идеолог и апологет свободы он последовательно отстаивает свою независимость, не останавливаясь при этом даже перед убийствами», – отмечается в библиографической справке (Русская литература XX в., 2005: 499).

### **Петрович как писатель и представитель андеграундной культуры**

Поскольку Петрович литератор, писатель, его можно отнести к типу творческой личности. Правда, поместить его (по признаку *homo schreiber*) в один ряд с бунинским Арсеньевым, булгаковским Мастером, набоковскими Себастьяном Найтом, Лужиным или пастернаковским Живаго вряд ли возможно: другой масштаб личности, утраченная творческая высота. Менее всего Петрович показан как талантливый писатель (Маканин не изображает состояние вдохновения, творческого поиска, не приводит текстов, созданных героем), зато персонаж подробно обрисован как не состоявшийся в советское время писатель, принципиально отказывающийся печататься, как «агэшник», бомж, протестант, повествователь, любящий брат, друг, любовник.

Писательское кредо своего героя Маканин подкрепляет множеством литературных аллюзий, прямых переключек и интертекстуальных вкраплений, связанных с русской классикой. В речи Петровича, в том числе и внутренней, они присутствуют постоянно, как некий готовый словарь, прочно вошедший в менталитет русского человека, не зависящий от эпохи. Таким образом, мощный цитатный слой классической литературы – это не только художественная особенность романа, но и форма мышления главного героя: он живёт в русской литературе, воспринимая её как свою духовную родину.

Наряду с этим, Петрович – это реальный человек своей эпохи, т.е. 90-х годов XX в.: он, как и все остальные персонажи рома-

на, осмысливает «конец цензуры», «расцвет коммерции», «разгул преступности», «демократию первой волны», – всё перечисленное является наглядным «портретом» десятилетия. «Общага» и «психушка» дополняют картину с натуралистической достоверностью; в романе возникает многогранный «образ мира» (Пастернак). Коридоры «общаги» и «психушки» – это «пространственно-временные туннели», по которым герой блуждает в поисках истины. На историческом переломе 90-х гг., во время резких социально-исторических перемен Петрович пытается сохранить своё «я» именно в «подполье» («андеграунде»).

Одна из принципиальных особенностей романа Маканина заключается в том, что и заглавие произведения, и его пространственно-временной континуум, и композиция, и образная система подчинены мыслям об андеграунде. Андеграунд, по Маканину, понятие многозначное: это и литературно-художественная общность, и общага, куда уходит из «правильного» мира Петрович, это и метро, т.е. подземка (только здесь Петрович чувствует себя уверенно и сохраняет способность читать художественную литературу); наконец, это и сама Москва как город метро и общаг, а шире – Россия. Андеграунд – это товарищество творческой интеллигенции, пытающейся в своих произведениях выразить оппозицию общественному строю и власти, и оттого не публикуемой, не имеющей права на выставки, «невыездной», гонимой, преследуемой. О Петровиче депутат Двориков говорит: «Власть топтала его в течение двух брежневских десятилетий» (Маканин, 2010, 79).

Вместе с тем андеграунд – это и подсознание. Маканин мастерски рисует, как в «коллективном бессознательном» (К. Юнг) московской общаги сюрреалистически соединились жалость и сострадание к ближнему с ненавистью, агрессивностью и способностью к хладнокровному убийству; жажда покаяния, творческая одарённость и доброта с индивидуалистическим самоутверждением, тягой к запойному саморазрушению и апатией. Напрашивается вывод: не только общежитие, где живёт переставший писать писатель Петрович, но и вся Москва – главный город России – находятся в подполье.

Андеграунд – это не только основной образ романа, но и его проблема. В этом аспекте Маканин – наследник Ф. М. Достоевского, впервые представившего в русской культуре философию подполья и объявившего, что «подпольный человек есть главный человек в русском мире». В «Андеграунде...» реминисценции из Достоевского и диалог с ним заявлены, начиная с названия романа. Образ андеграунда вызывает ассоциацию с «Записками из подполья», а главный герой – агэшник Петрович (от аббревиатуры «АГ», т.е. андеграунд) – заставляет вспомнить «подпольного человека» Достоевского, который находился в оппозиции к просветительской идеологии.

Подпольный герой Маканина также в оппозиции: он не приемлет российскую демократию в начале её развития. Очевидно неприятие Маканиным всего происходящего с Россией как при коммунистах, так и при демократах. Его «герой времени» отвергает всё, что происходит «наверху», в бурном потоке жизни, предпочитая тихое созерцательное существование «под полом». В историческом бытии он оказывается лишним (что роднит его с героями Пушкина, Лермонтова, Гончарова). И все же он верит, что для каких-то особых целей и высшего замысла необходимо, чтобы сейчас (в это время и в этой России) жили такие, как он: «вне признания, вне имени и с умением творить тексты» (Маканин, 2010: 573). Таким образом, Петрович, как герой, создающий себя сам, так или иначе все же предстаёт в качестве писателя (он рассказывает о «сюжете» своей жизни); авторство героя усиливается ещё и тем фактом, что повествование ведется от его лица.

Именно Петрович разбивает время в романе на «тогда» и «сейчас», взяв за точку отсчёта случай десятилетней давности: историю ареста брата Венедикта. До того момента, как Петрович оставил писательство, т.е. «тогда», он вёл вполне типичную для неофициального автора жизнь: пятнадцать лет, год за годом, «то-тально» ему отказывали в публикации. «Тогда» андеграунд являлся единым целым и представлял собой некое сообщество людей искусства, объединённых этическими и эстетическими принципа-

ми. Это были люди, которым по понятным причинам не нашлось места в официальной литературе.

«Сейчас», т.е. в период первой волны демократии, Петрович уже дифференцирует «агэшников»: например, Смоликов был в андеграунде только потому, что при брежневщине ему не воздали за его тексты, «не сунули ему в рот пряник». Зыков же, как и сам Петрович, находился в нём по другой причине: «чтобы выжить». «Сейчас» бывшие агэшники выбирают разные пути, каждый из которых может рассматриваться как вариант самоопределения в современном мире. В этом смысле переход Петровича из одного времени в другое и способ существования в новом времени совершенно не типичен. Он перестал писать повести «своей волей»; он не «исписался», не сошёл с ума, а вполне сознательно перестал писать. Его больше не интересуют ни положительные, ни отрицательные оценки его творчества.

Творческую личность в романе представляет и брат Петровича – гениальный художник Венедикт, «человек рисующий». Поведение двух братьев в ситуации угрозы подавления личности различно, оно определяется различием в типах общения с миром: Петрович опирается на идею удара, а Венедикт, как истинный художник, общается с миром через лёгкое касание. Под угрозой потери своего «я» Петрович всегда наносит «решающий удар». Венедикт на удар не способен: «Ах, Веня! И почему ты не ударил его тогда...» – сокрушается Петрович, говоря о майоре КГБ, по инициативе которого Венедикт и попал в психушку (Маканин, 2010: 143). Брат сознательно отказывается от удара, предпочитая познавать мир через прикосновение.

Так Маканин выделяет два варианта самоопределения творческого человека в современном мире, два способа отношения художника к собственному творчеству. Петрович сохраняет своё «я», сознательно отказавшись от будущего. Он не только прекращает писать, но отказывается от своих уже созданных произведений и относит их рукописи женщине, торгующей у метро, которая давно просила бумагу для заворачивания пирожков. Отказавшись от творчества, Петрович признаёт тем самым пре-

восходство реальной жизни над литературой. Его позиция – позиция молчащего писателя. В то же время реальная жизнь героя приравнивается к его рассказу о себе, то есть всё-таки к литературному произведению.

Оставшийся в андеграунде Петрович размышляет о Слове, которое человечество потеряло и без которого теперь живёт. Нежелание современного человека слышать «слово» не воспринимается Петровичем как нечто катастрофическое. Сложилась социокультурная ситуация, когда среднестатистический человек оказался неспособен на полноценное восприятие литературы. Художественные тексты для него – это набор определённых идей и мыслей, понимание которых достаточно стереотипно. В подобной ситуации литература уже не формирует культурного пространства, и общение с литературой не пробуждает в человеке мыслительной и духовной активности: «Но что, если в наши дни человек и впрямь учится жить без литературы?.. Живём и живём... Без оглядки на возможный, параллельно возникающий о нас (и обо мне) текст – на его неодинаковое прочтение» (Маканин, 2010: 403).

Итак, главная причина, по которой Петрович остаётся в своём личном и социальном «андеграунде» и выбирает жизнь бомжа, – это не столько слабость российской демократии и уродливые явления общественного быта, сколько его собственное желание сохранить своё «я».

### **Социальное положение героя и его отношение к власти**

Социальное положение Петровича можно обозначить словом *интеллигент*. Активного сопротивления Петровича властям Маканин не изображает, зато он мастерски рисует мощное духовное напряжение человека, не желающего жить под гнётом власти и всеми силами оберегающего свою личность, свободу, духовный мир. Позицию Петровича, его укоренение в подполье, жизнь бомжа не могут поколебать наступающие в стране демократические перемены, не может его привлечь даже свобода слова и то, что к запре-

щённым ранее сочинениям пробудился новый широкий интерес, появилась возможность печататься и в России, и за рубежом.

Находясь в кабинете бывшего товарища по андеграунду, а ныне процветающего писателя Зыкова, и рассматривая цветные корешки его новых книг, Петрович размышляет: «Мои могли быть книги. Мои (могли быть) эти три яркие полки книг, мне приглашения, мне разбросанные там и сям на столе факсы из иностранных издательств, вот бы так оно было, теперь знаю, думал я с вполне экзистенциальным чувством волка, встретившего на развилке эволюционной тропы пса» (Маканин, 2010: 687). И всё же Петрович решительно выбирает судьбу сторожа чужих квартир, а потом бомжа.

Вопрос о выборе перед ним возникает не однажды: и когда московский депутат Двориков пытался раздобыть для него квартиру и убеждал, что надо начать снова печататься, выйти к людям с живым словом; и когда его «двойник» Зыков, успешный писатель, недоумевал по поводу того, «как может одарённый человек перестать писать повести своей волей?» (Маканин, 2010: 688), и когда столкнулся с кавказцем, и когда решил убить стукача Чубика.

Нежелание Петровича выходить из подполья определяется его недоверием к наступающим переменам: новоиспечённые демократы представляются ему людьми недалёкими и слабыми, глуповато-восторженными, непрочно сидящими на своих местах; их постепенно вытесняют люди из прежнего истеблишмента. Он убеждён, что к власти приходят люди, имеющие опыт подавления личности: такие, как, например, врач-психиатр Иван Емельянович, залечивший брата Веню. Иван Емельянович не скрывает того, что он как слуга государства («психушка – это кусочек государства») в советское время калечил («гасил») инакомыслящих. Он и в 90-е гг. способен на насильственные, губительные для человека меры. Его стремление в продвижении вверх сопряжено прежде всего с личными интересами: «Как можно иметь цель, ничего себе не хотя?» Петровича отвращает корыстолюбие и жестокость этих новых деятелей от власти, он всячески сторонится их.

Маканин противопоставляет своего героя как новым «господам», приспособившимся к власти и строю, так и прежним «това-



рищам». Петрович гордится тем, что в отличие от Зыкова время его не изменило: «Сторож, приживал-общажник... никакой уже не писатель, никто, ноль, бомж, но... не отдавший своё “я”» (Маканин, 2010: 688). Он считает, что свободная личная воля – это высшая человеческая ценность, а личностное самоутверждение, сохранение своего “я” – главная цель жизни. В сознании Петровича даже возникла антитеза, сходная с раскольниковским делением людей на обыкновенных и исключительных: «Мы, агэшники – гении, а они, общажники, “совки”, оставшиеся совками и с наступлением социальной “нови”, – духовное нищенство, мелюзга, способная вызвать жалость, а не сочувствие» (Маканин, 2010: 690). Петрович и его друзья-агэшники резко противопоставляют себя всему окружающему миру обывателей. Себя они и с юмором, и серьёзно аттестуют гениями: «Пушкин и Петрович – гении-братья» (Маканин, 2010: 167-168).

Поселившись в общежитии, герой отказался от писательства. Интересно, что как только он самоопределился как сторож, «люди на этажах» сразу стали считать его писателем. Петрович иронично относится к своему обновлённому писательскому статусу: «Как раз в те дни мне предложили посторожить квартиру богатые люди... как писателю предложили, прослышали. (Как говорится, слава его ширилась и росла)» (Маканин, 2010: 62).

Выбрав лермонтовские название и эпиграф, Маканин намекнул читателю на отторгнутого обществом «лишнего человека», но главная проблема в ином: не в нежелании героя адаптироваться к новой жизни и социальной реальности, а, наоборот, в сохранении своего неприкосновенного “Я”, в отстаивании его от искушений и покушений, от любых посягательств. Так возникает парадокс: Петровичу необходимо остаться «лишним», чтобы сохраниться как личность.

Наиболее острые моменты сюжета – это два убийства, совершенные Петровичем: первый раз – кавказца, который хотел унижить и отобрать деньги («Я защищал. Не те малые деньги, которые он отнял... – я защищал “я”. Он бы ушел, отнявший и довольный

собой, а я после пережитой униженности не находил бы себе места: я бы болел!»); второй раз – стукача Чубисова. Второе убийство воспринимается как символическая месть за погибающего в психушке брата Венедикта. Маканин не оправдывает героя: не случайно он так подробно изображает мучения Петровича, которому нужно рассказать о случившемся хоть кому-нибудь (истерзанный Петрович, в конце концов, оказывается в психушке); писателю важно другое – он всё-таки очень хочет объяснить читателю мотивы таких крайних поступков.

Психушка, в особенности первая палата – важнейший образ романа. В первую палату сажают не для лечения, а для получения признания: больных накачивают «психическими слабительными» (нейролептиками), которые заставляют человека ощущать вину, плакать и каяться перед врачами. Затем врачи сообщают о признаниях «органам», а «органы» сажают. Петрович неосторожными выкриками даёт повод Ивану Емельяновичу, опытному врачу, заподозрить себя в убийстве, которое он, действительно, совершил. Врач решает разоблачить Петровича: не для «ментов», а для демонстрации, с одной стороны, своей силы и воли, а с другой, полного человеческого ничтожества больного. Поединок угасающего сознания героя, движимого лишь волей к сохранению “я”, с советскими врачами-садистами – самая напряжённая часть романа. Петрович выходит из него победителем, несмотря на нейролептические инъекции. Использование нейролептиков в больнице – это символическое обозначение уничтожения мыслящей интеллигенции эпохи. Описание Венедикта, уводимого по коридору двумя санитарями, также символично: «Российский гений, забит, унижен, затолкан, в говне, а вот ведь не толкайте, дойду, я сам!» (Маканин, 2010: 733). Действительно, дойдет сам. Но лишь туда, куда пихают санитары.

Фактически Маканин изображает двойное отрицание: отрицание героем социума и себя в социуме, что придаёт роману особенно драматический оттенок.

## Мировосприятие Петровича и его отношение к вере и морали

Жизнь Петровича акцентируется лишь на чувственной и личностной стороне. Именно поэтому он с таким пониманием воспринимает жизнь окружающих, заключающуюся в стремлении выпить, закусить, захватить «квадратные метры». Герой вполне осознаёт, что в результате исчезает духовная и коммуникативная составляющая бытия, что люди перестают понимать друг друга, что возникает иное, мрачное подполье подсознания. Достоевский связывал возникновение «подполья» с исчезновением религиозно-нравственных установлений в обществе: «Причина подполья – уничтожение веры в общие правила: «Нет ничего святого».

Ассоциация с лермонтовским Печориным – одна из главных читательских ассоциаций. Ничего не пишущий писатель Петрович действительно является «портретом», но не одного человека, а портретом, «составленным из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Главный порок Печорина – крайний индивидуализм, он стремится творить самого себя, безраздельно владеть своей внутренней свободой, осознавать свою полную раскрепощённость, зависеть только от собственной воли, отвечать только перед самим собой. Но последовательно нарушая библейские заповеди (в том числе и «не убий»), лермонтовский герой скорбит о себе самом, утратившем веру.

Главный же порок Петровича – его неверие или извращённое понимание основ веры. Совершив убийство кавказца, он не признаёт ответственности пред Богом: «Кто, собственно, спросит с меня – вот вопрос. Бог?.. Нет и нет. Бог не спросит. Я не так воспитан. Я узнал о нём поздно, запоздало, я признаю его величие, его громадность, я даже могу сколько-то бояться Бога в тёмные мои минуты, но... отчётности перед ним как таковой нет» (Маканин, 2010: 227).

Другой ассоциативный план романа связан с Достоевским. По мнению Петровича, «если есть бессмертие, всё позволено». Как известно, в романе «Братья Карамазовы» тезис Ивана: «Если Бога

нет и нет бессмертия, то всё позволено» – приводит к страшным последствиям. Сопоставляя романы Достоевского и Маканина, литературовед Карен Степанян приходит к выводу, что в романе Маканина отображается кризис религиозного сознания современного человека. «В контрапункте» приведённых полярных высказываний «вся суть изменившихся за сто с лишним лет основ миропонимания» (Степанян, 1999). По мнению учёного, такие перемены в мировосприятии губительны для человека: утрачивается связь с горним миром, «закрываются Небеса».

Мыслями о вседозволенности Петрович пытается оправдать убийство кавказца, совершённое им с целью отстоять своё «я». Однако собственное «я» герой отстаивает только в материальном, земном мире, где важно постоянно доказывать свои приоритет и силу. В небесной же сфере посягательство на жизнь ближнего невозможно. Признавая существование Бога, Петрович всё-таки непоправимо отдаляется от него. Бог, по его убеждению, может наказать за убийство, а может и не наказать; про кого-то может забыть. А если связь человека с Богом отсутствует, то жажда покаяния – лишь признак слабости.

Ещё более изощрённо Петрович пытается оправдать своё второе убийство – стукача Чубика, на которое он идёт, чтобы сохранить свою незапятнанность перед Русской литературой (так, с большой буквы, у Маканина). «Я, при моей обособленности, готов слыть хоть подонком. Слыть драчливым, злобным, с чудовищной гордыней, неудачником – слыть кем угодно, но не осведомителем. В беспристрастных кагебэшных отчётах однажды отыщется не непризнанный писатель, не гений литературного подземелья (как говорит обо мне добряк Михаил), ни даже просто человек андеграундного искусства, а осведомитель, филёр, стучавший (из зависти) на писателей, имена которых хорошо известны и славны. Вот, значит, как завершился многолетний, за машинкой, труд» (Маканин, 2010: 351), – лихорадочно рассуждает Петрович. Он убивает Чубисова без колебаний, так как, по его убеждению, в мире Русской литературы он должен остаться незапятнанным. Не признавая отчёта ни перед Богом, ни перед людьми, он призна-

ет отчёт только перед Русской литературой. Русская литература оказывается, таким образом, идолом, а он, Петрович, – её жрецом и одновременно сторожем, охраняющим Литературу от «толпы» приспособленцев, от бездарей, «тщеславных, хвастливых людей». Он так и называет себя: «человек Русской литературы».

Возникает вопрос: переходит ли герой Маканина через черту, разделяющую добро и зло, как это делают персонажи Достоевского, например, Свидригайлов, Ставрогин? Они изображены как люди, лишённые морали. Петровича все-таки нельзя назвать аморальным человеком: он пережил сильнейший внутренний кризис, приведший его в психушку. После второго убийства Петрович испытал муки совести. Его всё больше начинает угнетать мысль, «что, убив человека, ты не только в нём, ты в себе рушишь» (Маканин, 2010: 387). Новое отношение к нему общежитских сожителей и вытеснение из общаги, вызванное боязнью его претензий на квадратные метры, сам Петрович склонен объяснять тем, что «эта нынешняя и всеобщая ко мне перемена (общажников, их жён, женщин), их вспыхнувшая нелюбовь инстинктивно связана у людей как раз с тем, что я сам собой выпал из их общинного гнезда. Сказать проще – я опасен, чинил самосуд, зарезал человека, оставил детей без отца» (Маканин, 2010: 381-382).

Анализ обстоятельств, приводящих к убийству, позволяет сделать однозначный вывод: ситуации, в которых Петрович убивает людей, нельзя назвать неразрешимыми: был и иной выбор.

Петрович остро чувствует то же, что испытал Раскольников после убийства старухи-процентщицы: свою разобщённость с людьми, свою отрезанность («как ножницами») от «компании человеческой». Герой уже не может, как раньше, после убийства кавказца, забыть о случившемся: «Забыть. Не знать. Не помнить». Прежде он сумел уйти от ответственности перед людьми и самим собой, заставив свою совесть уснуть: «Спи, подружка, спи крепко» (Маканин, 2010: 215). Теперь же она не засыпала и мучительно требовала облегчения – не раскаянием, а признанием. В обрисовке этой ситуации Маканин действует в духе традиций Достоевского, представившего подробный психологический анализ преступной

совести Раскольников. Петровича терзает невозможность рассказать о своем преступлении. Герой не находит человека, который мог бы выслушать его исповедь с сочувствием, поэтому он впадает в психический приступ, заставивший его кричать, бесноваться, метаться по вьетнамскому бомжатнику; в итоге Петрович оказывается в той самой психушке, где уже много лет находится его несчастный брат. Впоследствии он не раз думает о том, что если бы ему удалось выговориться (пусть даже перед ничего не понимающей инфантильной флейтисткой Натой), он не попал бы в психушку. В больнице, в поединке с психиатрами, пытающимися добраться до его тайны, он ценой невероятного внутреннего напряжения уходит в непробиваемую защиту и ни в чем не признаётся.

В самоутверждении Петровича его поединок с психиатрами (в особенности с главврачом Иваном Емельяновичем) – это кульминация «сюжета» жизни. Попытка врачей «расколоть» его при дружеском майском праздничном чаепитии (со спиртным) напоминает игру следователя Порфирия с Раскольниковым, только более изощрённую, потому что психиатры применили способ гипнотического воздействия на подозреваемого. Обласканного и душевно размягшего Петровича вдруг засыпали вопросами и резкими репликами: «Вы не сказали нам, врачам, о задуманном убийстве? – Почему вы не сказали? – Вы были в шаге от убийства. – Вы хотели убить?» (Маканин, 2010: 487). Детективная линия романа во многом напоминает Достоевского, в том числе и имя сыщика, уже возникавшее ранее, когда Петровича допрашивали как свидетеля: «следователь строил из себя дотошного сыщика или, скажем, Порфирия из знаменитого романа» (Маканин, 2010: 110).

Петрович сумел выдержать и гипноз, и инъекции нейролептиков, изо дня в день разрушающих его волю. После психушки он изменился. Если после первого убийства Петрович утверждал, что ответствен лишь перед собой, но не перед Богом, то теперь он приходит к заключению, что его собственная «самость», его пишущее «я», обретшее свою собственную жизнь, – это Божий дар: «Бог много дал мне в те минуты отказа. Он дал мне остаться» (Маканин, 2010: 573).

В конце концов, Петрович осознает, что в его попытке «попробовать жить без слова», в сущности, проявилась верность изначальному Слову – Божьему. Этот вывод Петрович сделает, когда чудом спасётся от психического «расстрела», попав в хирургическое отделение. Спасение действительно представлено автором как «чудо», как вмешательство Божье. На глубинном уровне оно преподносится не иначе, как «искра Божья», вспыхнувшая в душе Петровича. «Искра» эта, как реакция на чужие страдания и спасла его: при виде санитаров, тащивших за седые волосы подследственного пациента старика Сударикова, Петрович пережил болевой шок и, не выдержав, набросился на санитаров. В результате его, избитого, с поломанными рёбрами, перевели в другую больницу, а оттуда со временем выписали.

Таким образом, Петровича спасла его способность сострадания к другому, спасла главная христианская заповедь: возлюби ближнего твоего, как самого себя. Значит, в нём изначально было живо христианское чувство. Он и признаётся в этом в первых же главах книги, полагая, что источник этого чувства не в христианстве, а только в русской классической литературе – единственной авторитетной для него духовной инстанции: «XIX век... и предупреждение литературы (литературой)... и сам Федор Михайлович, как же без него? Но ведь только оттуда и тянуло ветерком подлинной нравственности» (Маканин, 2010: 236).

Так, блуждая в лабиринтах андеграунда, герой Владимира Маканина приходит к осознанию необходимости Веры.

*Вместо послесловия.* Типологическое родство лермонтовского Печорина и подпольного человека Достоевского впервые было определено Л. П. Гроссманом: «Сверхчеловек-неудачник – это любопытнейшее национально-знаменательнейшее явление русской литературы, это излюбленный духовный тип Достоевского и самая устойчивая психологическая модель в его портретной галерее, идёт по прямой линии от Печорина» (Цит. по статье Р.С-И Семькиной, 2008). Как считает профессор Уральского госуниверситета Р. Се-мыкина, к герою «Андеграунда...» весьма подходит типовое определение сверхчеловека-неудачника. С этим можно

согласиться, добавив и другие характерологические определения персонажа.

В «Андеграунде...» Маканин представил тип маргинального героя, который обладает прошлым, типичным для представителя маргинальной культуры. Его теперешняя судьба необычна и в то же время является обобщённой для всех представителей андеграунда. Решив навсегда остаться в «агэ», типичный «агэшник» Петрович оказался нетипичен, он вновь стремится уйти от столь ненавистной ему «середины». Герой Маканина маргинален во всём и на всех уровнях: он пребывает и в социальном андеграунде (почти бомж), и в культурном (писатель, не издавший ни одной книги), и в этическом (убил двоих). Таким образом, претендовать всерьёз на то, чтобы быть «героем времени», или хотя бы типичным представителем интеллигенции этого периода, Петрович не в состоянии.

Петрович постоянно ищет себя, поиск этот порой ужасает смутностью и абсурдностью, но это поиск подлинный, подсказанный самой жизнью.

Маканин хочет, чтобы читатель поверил Петровичу, поверил, что герой, пройдя через «скромненькое типовое чистилище» современной жизни, становится самим собой – новым. И читатель готов поверить.

### **Русский постмодернистский роман конца XX в.: «Чапаев и Пустота» Виктора Пелевина**

Уже много раз отмечалось, что рубеж XX-XXI вв. в русской литературе и культуре характеризуется поиском разных эстетических форм, а также разрушением эстетических традиций и норм, духовным разбродом и глобальным кризисом. Прежняя культура расшатывается, пародируется, и писатели-постмодернисты особенно преуспевают в этом.

Виктора Олеговича Пелевина критика часто относит к тем художникам, которые не только разрушают классическую традицию, но и олицетворяют собой новаторский поиск. Пожалуй, са-



мое характерное в этом поиске связано с интерпретацией бытия как иллюзии.

Уже около двух десятилетий писатель находится в центре внимания читателей, критиков и литературоведов, выход каждой его книги становится важным событием в культурной жизни. Пелевин экстравагантен и парадоксален, он увлекает резким анализом жизни посткоммунистической России и изображением духовного бытия человека, глубоким художественным исследованием состояния сегодняшней культуры и роли средств массовой информации, оригинальной постмодернистской стилистикой. Критик С. Корнев даже придумал оригинальную формулу, обозначающую особое направление пелевинского творчества: «РКПП – Русский Классический Пострефлексивный Постмодернизм» (Корнев 1997: 225).

Сегодня Пелевин достиг пика своей славы, не случайно его называют культовым писателем. Как и в начале своего творческого пути (в ноябре 2012 г. ему исполнится 50 лет), он быстро откликается на современную молодёжную моду, хорошо знает интересы молодых, активных и амбициозных людей, легко подхватывает актуальные идеи и понятия авангардного культурного сознания. Современный читатель, в массе своей отличающийся весьма хаотичным и коллажным мировосприятием, находит в его творчестве много тем и проблем, созвучных своему внутреннему миру.

Наиболее интересные работы о прозе Пелевина написаны критиками и литературоведами И. Роднянской, И. Шайтановым, А. Курским, А. Генисом, Н. Елисеевым, Н. Лейдерманом и М. Липовецким, О. Дарком, П. Басинским, Л. Сафроновой, И. Кондаковым и др. Исследования учёных часто дискуссионны, многие вопросы художественного содержания произведений писателя носят лишь постановочный характер. Ряд критиков Пелевина безоговорочно и восторженно принимает, например, Д. Быков, другой – достаточно категорично отвергает (П. Басинский, А. Архангельский, И. Шайтанов и др.), третий – подробно анализирует творчество писателя в историко-литературном контексте.

И. Кондаков, в частности указывает, что феномен Пелевина возник на фоне «вторичности» постлитературы, а техника романа «Чапаев и Пустота» связана с кинематографом, с аллюзией на фильм братьев Васильевых «Чапаев» (1934) и анекдотами о нём. Поэтика произведения строится, как и вся постмодернистская литература, на эффекте «визуализации». И. Кондаков считает, что литература рубежа XX-XXI веков (в том числе и проза Пелевина) в принципе должна рассматриваться с помощью категорий современного искусства и СМИ (средств массовой информации): через понятия «монтаж», «наплыв», «чередование планов», «римейк» – из киноискусства; «гипертекст», «сайт», «чат», «блог» – из сетевой культуры; «кластер», «полистилистика», «ремикс» – из музыки и т.п. Влияние СМИ, по мнению учёного, особенно характерно для постмодернистской литературы, находящейся, по его выражению, «по ту сторону слова» (Кондаков, 2008), т.е. на стороне интернета, кино, музыки и др., а не литературы.

Литературовед М. А. Черняк, анализируя ситуацию поиска нового героя в русской литературе конца XX века, также отмечает связь современного романа и средств массовой информации, она указывает на упрощение современной культуры, а главное, – на «изменение генетического кода героя прозы 1990-х» годов (Черняк, 2010: 83). По её мнению, авторы-постмодернисты и их персонажи, а в первую очередь герои Пелевина, перестав ощущать себя адекватно и комфортно в современной действительности, пытаются найти ей альтернативу в Интернете, кинематографе и компьютерной игре.

Точка зрения И. Кондакова и М. Черняк представляется весьма убедительной. Ей не противоречит позиция Д. Быкова, обратившего внимание на такую важнейшую черту художественного мира писателя, как напряжённый поиск соотношения между реальностью и иллюзией, действительностью и сном. Почти во всех романах Пелевина рисует некую призрачную вселенную с разными формами миража и морока, почти все его герои находятся в бредовом состоянии, видят фантастические сны, причём их пробуждение проблем не решает, они всё равно не могут обрести реальность,

смысл жизни, ощутить почву под ногами. Обращая внимание на этот факт, критик В. Куллэ называет творчество Пелевина «домом, жить в котором невозможно» (Куллэ 1998: 80). Даже если персонаж выходит за границы миража, как, например, Пётр Пустота, который «выписывается» из психбольницы (избавляется от сна и иллюзий), у читателя всё равно нет полной уверенности в том, что герой постиг реальную природу человека и мира или приблизился к их постижению.

Несмотря на вышеизложенное, многие исследования доказывают, что Пелевин не фантаст, далёкий от реальности, не безнадежный пессимист. В статье А. Гениса, например, отмечается, что «мистик Пелевин» зовёт постсоветскую литературу к «пересечению трансцендентального рубежа» (Генис, 1995: 212-214), что у него есть «символ веры», который он раскрывает в своих сочинениях, что его проза в основе своей созидательна.

Не умаляя постмодернистских «заслуг» Пелевина, его с уверенностью можно назвать продолжателем традиций русской классики: «фантастического реализма» Гоголя, сатирических романов Салтыкова-Щедрина, «мистического реализма» Булгакова. Фантастическое «ничто», образы пустоты и бездны издавна волновали русских писателей. «Открыто-пустынно» пространство гоголевских «Мёртвых душ», сведено к «нулю» существование головлёвского рода в романе Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы», в пустынную бездну космоса устремляются булгаковские Мастер и Маргарита, оставшись «ни с чем», заживо хоронит себя Зилов, герой «Утиной охоты» Вампилова. Пелевин следует за названными писателями весьма своеобразно: познание реальности, преодоление личного «я» и поиск внутреннего покоя у Пелевина сопрягаются с идеями Борхеса, Умберто Эко и Карлоса Кастанеды, а также с мыслями панков и хиппи, с нигилистической философией.

Однако более всего духовные ориентиры писателя связаны с восточной философией и идеями буддизма. Огромную роль в его миропонимании играет заимствованная из восточной философии идея замкнутого цикла жизни и возвращения к исходной точке

(смерть является началом новой жизни), т.е. мысль о так называемой сансаре («странствовании из жизни в жизнь»). Согласно этому буддистскому учению, Пелевин подчёркивает принципиальное сходство между разными формами проявления сансарической реальности, утверждая глубинное тождество различных жизней, разных реальностей. Так, панорама города Алтай-Виднянска, лежащего на дне котловины, у Петра вызывает размышление о том, что городишко на дне ямы абсолютно похож на все остальные города мира: «Все они, думал я, лежат на дне таких же котловин, пусть даже невидимых глазу. Все они варятся в огромных адских котлах на огне, который, как говорят, бушует в центре Земли. И все они – просто разные варианты одного и того же кошмара, который никак нельзя изменить к лучшему. Кошмара, от которого можно только проснуться».

В финале романа «вечное возвращение к исходной точке» изображается как погружение главных героев в УРАЛ («Условную Реку Абсолютной Любви»). Погружение в «абсолютную любовь» – это прекрасная метафора, хотя, как это и соответствует постмодернистской поэтике, весьма абстрактная и умозрительная. Оппоненты Пелевина трактуют её как уход героев в nirvanу, как банальное бегство от жизни.

### **Сюжет, архитектоника и композиция романа «Чапаев и Пустота»**

Событийная канва романа отличается мистификациями и пестротой: действие происходит в России 1919 года, потом – 1991-го, затем вновь 1919-го и т.д. Последние две цифры в этих датах зеркально отражаются: 19 – 91, – этим Пелевин связывает ситуации начала и конца XX в. Романый мир произведения условен: главный герой и повествователь, Петр Пустота, то воюет на фронтах Гражданской войны, то лечится в психиатрической клинике доктора Канашникова. (Кстати, Образцовая психиатрическая больница числится под № 17, в чём содержится явный намёк на со-

бытия 1917 г.). Петру поставлен диагноз – «раздвоение ложной личности» (мало того, что его личность оказалась «ложной», она ещё и раздваивается): «ваше помешательство связано с тем, что вы отрицаете существование своей личности, заменив её совершенно другой, выдуманной от начала до конца», – поясняет Петру Володин (Пелевин, 2010: 134)<sup>1</sup>. Пётр действительно предстаёт перед читателем и поэтом-декадентом начала XX в., и комиссаром Чапаева, и душевнобольным в психбольнице 90-х гг. Он измучен этим и мечтает расстаться «с тёмной бандой ложных «я»», много лет «разоряющих его душу» (129).

Вместе с ним от «раздвоения ложной личности» лечатся ещё трое пациентов: молодой человек по имени Просто Мария, вообразивший себя женщиной, алкоголик Сердюк, склонный к суициду (ему привиделось хакакири после провального сотрудничества с японской фирмой «Тайра инкорпорейтед»), и бандит-наркоман Володин, представляющийся «новым русским» и предпринимателем. Линии Просто Марии и Сердюка символизируют возможный будущий путь России – её так называемый «алхимический брак» либо с Западом, либо с Востоком. Линия Володина отражает логику сверхчеловека в лице бандита. Кроме того, володинская линия усложняется полилогом «учетверённой» личности последнего: «внутреннего подсудимого», «внутреннего адвоката», «внутреннего прокурора» и того, кто всегда находится «под кайфом».

Роман строится как цепочка и череда бредовых состояний, снов и галлюцинаций персонажей на сеансах групповой терапии по методу профессора Тимура Тимуровича Канашникова. Суть психотерапии заключается в «совместном галлюцинаторном опыте»: четверо пациентов, объединённых общей целью выздоровления, совместно смотрят галлюцинации друг друга. «Представьте себе, что ваши проблемы на время становятся коллективными, то

---

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на текст романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота» даются по изданию: Пелевин В. Чапаев и Пустота. – М.: Эксмо, 2010, - с указанием страниц в круглых скобках.

есть каждый из участников сеанса в течение некоторого срока разделяет ваше состояние. Так сказать, отождествляется с вами. <...> После того как сеанс заканчивается, возникает эффект отдачи – совместный выход участников из состояния, только что пережитого ими как реальность. Это, если хотите, использование свойственного человеку стадного чувства в медицинских целях. Те, кто участвует в сеансе вместе с вами, могут проникнуться вашими идеями и настроениями на некоторое время, но, как только сеанс кончается, они возвращаются к своим собственным маниям, оставляя вас в одиночестве. И в эту секунду – если удастся достичь катарсического выхода патологического психоматериала на поверхность – пациент может сам ощутить относительность своих болезненных представлений и перестать отождествляться с ними. А от этого до выздоровления уже совсем близко», – поясняет доктор Петру (62-63).

В конце лечения Пётр действительно испытывает катарсис: это выражено как гибель в реке УРАЛе; так он освобождается от своей ложной личности и, по Пелевину, находит истинную. «То, что я увидел, было подобием светящегося всеми цветами радуги потока, неизмеримо широкой реки, начинавшейся где-то в бесконечности и уходящей в такую же бесконечность. <...> Свет, которым он заливал нас троих, был очень ярким, но в нем не было ничего ослепляющего или страшного, потому что он в то же самое время был милостью, счастьем и любовью бесконечной силы – собственно говоря, эти три слова, опухавшие литературой и искусством, совершенно не в состоянии ничего передать. Просто глядеть на эти постоянно возникающие разноцветные огни и искры было уже достаточно, потому что всё, о чем я только мог подумать или мечтать, было частью этого радужного потока... Он был мною, а я был им. Я всегда был им, и больше ничем. – Что это? – спросил я. – Ничего, – ответил Чапаев. – Да нет, я не в том смысле, – сказал я. – Как это называется? – По-разному, – ответил Чапаев. – Я называю его условной рекой абсолютной любви. Если сокращённо – Урал. <...> Неужели, подумал я, я так и засну опять на этом берегу? Не оставив себе ни секунды на раздумья,

я вскочил на ноги, разбежался и бросился в Урал. Я не почувствовал почти ничего – просто теперь он был со всех сторон, и поэтому никаких сторон уже не было. Я увидел то место, где начинался этот поток – и сразу понял, что это и есть мой настоящий дом» (441-442).

Доктор Канашников, зафиксировав катарсис, поздравляет Петра Пустоту с успешным излечением. Герой выписывается из психбольницы, однако в финале романа он вновь оказывается в том самом литературном кабаре «Музыкальная табакерка», с которого начиналось действие. Затем он снова встречается с Чапаевым и на его броневике уезжает к шуршащим пескам и водопадам «миллой сердцу» Внутренней Монголии.

Топонимы Внутренняя Монголия и Урал у Пелевина именуют важные составляющие внутреннего мира человека: они называют некую сферу, пребывание в которой устанавливает гармонию между человеком и внешней реальностью. Урал – это прежде всего некий поток реки из иного мира, счастливого мира небытия, в котором исчезают Чапаев, Петр и Анна. Таким образом, выражение «утонуть в Урале» приобретает в произведении совсем другой смысл: «достичь просветления». Так топонимы Внутренняя Монголия и Урал получают новое и неожиданное эстетическое содержание: они становятся обозначениями метафизической деятельности сознания – достижения нирваны. Пелевин воплощает в своём романе древний монгольский миф о «Вечном Невозвращении». Чапаев, Пётр и Анна, нырнув в Урал, становятся «невозвращающимися», они переходят в такое состояние, когда реальность уравнивается с работой сознания, а пустота с формой.

Описания галлюцинаций пациентов представляют собой вполне самостоятельные и завершённые фрагменты романа со своим пространственно-временным континуумом, сюжетом и персонажами. Сюжетным центром каждой вставной истории-галлюцинации является испытание и проверка героя, а идейным компонентом – мысли о будущем России, о поиске человеком собственного «я» и смысла жизни, о свободе, о красоте. Вставные элементы, в которых действуют Просто Мария, Сердюк и Володин, графически выделены

особым шрифтом, они погружены в рассказ Петра, ведущийся от 1-го лица. Центром повествования являются философские диалоги Чапаева и Петра Пустоты, их беседы перемежаются различными событиями и встречами: с Анной, в которую влюбляется Пётр, с Котовским, также представляющим собой «ученика» Чапаева, с мистическим Чёрным Бароном (Юнгерном), помогающим обычным людям достичь просветления. Именно Юнгерн создаёт особую реальность: Внутреннюю Монголию духа.

Итак, в основе фабулы романа лежит история пути Петра Пустоты к постижению «правды» жизни, под которой Пелевин понимает абсолютную пустоту. Поскольку главный герой во время сеансов групповой терапии отождествляет себя то с Марией, то с Сердюком, то с Володиным, их галлюцинации становятся частью его собственного внутреннего мира. Таким образом, четыре истории четверых персонажей оказываются своеобразными ответвлениями основного сюжета. Их содержание призвано ответить на вопросы: «В чём суть реальности? Правды? Что есть иллюзия? Что есть человеческая личность и её свобода?» Образ Петра Пустоты, поэта-декадента времён Гражданской войны и сумасшедшего эпохи 90-х гг., связывает воедино довольно разнородные части повествования. Перед читателем развёртывается рассказ о духовном пути главного героя, история его восхождения к вершинам эзотерического знания, которое делает того, кто его обретёт, внутренне свободным. Такова самая общая схема сюжета «Чапаева и Пустоты».

Сюжетно-композиционная организация произведения – кольцевая, роман начинается и заканчивается одним и тем же эпизодом: визитом Петра в «Музыкальную Табакерку». И в начале и в конце романа события развиваются по одной и той же логике: чтение стихов, затем стрельба в «Табакерке», встреча с Чапаевым и начало нового пути. Внутри «кольца» – десять частей, в которых строго чередуются описания событий романа то начала XX столетия, то его конца. В итоге начало века и его конец сливаются, временные границы стираются: «Тверской бульвар был почти таким же... – опять был февраль, сугробы и мгла...» (462) Надо думать, что и в дальнейшем, если бы роман был продолжен, Петра



ожидало бы всё то же самое: новая встреча с гуру Чапаевым и новое постижение истины; герой призван всё время освобождаться от каких-то социальных и умственных наслоений, возвращаться в исходную точку, но уже на новом витке своей новой жизни. В конце романа Пётр признаёт относительность своего существования: выход он видит в побеге из «тюрьмы иллюзорного бытия». Если в первом эпизоде в «Табакерке» он стрелял в люстру и промахнулся, то в конце романа Пустота метко поражает цель. Символично, что его оружием становится заряженная ручка. Люстра лопнула, и Пётр подумал: это «то единственное, на что я всегда только и был способен – выстрелить в зеркальный шар этого фальшивого мира из авторучки» (476).

### Тема иллюзорности мира в романе

Тема иллюзорности и призрачности мира раскрывается через философские диалоги персонажей и подтверждается частотностью употребления лексем *сон, мираж, небытие, неправдоподобность, обман, фантом, мгла, призрак, гипноз* и т.п.

Важнейшей особенностью художественного творчества Пелевина в целом является утверждение идеи обманчивости мира, а также мысль об ирреальности и иллюзорности его восприятия человеком. В предисловии к роману «Чапаев и Пустота» мистифицированный редактор объявляет, что произведение – это «слепленный из слов фантом», что Чапаев – это некий миф, что Фурманов никак не мог быть создателем книги о Чапаеве, что фильм о герое Гражданской войны не имеет отношения к реальному человеку (8-9). Об эфемерности и хрупкости воспринимаемого мира свидетельствует описание детской комнаты в 1-й главе романа, навевающее герою мысли о «чъём-то невыразимо трогательном мире, унёсшимся в небытие» (25).

Другими словами, Пелевин популяризирует философскую концепцию солипсизма, согласно которой окружающий мир существует только как иллюзия восприятия, продукт сознания. Отсюда вывод: индивидуальное человеческое существование не может

быть истиной. «Все, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька... Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нём находимся. Вот поэтому мы нигде» (210), – так легендарный Чапаев объясняет Петру сущность солипсизма.

Восприятие мира человеком, с точки зрения Пелевина, отличается принципиальной неполнотой и обусловлено разрушением причинно-следственных связей в сознании человека. Ограниченность человеческих возможностей в познании мира ведёт к агностицизму. Заметим, что Чёрный Барон Юнгерн Петра Пустоту так и называет – «агностиком». В результате герои Пелевина лишены возможности создать целостную картину мира, что вполне соответствует постмодернистской логике; каждый из них существует в своём замкнутом мире, не связанном с мирами других персонажей, их мировосприятие уникально. Способность к созданию своего мира, является, по мнению автора, естественной, о чём в предпоследней главе Чапаев говорит Пустоте: «Уверю тебя, что Котовский, точно так же, как ты и я, в силах создать свою собственную вселенную», затем добавляет: «Откуда мне знать, какой мир создаст Котовский в своём Париже. Или, правильнее сказать, какой Париж создаст Котовский в своём мире»<sup>1</sup> (440).

Субъективность восприятия позволяет Пелевину сделать следующий вывод: взаимопонимание между людьми в принципе невозможно, человек абсолютно одинок в современном мире. Важно отметить, что положение о субъективности восприятия получает в творчестве писателя религиозное обоснование и связывается с буддийской идеей пустоты. Реальность же проявляется в самых разных формах, непредсказуемых и порой абсурдных.

---

<sup>1</sup> Котовский – один из важных героев романа: он также действует в период Гражданской войны, соперничает с Петькой, ухаживая за Анной, а в финале предлагает Пустоте бежать в Париж. Ему отводится роль демидурга, создателя вселенной. В соответствии с мифологией романа, именно на нём лежит ответственность за судьбу современной России. Однако бегство Котовского в Париж и злоупотребление кокаином эту высокую функцию снимает.

Так, во второй главе «Чапаева и Пустоты» реальность, изображаемая в первой как явь, оказывается бредом сумасшедшего: революционные матросы Жербунов и Барболин превращаются в санитаров, убитый друг фон Эрнен – в доктора Канашикова, а ЧК становится психиатрической клиникой, которая номером «17» явно напоминает о революционных событиях 1917 года. В самой реальности, по мнению автора, «нет ничего, что существовало бы, что называется, на самом деле». Это утверждение повторяет в романе и Чапаев, заявляющий Петру, что «на самом деле никакого «самого дела» нет».

«Пелевин окончательно размывает границу между явью и сновидением», – утверждают литературоведы Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий в одном из лучших на сегодняшний день пособии по русской литературе XX века (Лейдерман, Липовецкий, 2010: 505). Действительно, ни Пётр, ни другие пациенты доктора Канашикова не знают, какой из сюжетов с их участием является явью, а какой – сном. Главный герой постоянно перемещается из одной реальности в другую. В конце концов, под руководством своего наставника, буддистского гуру и красного командира Чапаева Петр Пустота приходит к выводу, что собственно вопрос о том, где кончается иллюзия и начинается реальность, не имеет смысла, ибо абсолютно всё в мире есть пустота и порождение пустоты. Главное, чему он должен научиться – это «выписываться из больницы», или, другими словами, сознавать равенство всех «реальностей», потому что они одинаково иллюзорны. «Где бы ты ни оказался, живи по законам того мира, в который ты попал, и используй сами эти законы, чтобы освободиться от них. Выписывайся из больницы, Петька», – учит Чапаев (390).

Кульминацией феномена иллюзорности является сцена с глиняным пулемётом. Под его дулом исчезает и превращается в иллюзию абсолютно всё. Чапаев рассказывает Пустоте его историю: «На самом деле это никакой не пулемет. Просто много тысячелетий назад... жил будда Анагама. Он не тратил времени на объяснения, а просто указывал на вещи мизинцем своей левой руки, и сразу же после этого проявлялась их истинная природа. Когда

он указывал на гору, она исчезала, когда он указывал на реку, она тоже пропадала. Это долгая история – короче, кончилось все тем, что он указал мизинцем на себя самого и после этого исчез. От него остался только этот левый мизинец, который его ученики спрятали в куске глины» (437). В результате «ряда обстоятельств» мизинец оказался у гуру Чапаева, который приделал к нему приклад и назвал «глиняным пулемётом». Сцена завершается тем, что под дулом пулемёта исчезает броневик. «Это произошло мгновенно и неправдоподобно легко, как будто кто-то выключил волшебный фонарь, и картинка на простыне погасла... – Вот и всё, – сказал Чапаев. – Этого мира больше нет» (439).

Тема ирреальности мира и мировосприятия в романе тесно связана с темой мирового хаоса. По утверждению критика В. Даниленко, подлинные постмодернисты «хаотизируют» картину мира до такой степени, что она становится ирреальной. Правда, они делают это в разной мере: степень ирреальности у них варьируется от незначительной, лёгкой, до тяжёлой, шизофренической. У Пелевина в «Чапаеве и Пустоте» хаотизация представлений о мире доведена до подлинного «постмодернистского накала» (Даниленко, 2012). Она осуществлена за счёт смещения четырёх миров: мир № 1 открывает реальность прошлого для якобы нормального Петра; мир № 2 – тот же мир, но для шизоидного сознания Петра Пустоты – ирреальный; мир № 3 – рисует реальность настоящего для нормального Петра; мир № 4 – тот же мир, но для Петра – ирреальный. Таким образом, нечётные миры изображаются как реальные, а чётные – как ирреальные. Манипулирование сразу четырьмя параллельными мирами, по мнению В. Даниленко, – главное постмодернистское достижение Виктора Пелевина, а смысл этого манипулирования – утверждение инволюции мира, его пустоты и иллюзорности. «Более того, именно в дискредитации реального мира и состоит основная идея романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Он осуществляет её за счёт стирания граней между ирреальным миром и реальным, выдавая ирреальное за реальное, а реальное – за ирреальное» (Даниленко, 2012). С утверждением критика трудно не согласиться.

## Тема пустоты

Экзистенциальная тема пустоты бытия, заявленная уже в названии романа, является одной из ведущих в произведении. Как отмечалось ранее, она навеяна буддизмом.

Пустота является не только центральным образом, философско-религиозной темой романа, но и его острой проблемой; она обыгрывается и в фамилии главного героя, и в каламбурах. Чёрный Барон говорит Петру Пустоте: «Увидьте самого себя... Извините за невольный каламбур». Пустота – самая частотная лексема и центральный образ. Пустым оказывается разбитый о голову Петра бюст Аристотеля. Не менее характерны и символичны и другие факты. Кличкой «Пустота» героя дразнили ещё в школе. Играя на рояле, Пётр летит в пустоту между звуками музыки. Анне Пустота говорит о том, что красота представляет собой чёрный бублик, в центре которого находится пустота. А в конце романа Чапаев почти дословно цитирует один из священных буддистских текстов о конечной природе реальности: «Любая форма – это пустота. Но что это значит? <...> А то значит, что пустота – это любая форма» (441). Пустота трактуется в романе как нечто, из чего всё возникает и куда всё уходит. Кавабата замечает Сердюку: «В глубине российской души зияет та же пустота, что и в глубине японской. Именно из этой пустоты и возникает мир, возникает каждую секунду» (245). А Барон Юнгерн утверждает: «Вся эта темнота и пустота вокруг нас – на самом деле самый яркий свет, который только и бывает» (327).

В. Шохина в известной статье, опубликованной на сайте В. Пелевина, замечает: «Дав герою такую фамилию, Пелевин будто специально кинул рецензентам сладкую косточку: слово «пустота» обыгрывалось ими с особым наслаждением. И чаще всего в привычном для русского языка отрицательном смысле – как ничтожность, ничтожество и т.п. Между тем очевидно, что писатель имел в виду тот смысл, который слово это имеет в буддизме и даосизме. «Вы можете подумать, что пустота означает «ничто», одна-

ко это не так, – предупреждает Далай Лама XIV. – ...Умудрённое сознание, опирающееся на реальность, понимает, что все существа и явления – умы, тела, дома и тому подобное – не существуют в своей основе. Такова мудрость пустоты». Достичь пустоты – значит освободить сознание от загрязнённости, от иллюзий, которые принимаешь за истину. И тогда сознание будет готово принять истинную природу вещей и истинную реальность. «Поразительно, сколько нового сразу же открывается человеку, стоит только на секунду опустошить заполненное окаменелым хламом сознание!» – вдруг делает открытие Пётр (Шохина, 2006).

Движение персонажей Пелевина «к странному пустотному свету, который сам автор склонен оценивать как буддизм», некоторыми критиками рассматривается как духовная болезнь (Татаринов, 2012) или даже смерть. Критик Ермолин уравнивает пустоту и смерть в романах Пелевина и утверждает, что поэтизация феномена пустоты ведёт к безверию: «Герои неуклонно стремятся к смерти. Смерть – главная тема бескончаемых философских бесед. <...> Вот безверия достойные плоды... Такова новая, нетрадиционная, неоварварская религия Пелевина. Таков вклад писателя в современный духовный опыт» (Ермолин, 1999).

Литературоведы Н. Лейдерман, М. Липовецкий придерживаются иной точки зрения: «Для Пелевина сознание пустоты, а главное, осознание себя как пустоты дарует возможность небывалой философской свободы. Если «любая форма – это пустота», то и «пустота – это любая форма». Следовательно, «ты и есть абсолютно всё, что только может быть, и каждый в силах создать собственную вселенную». Возможность реализации себя во множестве миров и отсутствие тягостной «прописки» в одном из них – так можно определить формулу постмодернистской свободы, по Пелевину – Чапаеву – Пустоте» (Лейдерман, Липовецкий, 2010: 506).

Разнообразие точек зрения учёных говорит о такой особенности воплощения указанной темы, как художественная полисемантическая её нарративной полифонии. Отметим, что лично

для Петра Пустоты высшим смыслом всех философских поисков является «золотая удача», он поясняет, что это такое: «это когда особый взлет свободной мысли дает возможность увидеть красоту жизни» (317). Герой уверен, что красота способна превратить любую иллюзию в реальность. Следует обратить внимание и на то, что внутреннюю свободу Пётр не отделяет от красоты жизни. В какой-то миг он вдруг переживает ощущение полноты этого момента, понимая, что «полная и настоящая жизнь» никогда не длится дольше. Переживание такого рода – единственная ценность в «пустотном» мире Пелевина.

Это подтверждает линия Сердюка. На совместном сеансе психотерапии он рассказывает о том, как был принят в самураи японского клана Тайра. Вместе с Кавабатой, своим боссом, он идёт по каким-то закоулкам искать ларёк, где продаётся сакэ, потом они пьют его прямо на улице «из горла». Поскольку «пить на улице – это просто позор», герои, следуя древнему японскому ритуалу, изображают «отдых всадников». Они привязывают на привале лошадей к веткам деревьев, слагают и читают «дивные» стихи, испытывая счастье, а потом отпускают своих коней на свободу. Когда через несколько часов Кавабата предлагает «самураю» Сердюку сделать себе харакири, тот воспринимает происходящее с животным ужасом и ненавистью к японцу, а потом вдруг соглашается, потому не может предать этот вечер, красоту, стихи, звёзды на небе: «А в сегодняшнем вечере всё-таки было что-то такое, чего не хотелось предавать, и Сердюк даже знал, что – ту секунду, когда они, привязав лошадей к веткам дерева, читали друг другу стихи». Оказывается, за «настоящую секунду» (неважно, что она – игра воображения, фикция, симулякр и ритуальное подражание) можно и жизнь отдать. Иллюзорный мир «был намного привлекательнее, чем вонючие московские улицы, которые под пение Филиппа Киркорова наплывали на Сердюка каждое утро» (280-281).

Чапаев считает, что «свобода бывает только одна, когда ты свободен от всего, что строит ум. Эта свобода называется «не

знаю»». Пелевинские герои напряжённо ищут абсолютную свободу, но трезво осознают несбыточность утопического поиска. Пётр Пустота в этом поиске изображается как романтик, подлинный поэт и творец; в качестве формулы смысла жизни он избирает пустоту, потому что только она есть предельное выражение философской свободы.

Эстетическое своеобразие авторской идеи заключается в том, что она представляет собой сложный художественный синтез концептов: «пустота», «красота», «золотая удача», «Внутренняя Монголия», «Урал», «свобода». В этом ряду доминантой, безусловно, является словообраз «пустота», поскольку он наиболее частотен в романе, вынесен в его заглавие, т.е. занимает сильную семантическую позицию. Особенность идейного содержания произведения состоит в том, что концепт «пустота» неотделим от концепта «свобода» как высшего проявления Истины; более того, внутренняя свобода трактуется как абсолютное проявление пустоты, а пустота как проявление абсолютной свободы.

В этом контексте «Чапаев и Пустота» читается как роман о духовном восхождении человека к свободе. Герой сначала осознаёт полную несовместимость внешней и внутренней реальности, затем падает в бездну, в итоге оказывается на пороге смерти. Очевидно, умирая, Пётр пережил фантастическую галлюцинацию, в результате чего избавился от «раздвоения ложной личности» и обрёл свою Внутреннюю Монголию, т.е. абсолютную свободу. В её обретении ему понадобилась внешняя помощь гуру, учителя, в данном случае неважно, что учитель является в уме пациента психбольницы, обколотого транквилизаторами. Духовный наставник необходим прежде всего для того, чтобы «ученик» не потянул за собой неподъемный груз набитого всяким бредом внутреннего мира. Чапаев с этой функцией блестяще справляется, о чём свидетельствует сцена отцепления им вагонов с ткачами: «О, если бы действительно можно было так же легко, как разошелся Чапаев с этими людьми, расстаться с тёмной бандой ложных «я», уже столько лет разоряющих мою душу!» (129)



В конце концов, Пётр находит Внутреннюю Монголию – страну, лежащую за пределами зацикленного на себе внутреннего мира и в то же время вмещающую его в себе, в страну, находящуюся «нигде». «Внутренняя Монголия называется так не потому, что она внутри Монголии. Она внутри того, кто видит пустоту... И не бывает ничего лучше, чем оказаться там» (338) – учит Петра Пустоту Чёрный Барон Юнгерн. Через гибель в УРАЛе, уничтожение (выстрелом из авторучки) фальшивого мира «свинорылых спекулянтов и дорого одетых блядей», через собственную смерть и «вечное невозвращение» герой попадает в свою Внутреннюю Монголию. Так заканчивается выдающийся русский постмодернистский роман об абсолютной свободе.

### Хронотоп романа

В «Чапаеве и Пустоте» наблюдается сложный и разнообразный пространственно-временной континуум, воплощённый в нескольких эстетических измерениях: во-первых, это пространство психиатрической больницы, в которой лежит Пётр Пустота, лечащийся от раздвоения личности, во-вторых, это время Гражданской войны, 1919 год, – тот же Пётр Пустота, поэт-декадент, служит комиссаром в дивизии Чапаева, в-третьих, это виртуальное пространство, в которое погружается Пётр Пустота во время лечебных сеансов в психиатрической больнице. В виртуальном локусе синтезированы сны других больных, с которыми Пустота находится в одной палате. Как видим, в романе представлена разветвлённая система хронотопов. Главный персонаж постоянно переключается из одного в другой на протяжении всего романа. Эти три хронотопа сосуществуют параллельно, взаимодействуют, и главный герой может находиться только в одном из них.

Такое сложное пространственно-временное построение позволяет автору выразить своё отношение к актуальнейшей проблеме романа – проблеме самоидентификации личности. Так, Котовский, показывая на восковую лампу, говорит Петру: «Но весь фокус в

том, что воску очень сложно понять, что он воск. Осознать свою изначальную природу практически невозможно. Как заметить то, что с начала времен было перед самыми глазами? Даже тогда, когда еще не было никаких глаз? Поэтому единственное, что воск замечает, это свою временную форму. И он думает, что он и есть эта форма, понимаете? А форма произвольна – каждый раз она возникает под действием тысяч и тысяч обстоятельств» (290). Сознание человека сравнивается с воском, а сам человек – с каплей воска определённой формы. В том случае, если человек не будет обращать внимание на форму и поймёт свою изначальную природу, он станет вечным, не будет страшиться изменения или разрушения формы.

Проблема самоидентификации реализуется Пелевиным в различных художественных смыслах: Чапаев, например, стал объяснять Анне, что «личность человека похожа на набор платьев, которые по очереди вынимаются из шкафа, и чем менее реален человек на самом деле, тем больше платьев в этом шкафу». Это было его подарком Анне на день рождения – т.е. не набор платьев, а объяснение. Анна никак не хотела с ним соглашаться. Она пыталась доказать, что к ней это не относится, потому что она всегда остаётся собой и не носит никаких масок. Но Чапаев ей отвечал: «Раз платье. Два платье» и так далее. Понимаете? Потом Анна спросила, кто в таком случае надевает эти платья, и Чапаев ответил, что никого, кто их надевает, не существует (450-451). В данном случае актуализируется тот же смысл, только образ «капля воска» метафорически трансформируется в образ «набор платьев». Таким образом, по Чапаеву, человек представляет собой «платье с пустотой внутри», которое способно восприниматься другими, а также им самим. Человек меняет эти «платья», но пустота, которую представляет его собственное сознание, не меняется.

Итак, каждый человек есть то, каким образом он сам себя идентифицирует, и, соответственно, пространство и время создаются самим человеком. Когда Пётр думает, что он больной, он действительно больной и находится в психиатрической клинике, а когда

он думает, что он комиссар Чапаева, он таковым и становится. Проникая во сны других пациентов, Пустота принимает их форму и воспринимает их сознание как своё собственное. Его сознание является той метафорической каплей воска, которая по очереди принимает форму больного, комиссара, Чапаева, Просто Марии, Сердюка, Володина и т.д.

Мысль о многомерности мира выражается Пелевиным посредством изображения изменчивости сознания и текучести хронотопа: по мнению автора, нет ни одного объективно существующего пространства и времени, а также субъекта.

Особый художественный смысл в пространственно-временной организованности романа приобретает образ сумасшедшего дома, посредством которого связывается воедино «чапаевская» и постперестроечная реальности. Сначала, по мнению Петра Пустоты, реальным является мир революционной России, а психбольница – ирреальностью, сном, работой воображения. Однако Чапаев, изображённый в романе как восточный эзотерик, буддистский наставник Пустоты, а значит, личность с пробуждённым сознанием, убеждает Петра, что нереальны оба мира. Подобное эстетическое осмысление жизни восходит к традиции русской классической литературы, в частности к образу мыслей таких персонажей, как Поприщин из «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя, Голядкин из «Двойника» Ф. М. Достоевского, доктор Рагин из «Палаты № 6» А. П. Чехова, мастер из «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова.

Текучесть романного хронотопа осложняется его расстройством: в одной реальности действуют Чапаев, Анка, «белые» и «красные», в другой – пациенты психбольницы – Просто Мария, Сердюк, Володин и врач. В галлюцинациях пациентов то и дело возникает мысль об «алхимическом браке» России то с Западом, то с Востоком. В этом проявляется художественное исследование Пелевиным выбора Россией «западного» или «восточного» пути развития. Как видим, и в этом случае Пелевин находится в русле традиционного поиска ответа на один из вечных русских вопро-

сов: по западному или восточному пути пойдёт развитие России? Проблема обусловлена не только географическим положением России между Западом и Востоком, но и уникальной способностью русского самосознания гармонично вбирать культуру разных народов, т.е. тем его свойством, которое Достоевский определил как «всемирная отзывчивость» русского человека.

В хронотопе произведения делается акцент на «выписке» Петра из психбольницы, т.е. на выходе героя в безграничный мир, однако имеется в виду не реальный мир эпической открытости, а внутренний мир частного человека. Петр Пустота наблюдает этот мир через дверной глазок броневика, находясь в его замкнутом пространстве. Речь идёт о том же самом романном пространстве, но развёрнутом вовнутрь, к так называемой Внутренней Монголии. В художественной системе романа словосочетание «Внутренняя Монголия» является центральной метафорой: оно обозначает то, что находится в душе человека. Властителем данной «Монголии» является Чёрный Барон Юнгерн, олицетворяющий собой и главу тибетской школы Гелугпа, и хозяина Валгаллы. Имя Барона является симбиозом фамилий философа Юнга и барона Унгерна, реального властителя Монголии периода Гражданской войны. Кроме того, в авторском предисловии указывается, что свой жизненный путь главный герой Петр Пустота завершает в монастыре (так актуализируется ещё один художественный смысл образного словосочетания «Внутренняя Монголия»). Это позволяет автору в соответствии с восточной философско-эстетической концепцией пустоты ввести своего героя в абсолютное внутреннее пространство.

\* \* \*

Особенно значимыми чертами «Чапаева и Пустоты» являются фантазмагоричность, сюрреалистичность, мифологизм, фрагментарность повествования, связанная с постмодернистской идеей хаоса; словесные сцепления в виде зрительных, слуховых образов, повторяющихся реплик, наполняющихся в каждом фрагменте соответствующими историческими аллюзиями;

словесно-образная игра (один и тот же образ в новом контексте на глазах читателя трансформируется, семантически и зрительно меняется). В романе, со свойственными Пелевину шифрованием, тайнописью, показаны история жизни Петра Пустоты и его образ мыслей, по сути, являющимися художественным отражением сознания современного человека в том виде, как его представляет Пелевин.

Пожалуй, использование различных устоявшихся литературных форм, например, введение элементов мифа, как архаического, так и советского (о Чапаеве, о Котовском) является важнейшей особенностью поэтики произведения. В романе реализуется календарный миф, в котором временная смерть природы, персонафицированная часто в образе умирающего и воскрешающегося бога, или героя, служит ее регулярному обновлению. Подобно герою календарного мифа, Пётр появляется из ниоткуда, проходит ряд превращений, пытаясь переплыть воды Урала, поглощается водной стихией, возвращается и опять уходит в странствие. В произведении проявляются и черты мифа сотворения: с какого-то момента Пелевин изображает Петра как автора записок о снах, галлюцинациях, диалогах в психушке и т.д. Изложенные события, участником которых был Петр, оказываются рукописью, о которой Василий Иванович делает замечания.

В «Чапаеве и Пустоте» присутствуют и структурные элементы эсхатологического мифа. Сюжетобразующим в романе является миф о гибели мира. Претерпев множество трансформаций и исчерпав все свои внутренние возможности, мир, в котором живут Чапаев и Петр Пустота, достигает высшей, крайней точки развития, после чего воспламеняется, чтобы исчезнуть в пламени мирового пожара. Но после гибели окружающего мира герои попадают в своеобразный «прамир», эсхатологический сюжет оказывается чреват космогонией: «Мы стояли на идеально правильном круге засыпанной сеном земли диаметром метров в восемь, которая обрывалась в никуда. За его границей не было ничего – там был только ровный неяркий свет, про который трудно было

хоть что-нибудь сказать» (438) См. об этом работу Ю. В. Пальчик «К структуре современного русского романа («Чапаев и Пустота» В. Пелевина)», Вестник СамГУ, 2002.

Осознание того, что «мир окружает нас, отражается в нашем сознании и становится объектом ума», ключевое положение романной философии «Чапаева». Пелевин считает, что проблема заключается в практической невозможности выйти за пределы собственного сознания, то есть «расстаться с бандой ложных «я»». С его точки зрения, необходимо превратить «кромешные» миры собственного сознания в целостное бытие, стремиться к преодолению границ реального мира, так как только это может привести к свободе.

### *УРОКИ ДИАЛОГА КУЛЬТУР: «СООБЩАЮЩИЕСЯ МИРЫ»*

Иосиф Бродский однажды сказал, что другого будущего, кроме очерченного культурой и искусством, у человечества нет, иначе его ожидает прошлое. Как никогда актуально эти слова звучат сегодня, в период покушения на проверенные временем духовные ценности, в период деструктивной образовательной политики, в период изоляции молодёжи от богатейшей мировой, в том числе и русской культуры.

К диалогу, а не к монологу устремлён современный мир, его политика, экономика, культура. Здравомыслящий политик ищет мира и договорённости, а не войны и противостояния, экономист – взаимовыгодного сотрудничества, а не замкнутости в собственном «экономическом доме», а тот, кто причастен к сфере культуры и образования, вдохновляется идеей «диалога культур». Как известно, диалогическое мироощущение впервые было осмыслено в трудах гениального философа и культуролога Михаила Бахтина. Жизнь по своей природе диалогична, – утверждал он. Всюду в ней перебой, пересечение и созвучие реплик, всё «диалогизирует» со всем и все со всеми: страна со страной, эпоха с эпохой, человек с человеком, культура с культурой и т.д. С монологических позиций мир

уже постичь невозможно, и диалог буквально врывается в сознание современного человека.

Диалог между русской и молдавской культурами мы понимаем как непосредственное и опосредованное (типологическое) контактирование литератур и художников слова, как выявление истинной меры между славянским (русским) и мировым (в том числе романским) искусством, как сопряжение «национальных образов мира», как поиск общности, может быть, скрытой за национальными одеждами, как способность к «всемирной отзывчивости» (вспомним слова Достоевского о Пушкине).

Особенно живой интерес вызывают в молодёжной аудитории произведения, в которых раскрываются особенности поэтической картины Молдовы, увиденной русскими писателями и поэтами. Здесь можно привести много фактов: стихотворения Льва Ошанина («Молдавия, моя сестра...»), Анатолия Жигулина («Белый аист на кресте...»), Семёна Липкина («Ломовая латынь»), Арсения Тарковского («Степная дудка») и др.

Достойны глубокого рассмотрения стихотворения румынского поэта Т. Аргези, переведённые Ахматовой, балканская баллада «Мастер Маноле» в прекрасном переводе Д. Самойлова, вызывает интерес сопоставление русской былины об Илье Муромце с эпической романской песней о храбром Георге, «Матрёнина двора» Солженицына и «Самаритянки» Друцэ, стихов Блока и Баковиа, образов учителей в «Последнем поклоне» Астафьева и в «Запахе спелой айвы» И. Друцэ и т. д.

На наш взгляд, эта поистине золотая россыпь примеров диалогичности культур способна легко, без каких бы то ни было усилий и назидательности стать основой для гармонизации общественных отношений. «Потому что (по выражению поэта А. Жигулина) нам дана / Для стихов простых и грустных – Для молдавских и для русских / Боль – одна, любовь – одна».

## Художественное воплощение образа Румынии в очерках В. Г. Короленко

Владимир Галактионович Короленко (1853-1921) известен мировому культурному сообществу как выдающийся русский классик рубежа XIX-XX вв., автор рассказа «Слепой музыкант» и повести «В дурном обществе» («Дети подземелья»), как демократ и бескомпромиссный правозащитник, как замечательный очеркист, вдохнувший в этот жанр новую жизнь. О личности писателя, которого не случайно называли «совестью русской литературы», говорят широко известные факты. Общественная и публицистическая деятельность В.Г. Короленко беспримерна: он написал около 700 статей, заметок и очерков, в которых протестовал против крепостничества, шовинизма, антисемитизма, неправосудия, насилия, смертной казни. Так, например, в 1903 году он опубликовал очерк «Дом № 13» о страшных событиях еврейского погрома в Кишинёве. В культурной памяти русского народа Владимир Галактионович, по словам Горького, навсегда остался «великим гуманистом», «честнейшим русским писателем» и «человеком с большим и сильным сердцем».

В. Г. Короленко менее известен как тонкий исследователь иной культуры, наблюдательный художник с большим интересом и душевным расположением воспринимающий национальное многообразие мира, как автор замечательных путевых, этнографических и бытовых очерков, в частности очерков о Румынии.

Знакомство писателя с Румынией оставило большой след в его внутреннем мире и творчестве. В Румынию Короленко приезжал несколько раз. Впервые он побывал в стране в сентябре 1893 года, на обратном пути из Америки в Россию. Получив известие о смерти дочери Лены, он поехал сообщить эту горестную весть жене, гостившей в Тулче, в румынской Добрудже, у брата В. С. Ивановского. Затем он посетил юг Румынии в 1897, 1903, 1904 и 1907 гг.; впечатления от этих поездок воплотились в очерках и путевых заметках «Над лиманом», «Наши на Дунае»,



«Нирвана», «Турчин и мы», «На синем Дунае», «Эпопея» и др. Они были опубликованы в XIX-м томе посмертного собрания сочинений В. Г. Короленко, выпущенного Госиздатом Украины в 1923 году. С искренней симпатией Владимир Галактионович описывал быт и характеры простых людей разных национальностей, живущих по берегам Дуная: румын, русских (липован), украинцев, болгар, турков, греков, цыган.

Особое тяготение к очерковому жанру Короленко обнаружил в начале 900-х гг. Очерк привлекал художника показом жизни в её фактической основе и вместе с тем позволял решать важные эстетические задачи. Он считал, что заметки о реальных событиях, конкретные наблюдения на злобу дня, впечатления по горячим следам увиденного, т.н. «оперативность» не должны лишать произведение элементов художественности. Короленко можно назвать мастером беллетризованного очерка. «Всякое отражение, – писал он в "Истории моего современника", – отличается от действительности уже тем, что оно отражение, а потому часто, при всей правдивости, привлекательнее, интереснее и, пожалуй, чище действительности» (Короленко, 1954: 10).

В. Г. Короленко создал яркие образцы очерка разных видов: очерка нравов, очерка социального, бытового и физиологического, очерка-портрета, путевого очерка и др. В них можно заметить так называемую жанровую диффузию. Расширяя жанровую систему, писатель органично совмещал в одном произведении элементы разных литературных родов и видов: бытоописательного и путевого очерков, публицистической статьи, исторической хроники, притчи, этнографического очерка, рассказа, стихотворения в прозе и т.д.

Путевой очерк Короленко отличается достоверностью, точным соответствием реальному маршруту и событиям путешествия, персонажному плану (изображению конкретных лиц и типов, характерных для данного места). Автор конкретно указывает, где происходит действие, или куда он отправляется, например: «на главной улице Тульчи», «в Русской Славе», «Из поездки на пепе-

лица Дунайской сечи», «по самому берегу моря»; «Тульча – бойкая дунайская пристань, в которую заходят даже большие морские суда», «нужно было ещё захватить на магалу (предместье, окраина города) над Дунаем», «Сулин исчезает за зелёною плавней» и т.п.

Герои очерков – люди реальные, писатель старается подробно представить их читателю (внешность, положение в обществе, род занятий, даже историю жизни): «– А! Домну супрефект, – сказал доктор громко и направился к нему, лавируя между столиками и стульями с таким видом, как если бы башню пустили между фигурок кегельбана. Румын отложил газету и вежливо приподнялся навстречу. Это был супрефект тульчанского округа (некто вроде нашего вице-губернатора). Либерал, европеец не только по внешности, он, как большинство состоятельных румын, получил высшее образование в Париже. В молодости, тоже как все румыны, писал стихи, был немного публицистом, немного критиком и отдал свою дань увлечению социализмом. Теперь, призванный к власти с переменой политического курса, он привез в Добруджу вместе с необыкновенно свежими воротничками и жилетами также свежий либерализм и свежее благожелательство новоиспеченного министерства. Человек тонкий, серьёзный и приличный, он стоял за скорейшее введение в Добруджу конституционного представительства и полного равноправия»<sup>1</sup>.

Румынские очерки Короленко до настоящего времени остаются малоисследованными. Им посвящены лишь фрагменты нескольких специальных статей и диссертаций, в частности Е. Гусевой, М. Поповой, Л. Скреминской.

Е. Гусева раскрывает историю создания очерков «Над лиманом», написанных после поездки писателя по Добрудже летом 1897 года и посещения липованского села Сарыкиой (Гусева, 2011: 14-15). На первый взгляд, жизнь большого села, раскинувшегося в дельте Дуная, «где сходятся степь, море и небо», впол-

<sup>1</sup> Здесь и далее текст очерков В.Г. Короленко цит. по: Lib.ru. / Классика: Короленко Владимир Галактионович: Собрание сочинений: Библиотека Максима Мошкова.

не благополучна: весёлые улицы «с белыми хатами и кудрявыми садами», рядом «синеют вершины далёкого Махмудийского горного кряжа», и лиман «точно подымается и подымается кверху, захватив своей колыхающей синевой полнеба...» (Короленко, 1971: 265). Но здесь то и дело возникают социальные конфликты: то власти притесняют, то в вопросах веры нет согласия. Автору такая жизнь представляется суетной и преходящей, он погружается в природный мир, вечный и прекрасный. Разглядывая развалины старой крепости, он философски замечает: «Всё проходит, всё угасает, как сверкающая полоска на глади лимана. Исчезли генуэзцы, строившие эти стены, исчезло могущество османов, их возобновлявших. <...> Затихла братоубийственная борьба запорожцев и некрасовцев <...>; ушли и турки» (Короленко, 1971: 283). В этой крепости рассказчик встречает двух мужиков-липован, кладоискателей, пытающихся найти своё счастье. Они находятся под сильным влиянием легенд и историй о кладах, зарытых в крепости. Короленко любил также включать в очерк предания о первых поселенцах, рассказы местных жителей о жизни «под турком», «под румыном».

М. Г. Петрова, рассматривая очерк «Наши на Дунае» (1909), ставит в центр своего исследования нравственную и социально-политическую проблематику [Петрова 2003: 356-402]. Критикуя точку зрения Г. Бялого, который делал упор на политических взглядах героя очерка, молодого румынского социалиста Катриана, обедняя при этом общественно-нравственную позицию патриархального крестьянина Луки (Бялый 1983: 240-241), она обращается к детальной характеристике персонажей. М. Г. Петрова справедливо указывает на то, что Короленко, симпатизируя Катриану, всё же склоняется на сторону Луки. «Короленко с сочувствием рисует "живого и деятельного" румынского социал-демократа, но при этом с мягкой иронией отстраняется от догматики "бесповоротных убеждений" Катриана, с опаской и предостережением указывает на его "самодовольные излияния", категоричное отрицание религии и т.п.» (Петрова, 2003: 365).

В духе своих народнических убеждений писатель противопоставляет этого героя типам обычного «мирского человека», воплощённым в Луке и докторе Александре Петровиче (его прототипом был брат жены художника – народоволец В. С. Ивановский). «В системе ценностей Короленко именно "сознательный" социалист ощутимо проигрывает "отсталому" крестьянину, как проигрывает классовая избирательная мораль христианской морали сострадания ко всему живому», – убеждает М. Г. Петрова. Вера для Луки – незыблемая основа жизни, он набожен и добр, живёт по принципу, что «у беде человеку надо помочь» независимо от национальности и положения. Он спас бедного цыгана, выручил из беды (кстати, вместе с Катрианом) беспоповца-липована, у которого застряла лошадёнка. Увидев, как лошадь «дрожит мелкою дрожью ужаса, и умные глаза её плачут крупными частыми слезами», Лука её «жалостно гладит» по шее. Он терпимо относится ко всем религиям, и только самоуверенная безрелигиозность Катриана выводит его из себя. Лука жалостлив, прощает обидчика жены, потому что «у него тоже баба и два дитёнка». Катриан понимает приятеля: «Ты есть алтруист», – говорит он ему, но упорно стремится вовлечь «мирского» Луку в свой социалистический клуб «с друзьями-студентами и конференциями». «Ну, мне не надобно... – спокойно отказывается тот (Цит. по: Петрова 2003: 366). Авторское отношение к главным героям, на первый взгляд, противоречиво, но на самом деле в итоге Короленко стремится отдать должное обоим персонажам и хотел бы, чтобы дружба Луки и Катриана ничем не омрачалась. Отличительной чертой идейного содержания «Наших на Дунае», как и всего творчества писателя, является стойкий оптимизм, вера в добро и любовь, в силы человека, в высокую роль миротворчества; духовное в его произведениях всегда торжествует над материальным.

Описывая Луку, Короленко прибегает к интересной характеристике его речи, которая носит обобщённый характер, выделим в ней выражение «лингвистический компромисс»: «Дома с отцом, братом и женой Лука говорит на чистом украинском языке»

ке. Для внедомашнего употребления у него есть своеобразное общедобруджанское «руснацкое» наречие. В нем формы русских глагольных окончаний смягчены по-украински и, кроме того, вошло немало румынских и турецких слов и оборотов. Этот особый смешанный, наивно неправильный говор – результат междуплеменного лингвистического компромисса – слышится часто в пёстрой толпе добруджанских базаров и вообще над Дунаем. Его, кажется, выработали липоване в период своих передвижений через Стародубщину и Буковину и за время пребывания в Добрудже».

Образ Румынии в очерках Короленко покоряет скромной красотой, многогранностью, искренней симпатией автора к изображаемому краю и острым желанием понять этот непростой мир с его обитателями. Румыния, по Короленко, – это прежде всего её люди. Так, в очерке «Наши на Дунае» дана яркая зарисовка, передающая впечатление писателя о пёстром населении юго-восточной Румынии (г. Тулча): «Я проходил по базарной площади, наблюдая своеобразные картины разноплеменного торга и прислушиваясь к разноязычному говору. Тут были липованские возы, румынские дилижансы и каруцы. Между горами огромных арбузов сидели торговки-болгарки; румыны-пастухи, не скидающие в жару бараньих безрукавок, молчаливо оглядывались иссиня-чёрными наивными глазами; недавние владыки – турки – в красных фесках продавали всякую мелочь с лотков; липоване из Сарыкоя и Рязина и потомки запорожцев равнодушно сидели на возах, налитых до краев золотой душистой пшеницей... Шныряли арнауты и малоазиатские курды с лимонадом в грязных стеклянных кувшинах или с сапожными щетками, пробегал газетчик с листками карикатур, на которых Фердинанд болгарский изображался с слоновым хоботом вместо носа, а порой и regele Carol румынский являлся в более или менее непочтительном виде. В общем, преобладала деревня, с хлебом, кукурузой или ранним виноградом, разноязычная, характерная, живописная, с рослыми, дюжими мужчинами и застенчивыми черноглазыми женщинами». Характерно, что автор

подчёркивает единство этого разноплеменного мира: «преоблала деревня», – заключает он описание базара, т.е. простые люди, труженики, о властях упомянуто вскользь, причём они являются образами карикатур.

В цикле «Наши на Дунае» писатель точно подмечает, что «на косе, обмываемой Дунаем и взморьем – блеск европейской культуры встречается как будто с задворками Азии», он рассуждает о том, как в румынской и болгарской культурах сливаются элементы христианской Европы и мусульманской Турции, как они отражаются в особенностях быта людей, отношениях друг к другу, к природе, к жизни в целом. В этом же очерке Короленко даёт ряд метких социально-политических характеристик, выражая сочувственное отношение к простому люду, например: «Румыния – страна противоречий и неожиданностей. Наряду с свободнейшей конституцией деревенская масса – тёмная и забитая, от которой, как от ледяной глыбы, веет на всю страну темнотой и бесправием. Это даёт простор для ярких контрастов свободы и произвола, особенно на добруджанской окраине».

Описания жизни социума соседствуют (как правило, по контрасту) с выразительными картинами природы юго-восточной Румынии. Самые характерные образы пространства: солнце, облака, высокое небо, река, море, степь, ветер. Пейзажи не блещут ничем особенным, в них нет южной пышности, экзотики, необыкновенных красок, великолепия растительности. Они скромны и незатейливы, Короленко скорее прибегает к образной и предметной детализации, «вещному словарю» (Ю. Лотман) нежели к какой-то особенной звукописи или яркой цветописи. Излюбленные тропы:

**персонификация** («пробегают вихри», «вынырнул минарет», «молчаливый простор Добруджи», «ласковое небо», «убаюканная память», «ровное дыхание степного ветра», «мерное дыхание моря»);

**метафора** («солнце заливало мостовую», «стальная полоса Дуная», «волнистый простор Добруджи», «тяжёлая синева неба»,

«обугленный солнцем чабан», «сладкое усыпление», «степная нирвана»<sup>1</sup>);

*эпитет* («синяя тень», «мглистый горизонт», «мелодичный, глуховатый плеск», «серповидные тонкие крылья», «узкий берег», «мелодические дойны»);

*сравнение* («море сверкало точно раскалённое серебро», «прямая, точно по линейке, полоса морского берега», «дикий лук торчит стрелками», «высокие ворота рисуются в небе, как виселица»; «все это бледнело, отодвигалось и исчезало, как след дыхания на стекле, как круги на воде от брошенного камня, как звуки пришедшего когда-то шумного оркестра»).

Приведём соответствующие цитаты.

«Солнце недавно поднялось, и тульчанская гора кидала еще синюю тень, холодную и сырую, из которой светлой иглой вынырнул только минарет турецкой мечети. Солнце заливало мостовую, черепичатые крыши домов, стены из серого камня... В перспективе улицы Елизаветы виднелась стальная полоса изнывающего от жары Дуная, покачивались мачты рыбачьих лодок, просовывалась турецкая кочерма...» («Наши на Дунае»).

«Солнце высоко. По степи, не успевшей остыть за ночь, уже тянет опять теплый ветер... Вдали, колеблясь, пробегают пыльные вихри, падают, встают опять в другом месте, точно это пространство они пробежали невидимками... С отдалённого Дуная, затерявшегося у мглистого горизонта, чуть слышно долетает гудок парохода... От молчаливого волнистого простора Добруджи веет смутными воспоминаниями, точно это встают в убаюканной памяти какие-то сны, которые видели, может быть, еще наши предки...» («Наши на Дунае»)

«Вечер, должно быть, еще ранний, но мне кажется почему-то, что уже глубокая ночь. Мы то едем по тёмным лесным ущельям, то взбираемся на крутые вершины, и тогда над нами широко и да-

---

<sup>1</sup> Характерно, что в очерке «Нирвана» Короленко использовал **развёрнутую метафору**, т.е. такую, которая становится сюжетом произведения, основой его содержания, даёт ему заглавие.

леко раскидывается ласковое, чистое небо, на западе ещё светящееся отблеском отошедшего дня» («Наши на Дунае»).

«Море сверкало, точно растопленное серебро, начинавшее расплавлять у горизонта даже тяжелую синеву неба. Вблизи оно плескалось, тихо и ласково, в берег. Волна набегала, заворачивалась пенистой верхушкой и с мелодическим глуховатым плеском валилась прямо на песок, озадачивая нашу молодую и, видимо, непривычную лошадку». («Нирвана»).

В синем небе зарождаются очертания белых кучевых облаков. Над плавней парит орёл. Большая чапура (цапля) перелетает с места на место, то и дело вспугиваемая нашей тележкой. Глупая птица не может догадаться, какая нам надобность гнаться за нею по узкому берегу... Белые чайки кокетливо и грациозно играют с волной, как будто стараясь подрезать её серповидными тонкими крыльями. Тяжело и солидно пролетает аист («Нирвана»).

Обратимся к очерку «Нирвана» (1913), в котором был создан выдающийся образ романского мира. В нём писатель отразил свои впечатления о поездке в Кытерлез («по самому берегу моря») в 1897 году. Размышляя об историческом прошлом Румынии и её современности, о народной поэзии и народных идеалах, автор с необыкновенной глубиной и тонкостью выражает духовную культуру народа. «Нирвана» является ярким примером диффузии жанров, она скорее сходна с философско-лирическим «стихотворением в прозе», нежели с традиционным очерком.

«И от всего этого – от солончаков, от травы, от чабана с его стадом – опять веет в душу особое ощущение. Я спрашиваю себя, – что это такое? Тихое прозябание, бессознательная жизнь, накопляющаяся годами, десятками лет, веками, – веющая стихийной гармонией и в шелесте этой травы, и в клёкоте орла, и в отчаянном крике испуганной, быть может, погибающей степной птицы, и в незаметном созревании зерна, и в тёмных глазах загорелого чабана румына.

О чём он думает, провожая взглядом нашу тележку, ныряющую по степным ухабам?.. Солнце над ним всходит, солнце над ним за-



ходит, взмывают и ширятся тучи, льются дожди, садятся росы... Так он растёт, мужает, становится рослым, обгорелым на солнце, сильным. И тогда в нём происходят какие-то стихийные перемены, что-то встаёт в душе, зовущее, яркое, бесформенное, дразнящее. Иначе звенит птица, иначе шелестит трава и о чём-то новом шумит в уши ветер. И по-новому его «кымпойул» отзывается на голоса природы. На просторе придунайских степей и на пастбищах горных Карпат он создаёт мелодические «дойны», на которые задрожит ответными звуками всякое человеческое сердце. В его песне веет степной ветер, и шелестит трава, и шумят верхушки деревьев, и, кроме того, плачет, и нежится, и тоскует душа человека.

Есть что-то особенное в этой степи, и в этом солнце, и в ровном дыхании степного ветра, и в загадочном, как горное озеро, взгляде румынского пастуха... Что-то усыпляющее и влекущее, какое-то волшебство степной нирваны, всего этого бездумного хора первичной жизни...»

«Нирвана» – это уникальное художественное единство со своими сквозными образами: реки, солнца, степи, ветра, песни (дойны), румынского пастуха; смысловыми опорами, например, мыслями о бренности всего сущего и о вечной нирване; характерными лейтмотивами, например, путешествия, дороги и жизненного пути. Отметим также, что музыкальный характер и ритм очерков Короленко связан с такой стилистической фигурой, как повтор, а богатство интонаций помогают выразить риторические вопросы, восклицания, умолчания и антитеза: «Всё то же море, всё та же синяя полоса воды, всё те же, вечно повторяющиеся и вечно изменчивые формы облаков, тот же ветер, те же колышающиеся над ним камыши плавни... – И тысячи лет пролетают над ними, и тысячи лет все так же поют и плещут волны... О чём?..» («Нирвана»).

Современная политическая жизнь вторгается в «степную нирвану» как нечто противоестественное, инородное: «Протяжный гул телеграфной проволоки. <...> Это линия от Констанцы на Бухарест и далее в Европу. В Констанце происходят какие-то тор-

жества по поводу постройки или открытия замечательного моста через Дунай... Говорят речи. Какой-нибудь министр непременно говорит и об этой степи, и о том, что она вскоре будет приобщена к благам румынской свободной конституции. <...> Теперь в этом прозябающем степном просторе все это казалось мне таким далеким, как быстро улетающий из памяти сон... Что за дело до всего этого степной траве, этому стаду и чабану с кнутом за плечами?.. Либералы, консерваторы... политическая борьба... все это бледнело, отодвигалось и исчезало, как след дыхания на стекле, как круги на воде от брошенного камня, как звуки приснившегося когда-то шумного оркестра. Каким чудачком казался мне старик Овидий, с его порываниями к столице мира и с его жалобами:

– *Neu, loca, felici non adeunda viro!*

Какие пустяки! *Vanitas vanitatum!* Что хорошего виделось ему в этом Риме, с его суетными стремлениями к мировому господству, с его жалкими полубогами и кесарями, с изнервничавшейся, высокомерной и раболепной чернью, с безнаказанной тиранией Тибериев или бесплодным самоотвержением Гракхов...»

Суете и пустоте общества Короленко противопоставляет величие и вечность природы: «Не счастливее ли этот блаженный сон полусознания, эта спокойная летаргия человеческого духа, в слиянии с природой, живой, но не мыслящей, чувствующей, но не страдающей болями сознания... Слиянии, накапливающим черноземные силы человечества... Не здесь ли истинное блаженство, завершение всякой философии! Степная нирвана, сладкое усыпление, во время которого снится только синее небо, только белые облака, только колыхание травы, только клекот орла, только веяние ветра, только смена дней и ночей, только зной и грозы, только дыхание вечно могучей, вечно живой и всесильной, никогда неразмышляющей природы...»

Контекстуальные синонимы с лексемой «сон» осмысливаются писателем амбивалентно: суетные торжества в Констанце и сладкое усыпление степной нирваны, в которую художник проникает во время путешествия, одинаково названы сном, с одной лишь раз-

ницей: сон общества, с точки зрения писателя, является фальшью и суетой, а природная нирвана – истиной и покоем. В этом фрагменте читателя завораживает лиризм и полифония, богатство художественной отделки и многообразие использованных приёмов, удивительная музыкальность и ритм, переданные повтором слова «только», а также с помощью однородного членения и номинативной градации.

В рассматриваемых очерках В. Г. Короленко большое место занимает мощный пласт литературно-художественных, исторических, культурных, философских аллюзий. Он широко использовал исторические факты, фольклор, древнюю и современную ему литературу, античные реминисценции, создавая тем самым широкий культурологический фон произведения и помещая очерк в контекст большого времени и пространства: так в контексте небольшой «Нирваны» соседствуют образы Одиссея, аргонавтов, Овидия, Гомера, Тибериев, Гракхов. Например: «Так и кажется, что вот-вот над близким, тяжелым обрезом морского горизонта покажется внезапно легендарный корабль аргонавтов, или скиталец Одиссей на разбитом ночной бурей плоту, или, наконец, изгнанник цезарского Рима Овидий, быть может, оставлявший след своих сандалий на песке этих печальных берегов своего изгнания...»; «Это «кышла», помещение для стад и пастухов, где люди живут, вероятно, жизнью, довольно точно описанной еще Гомером».

Таким образом, автор вступал в живые диалоги с художественными мирами разных культур и современной ему реальностью. Он мастерски пользовался словом, стремясь найти в нем непреходящие, всеобщие ценности.

Геокультурный локус исследуемых очерков всегда «привязан» к конкретной местности. Как видим, в вышеприведенных примерах писатель тщательно прорисовывает передний и дальний планы изображения, представляет читателю живописные и сменяющие друг друга картины и детали пути. Пейзаж в путевом очерке Короленко играет особую роль: он непреходящий фон поездки,

широкая картина национального мира, а иногда – равноправный участник событий, важнейшая часть идейно-художественной структуры произведения в целом. Природа, местность, люди, их быт выписаны отчётливо и подробно, причём нередко их описания сопрягаются с лирическими сентенциями, авторскими размышлениями, и тогда конкретные ориентиры пройденного пути отступают на второй план, а на первый выступает личность автора – интересного и наблюдательного художника, чуткого и внимательного собеседника, тонкого исследователя другой культуры.

### **Украина Т. Шевченко в лирической версии С. Есенина**

Есенинский вольный перевод отрывка из поэмы Шевченко «Княжна» был напечатан в 3-м номере журнала для семьи и начальной школы «Мирок» за 1914 год. Публикация получила заглавие «Село» и подзаголовок «Из Тараса Шевченко», Есенину в ту пору шёл 19-й год. В каких обстоятельствах он обратился к творчеству Шевченко, точно неизвестно. Можно лишь утверждать, что празднование 100-летия со дня рождения украинского классика способствовало повышенному вниманию к его творчеству и образ родной сельской Украины, воплощённый Шевченко, Есенину оказался чрезвычайно близок по духу и мировосприятию. Оба поэта являются созидателями «крестьянской вселенной» – особого художественного мира, глубинно народного, красочного, сакрального, сердечного, отражающего вместе с тем страдания и противоречия жизни народа.

По подсчётам украинского учёного-филолога Юрия Барабаша, имя собственное «Украина» в различных грамматических формах и контекстуальных позициях встречается в поэзии Шевченко (включая варианты и русскоязычные тексты) 255 раз. (Барабаш 2008). Он отмечает, что Украина – это ключевое в художественном мире Шевченко понятие, в котором сконцентрирована глубинная суть его мировосприятия. Оно является «критерием и определяющим фактором жизненной позиции, художественных, этико-фило-

софских принципов и идейных убеждений поэта, основа и суть его историософских и нациософских взглядов».

С художественной точки зрения, Украина Тараса Шевченко – это один из главных и сложнейших словообразов его лирики и прозы, возможно, самый высокий, напряжённый и динамичный, противоречивый, а также развёрнутая метафора, в которой переплетаются разнообразные аллюзии, коннотации и рефлексии не только лирического, но и публицистического и исторического характера. Шевченковская Украина, по утверждению Ю. Барабаша, это и высокая идея поэта, и факт искусства, и легенда, и сакральная национальная мифологема, и устойчивый, сквозной мотив, и феномен его лирики, и Идея.

Создавая образ родины, Шевченко опирается на народные песни, легенды и предания, на миф и сказку, сохраняет традиционные признаки украинского этнического художественного пространства: *Днепр, село, степь, горы, могилки, соловейко, буйный ветер* и др., а также характерные образы-символы казаков и запорожцев, матери, жены, дивчины, сравниваемой с топольком, осиротевшего юноши и др.

\* \* \*

Сергей Есенин в своём вольном переводе отрывка из поэмы «Княжна» не утратил ни одной приметы поэтической картины Украины, воплощённой Шевченко, а некоторые строки передал дословно. Максимально точно Есениным сохранены художественная эмблематика и тональность отрывка: душевная расположенность поэта к родине и слитность с ней, художественные детали пейзажа-картины, систему образов: лес, цветущие сады, тополя, поля, синие горы, белеющие хаты (интересно, что лексема хата, наряду со словом изба, встречается в ранней лирике Есенина: «хаты – в ризах образа»).

**Т. Шевченко**

(отрывок из поэмы  
«Княжна»)

Село! І серце одпочине:  
Село на нашій Україні –  
Неначе писанка, село.  
Зеленим гаєм поросло.  
Цвітуть сади, білють хати,  
А на горі стоять палати,  
Неначе диво. А кругом  
Широколистії тополі,  
А там і ліс, і ліс, і поле,  
І сині гори за Дніпром.  
Сам Бог витає над селом.

1849-1857

**С. Есенин**

*Село*  
(Перевод из Шевченко)

Село! В душе моей покой.  
Село в Украине дорогой.  
И, полный сказок и чудес,  
Кругом села зеленый лес.  
Цветут сады, белеют хаты,  
А на горе стоят палаты,  
И перед крашеным окном  
В шелковых листьях тополя,  
А там всё лес, и всё поля,  
И степь, и горы за Днепром...  
И в небе темно-голубом  
Сам Бог витает над селом.

⟨1914⟩

Образ родины сакрален, замыкает её живописную лирическую картину, царит над нею Бог: «Сам Бог витает над селом». Он хранит и освящает этот мир. Есенин бережно сохраняет шевченковскую цветопись (зелёный лес, белые хаты и тёмно-голубое / синее небо). Не меняется в есенинском переводе и метр: 4-х стопный ямб. Поэтический синтаксис в целом также сохранён, например, однородное членение и ритмическое употребление сочинительно-го И: «и всё поля, / и степь, и горы за Днепром, и в небе тёмно-голубом сам Бог...»

При всём сходстве оригинала и перевода, естественно, наблюдаются и различия.

*Во-первых*, Есенин «перевёл на одну строку больше». Какая строчка сугубо есенинская? Вот она: «И перед крашеным окном» Можно предположить, что молодому поэту либо не хватало законченности, характерной для поэтической речи чётного количества строк, либо он стремился к большей предметной детализации и

поэтому ввёл в поэтический контекст «крашеное окно», которого нет у Шевченко. Вместе с тем, дополнительным стихом может восприниматься и предпоследняя строка: «И в небе тёмно-голубом»: в таком случае она выступает как элемент сохранения шевченковской цветописы. Правда, в оригинале этот цвет связан с образом гор, а в переводе этим колоритом характеризуется небо: «В небе тёмно-голубом».

В связи с данным эпитетом, *во-вторых*, наблюдается и следующее отличие перевода от оригинала: для поэтики Есенина характерно стремление к употреблению эпитетов: так, кроме названного, он вводит в текст и метафорический эпитет «шелковых» (листьях тополя), а «Украину» называет «дорогой».

*В-третьих*, Есенин не сохранил шевченковское сравнение села с писанкой, с расписным пасхальным яйцом, которое, возможно, в большей степени характерно для украинской пасхальной традиции. Не сохранил и сравнение палат (господского здания) с дивом (чудом), зато перенёс «чудесную мотивацию» (с помощью метафоры «полный сказок и чудес») в образ леса, окружающего село.

*В-четвёртых*, можно заметить различия в музыкальной организованности оригинала и перевода. Фрагмент переведён ямбом, однако мелодика оригинала нам представляется более выразительной. Если проследить за движением пиррихийев, можно заметить их статическое положение в первых 4-х стихах, затем интонационную смену в 6-м и в 8-м стихах (смена происходит на строках, рисующих образы палат и тополей), а далее возвращение пиррихийев к статичному положению на 3-й стопе. У Есенина пиррихий в основном малоподвижен. Смена наблюдается только в 6-м стихе, так как он переведён дословно: «А на горе стоят палаты». Кроме того, шевченковский текст мелодичнее и потому, что женские рифмы чередуются с мужскими, а в есенинской интерпретации наблюдаются только строгие мужские.

Тонкая прочувствованная передача авторского духа оригинала, целостность лирического содержания, бережное сохранение авторской интенции отличает есенинское «Село». Есенин не слепо

копирует Шевченко, он создает оригинальное произведение, показывает, что картина мира малой родины носит общечеловеческий характер.

Шевченко так или иначе формировался в рамках и национальной, и русской литературы и культуры. Так, например, он испытал влияние Лермонтова и Тютчева. Известен следующий факт: поэт переписал стихотворение Ф. И. Тютчева «Эти бедные селенья...» в свой «Дневник» и отметил, что «с наслаждением прочитал» его. Возможно, он был знаком и с тютчевским стихотворением «Над виноградными холмами...» (начало 1830-х гг.), пейзаж в котором, как и в «Княжне», освящён божественной мыслью и образом горного «круглообразного светлого храма». М. Ю. Лермонтов был одним из кумиров украинского классика. Его имя встречается в письмах и в дневниковых записях Шевченко. Он упоминает стихотворения «Горные вершины», «Когда волнуется желтеющая нива», «Тучи», созвучные собственным мыслям и чувствам. Во всяком случае, сходство сельского пейзажа в «Княжне» с лермонтовским пейзажем в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» не вызывает сомнений: «И счастье я могу постигнуть на земле, / И в небесах я вижу бога!..»





**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

**ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**





**«НАМ НЕ ДАНО ПРЕДУГАДАТЬ, КАК СЛОВО НАШЕ  
ОТЗОВЁТСЯ...»: ДИАЛОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ  
КАК ОСНОВА УРОКА ЛИТЕРАТУРЫ**

*Учительство – это искусство, труд не менее творческий, чем труд писателя или композитора, но более тяжёлый и ответственный. Учитель обращается к душе человеческой не через музыку, как композитор, не с помощью красок, как художник, а напрямую. Воспитывает личность своей, своими знаниями и любовью, своим отношением к миру...*

*Учитель должен быть свободен, как поэт, художник, рассказывать о том, что знает и любит сам, а не выполнять указания, данные кем-то со стороны или свыше.*

*Д. С. Лихачёв*

**Актуальные проблемы изучения русской литературы**

В начале 90-х на обширном постсоветском пространстве резко изменилась социокультурная и экономическая ситуация; смена приоритетов произошла и в образовательной политике, были затронуты прежние стандарты обучения, программы и учебники, выдвинуты идеи Болонского процесса обучения, отчётливо проявилась несостоятельность методики, навязывающей подрастающему читателю однозначные, окрашенные вульгарным социологизмом трактовки художественных произведений.

Культурный переворот конца XX – начала XXI в., повлёкший за собой новый тип диалога писателя с читателем, понижение социального статуса литературы, возникновение нового потребителя культурной продукции – это реалии современной культурной ситуации, требующие внятной оценки и профессионального осмысления. Писатель перестал быть глашатаем истины, учителем, а читатель – послушно внимающим ему учеником. Очевидно, необходимо признать, что художественная литература с 90-х гг. не

является центром духовной жизни общества, как это было ранее, её теснят СМИ: телевидение, радио, пресса. Данное обстоятельство у учителей-филологов, профессиональной задачей которых является образование и воспитание молодёжи на основе классической литературы, не должно вызывать сетований и нареканий. Напротив, оно, на наш взгляд, призвано пробудить творческую мысль, заставить задуматься об эффективности способов и приёмов преподавания, использование которых сможет повысить уровень и качество обучения.

Сегодня изучение литературы в средней и высшей школе всё более обращается к коммуникативным технологиям общения в рамках *учитель – ученик*, в частности, к концепции диалогического общения, восходящей к идеям М. Бахтина. В этом контексте плодотворными оказываются диалог понятий, диалог субъектов общения (учитель – ученик, ученик – ученик), а также «внутренний» диалог и «диалог» читателя с писателем (произведением).

Не случайно такой популярной в последнее время стала «школа коммуникативной дидактики», основные положения которой сформулированы учёными В. И. Тюпой и Ю. Л. Троицким, рассматривающих коммуникативную культуру педагога как профессионально- и социально-значимый феномен (Тюпа, Троицкий, 1997). Совершенно очевидно, что с этой же позиции следует подходить и к созданию учебных пособий, обучающих элементов, учебно-дидактических комплексов. Приоритетами коммуникативной дидактики являются:

- доминирование коммуникации перед информацией;
- главенство понимания перед знанием;
- превосходство ментального языка внутренней речи учащегося перед внешним языком предметной риторики (Тюпа, Троицкий, 1997).

Понятие «коммуникативная культура» уже вошло в научно-педагогический обиход, различные её аспекты активно реализуются в практике средней и высшей школы, между тем, данное терминологическое сочетание пока отсутствует в педагогических словарях.

Прежде всего, под коммуникативной культурой следует понимать умение педагога осуществлять диалог с обучаемым, формировать положительную мотивацию к общению, а также его постоянное стремление добиваться проявления в ученике психофизических и интеллектуально-познавательных реакций, в частности, связанных с изучением художественного произведения. Общение – это ядро в профессиональной деятельности педагогов. Сегодня в период стремительного перехода к информационному обществу происходит значительное расширение масштабов межкультурного взаимодействия, возрастает его активность. Особую важность приобретают факторы коммуникабельности и толерантности. *Это означает, что резко возрастает социальная значимость профессионально корректного и педагогически целесообразного умения учителей строить свое коммуникативное поведение.*

Основатели школы коммуникативной дидактики ссылаются на мысль А. А. Потебни: «...Посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нём его собственную. <...> Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя» (Потебня, 1976: 181).

В. Тюпа и Ю. Троицкий справедливо утверждают, что прежняя дидактическая демаркация между учителем и учениками должна быть устранена, поскольку вредит общению. Сегодня по одну сторону учебной «баррикады» должно находиться произведение, а по другую – школьники, обменивающиеся своими версиями-интерпретациями и трактовками художественного явления, и учитель, помогающий им в этом и так же выдвигающий своё толкование..

Литературное образование, развитие и художественно-эстетическое воспитание учащихся, осуществляемое как при изучении родной литературы, так и при освоении зарубежной классики, а

также литератур краёв (молдавской и румынской) – единый процесс. Русская литература как учебный предмет играет уникальную роль в воспитании и образовании молодёжи. Воспитательный эффект при её изучении достигается без особого нажима и декларативных высказываний, а самим фактом ознакомления с шедеврами словесного искусства. Выдающиеся художественные образы говорят сами за себя, в них отсутствует прямой дидактизм, «души прекрасные порывы» внушаются ненавязчиво, чувства «любви и дружества», чести и достоинства, патриотизма и толерантности воспитываются постепенно, шаг за шагом. Литературное образование есть одновременно и воспитание. Литература помогает ощутить радость бытия, формирует отношение к миру и человеку, приобщает к культуре слова.

Вместе с тем, плюрализм, по мнению учёных, в частности В. Ю. Троицкого, привёл к разрушению традиций, без которых инновации не могут существовать, а реформирование лишается научной основы (Троицкий, 2003: 103). К сожалению, до сегодняшнего дня нет единства во взглядах на слово и художественный образ, на человека как главный предмет изображения в литературе. Упускается мысль о том, что человек духовен, что он личность, «существо» словесное и историческое, что он наделён стремлением к вере и культуре. Современных педагогов не может не беспокоить разрастающаяся эпидемия бездуховности, искусственная изоляция молодого поколения от богатейшей культуры народа, нивелирование проверенных временем духовных ценностей, деградация речевого общения, загрязнение языковой среды, поскольку всё это ведёт к деградации личности, а затем и всего сообщества и народа.

На фоне целого ряда положительных моментов реформирования современного гуманитарного образования (литературного, в первую очередь) наблюдаются моменты, вызывающие тревогу (Чертов, 2004: 25). Учёные отмечают, что стремительное, без учёта сложившихся традиций вхождение в европейское гуманитарное пространство может привести к разрушению системы образования, что возникает опасность полной замены гуманитарного образования технократическим, что опыт зарубежных школ порой

переносится механически, а содержание литературы как уникального школьного предмета размывается.

Современные словесники чаще всего сталкиваются с проблемами коррекции содержания литературного образования и определения его ведущих целей, выбора путей и приёмов анализа, адекватных художественному тексту, итогового письменного и устного контроля по литературе.

Если вопрос *что изучать?* (содержание образования) так или иначе ясен или по ходу изменений в kurikulumе со временем уточняется, то вопросы *как изучать?* (поиск современных способов и приёмов, технологий) и особенно *во имя чего изучать?* (цели воспитания и формирования личности) остаются предметом самых жарких дискуссий. Известный педагог и учёный-методист Л. Айзерман указывает на распространение порочной практики «сдавания» литературы и подготовки учащихся к такому сдаванию, приводящем к духовному оскудению личности. Сегодня к услугам старшеклассников выпускается множество книжной продукции, позволяющей не читая текст, не готовясь к выпускному сочинению и письменным работам, сдавать экзамены. «Когда выпускник, не прочитавший романа Достоевского, переписывает из этой типографической шпаргалки сочинения на темы «Чистый свет высокой нравственной идеи в русской литературе» или «Гуманизм романа «Преступление и наказание», он усваивает уроки лжи, фарисейства и циничного отношения к этим самым высоким нравственным идеям, превращённым в товар. Когда он списывает из той же книжки слова о том, что «каждый из нас должен в момент взросления, в момент первой переоценки ценностей пройти через Достоевского», которого он не читал, он учится разлагающему душу словоблудию. А ведь эти духовные наркотики выпускают педагогические издательства!» (Айзерман, 2006: 175). Кстати, старшеклассники ощущают всю фальшь подобного овладения классикой: «Если бы Гоголь знал, как будут в школе изучать «Мёртвые души», он сжёг бы и первый том», – сказал один из них.

«Ничего лучше связного развёрнутого ответа на вопрос (не обязательно в форме большого сочинения) пока не придумано», – от-

мечает В. Ф. Чертов, профессор кафедры методики преподавания МПГУ (Москва). Знания по теории и истории литературы вполне возможно проверить в форме тестов, а уровень литературного развития, богатство духовного мира ученика, способность мыслить и выражать мысли, конечно, нет.

Эта проблема (итогового контроля, проводимого в виде письменных работ и сочинений по литературе) волнует научно-педагогическую общественность, старшеклассников и их родителей. Привычка к использованию продукции типа «1000 лучших сочинений» наносит выпускнику колоссальный вред и является серьёзным препятствием для сдачи экзамена на степень бакалавра. Даже если лицеист самостоятельно действует по схеме: вступление из общих фраз, в целом подходящее по теме, затем пересказ нужных фрагментов произведения плюс несколько цитат из него и в конце заключение с пресловутым «собственным мнением», – такая работа успеха иметь не может. Н. Д. Тамарченко, профессор РГГУ (Москва) даёт простой рецепт «нормального» сочинения: «Предположим, у вас тема – «Идейный конфликт в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети». Любая формулировка темы подразумевает определённый вопрос или ряд вопросов. Здесь возможны следующие: Что такое конфликт? Столкновение каких сил (начал) его образует? Каковы идеи (позиции) участников конфликта? Каким образом он разрешается? Позволяет ли способ разрешения конфликта достаточно определённо, однозначно судить о позиции автора (на чьей он стороне или в какой мере принимает и поддерживает обе стороны)? Есть ли в романе какие-нибудь другие пути и способы выражения авторской позиции? Ответ на такие вопросы – пусть не очень правильный! – поможет школьнику написать сочинение, которое будет неизмеримо ценнее и интереснее любого затверженного образца» (Тамарченко, 2006: 23).

К сожалению, получив право говорить и писать то, что он думает, выпускник не приобрёл навыка говорить и писать достаточно культурно, а не кустарно. Школьнику внушают: всё, с чем он знакомится, давно уже и окончательно изучено и описано. Основанное на этом понимание текста уже известно: его можно



либо только усвоить, либо отказаться от него в пользу индивидуального самовыражения по поводу текста. Иногда ему предлагают другой путь: «связать» произведение с жизнью: общей, идеологической (авторитарный вариант) или личной, эмоциональной (вариант более современный, либеральный или демократический). В области изучения литературы нет ничего бессмысленнее и вреднее подобной позиции, поскольку любое художественное произведение открывает бесконечный простор для исследования на любом уровне – и высокопрофессиональном, и любительском.

Н. Тамарченко даёт простую рекомендацию, как можно изменить (обновить) подход к письменным работам по литературе. Так, например, оценивая критические работы о романе «Преступление и наказание», учитель легко составит перечень 4-х «типов» героев в нём: а) не упоминаемых критиками, б) только упоминаемых, в) получивших общую оценку и характеристику и г) подробно проанализированных. Отсюда и тема сочинения: определить роль того же Замётова в романе – разве это не задача? С. Г. Бочаров в своей работе о «Войне и мире» сказал, что самостоятельно проникнуть в смысл произведения можно через любой его эпизод, добавим: и через любой, даже второстепенный образ.

Сегодня, как никогда ранее, остро стоит задача научить читать текст, т.е. не только самостоятельно, но и достаточно адекватно и глубоко понимать и объяснять смысл литературного произведения. Формирование обширного читательского багажа – первейшая задача изучения литературы в лицее. «Одна из причин, почему школьники и молодёжь отучаются читать классику, состоит в привычке к облегчённому чтению, следствием чего является отвычка от умственного труда вообще. Читать халтуру легче, чем Достоевского, а смотреть ту же халтуру по телевизору легче, чем её читать» (Лотман, 1988: 347).

Уметь читать означает уметь анализировать. Проблема анализа, адекватного содержанию и поэтике произведения, – проблема перманентная. Схема его внешне проста: деление на части, вычленение различных уровней, объяснение связей между элементами, взаимодействующими в определённой системе. Операции такого

рода проделывает любой читатель, иногда даже не осознавая этого. Скажем, если читатель видит, что главные герои романа «Евгений Онегин» сопоставлены друг с другом и ставит (даже подсознательно) вопрос о том, с какой целью это сделано автором, – он уже анализирует. Анализ – это поиск ответов на вопросы: «Как устроено произведение?» и «С какой целью оно устроено именно так?» Анализировать сознательно и умело можно лишь с помощью определённых понятий, знаний, категорий, терминологического аппарата. В нашем примере читателю требуется понимание того, что произведение – это эстетическая система, представление о том, что такое «система персонажей», т.е. обычное читательское «знание» о принципах, на которых может строиться сопоставление персонажей. Так, пара главных героев – один способ выражения авторской позиции, а ситуация, когда их трое, – совсем другая. В «Евгении Онегине» герои соотнесены друг с другом «профильно» (Н. Мордовченко), другими словами, «повёрнуты» друг к другу, «смотрят» друг на друга. С этой точки зрения исследуются (отсюда и необходимость перспективного планирования соответствующей системы уроков) две «профильные» образные парадигмы: центром одной будет Онегин, а другой – Татьяна:

Онегин и общество

Онегин и Ленский

**Онегин и Татьяна**

Онегин и автор (повествователь)

Онегин и Автор (персонаж)

Онегин и общество (вновь!)

Татьяна и Ольга

**Татьяна и Онегин**

Татьяна и няня

Татьяна и автор

Татьяна и Автор

Татьяна и общество

Совершенно очевидно, что подчёркнутое в обеих парадигмах соотнесение главных персонажей романа (Онегина и Татьяны) будет неравнозначным: Онегин, в конце концов, взглянул на Татьяну «духовными глазами», обрёл душевность, сердечность, внутреннее зрение и избавился от внешнего, условно-светского взгляда, а Татьяна, сохранив прежнюю сердечность, душевность и любовь, сумела интеллектуально стать вровень с Онегиным и принять трудное для себя решение. Кроме этого, следуя пушкинской

(«профильной») логике соотнесения персонажей, учитель легко покажет, как автор, последовательно присоединяя к Онегину в каждой последующей главе нового героя, в конце концов, добился искомой полноты раскрытия его характера, добрался, как он выразился, до «берега» («Поздравим друг друга с берегом. Ура!») и, следовательно, не счёл нужным продолжить роман.

К сожалению, ученики почти не используют в практике такие простые понятия, как *сюжет* и *композиция* в ходе анализа, даже зная их определения и помня о своеобразии различных сюжетов. А ведь эти знания и навыки помогли бы ему в написании любой письменной работы. Аналогичная ситуация с терминами *литературные роды и жанры*. Произведения определённого рода и жанра строятся на основе устойчивых и повторяющихся признаков. Только на фоне общих черт правильно осознаются и оцениваются их индивидуальные особенности. Однако в обычной школьной практике почему-то «разбор» одного произведения нисколько не облегчает «разбор» следующего. Получается, что типовые задачи по физике, математике, химии школьник решает, а, например, общие свойства лирики, эпоса, драмы не осваивает, и каждое произведение рассматривает как совершенно новое явление в жанровом отношении. Поэтому выпускник приходит к ложному убеждению: если нельзя научиться решать « типовые задачи », значит, « надо заранее знать (подготовить) правильный ответ ». Вот этими заготовками многие школьники и занимаются весь лицейский период обучения. Н. Д. Тamarченко делает закономерный вывод: « Попробуйте представить себе, например, изучение музыки без такой дисциплины, как « Анализ музыкальной формы ». Если учитель-словесник не может обучить самостоятельному и квалифицированному практическому анализу, то ученики действуют в соответствии со знаменитой грибоедовской фразой: « Мнения чужие только святы ». Примеры можно умножать.

Подмену анализа, интерпретации, аналитического комментирования скучным пересказом Ю. М. Лотман связывал с распространённой учительской болезнью, которую назвал « наукобоязнью ». Не требует доказательств утверждение, что отвращает от

художественного произведения лишь плохой анализ, а увлекательная беседа, сопровождаемая интересным исследованием текста, даёт уму и душе юного читателя необходимую пищу и формирует его художественный вкус. «Почему-то физика и математика преподаются на уровне, требующем серьёзного умственного напряжения, а преподавание литературы идёт под знаменем сделать его «проще» и «доступнее». Ошибка заключается и в предположении, что эстетическое наслаждение есть нечто непосредственно данное и не требующее ни культуры, ни напряжения. Нет, наслаждение искусством не даётся «бесплатно» ни неучу, ни ленивцу – оно есть награда за самовоспитание, приучающее душу к труду, как к нормальному состоянию. Из сказанного вытекает необходимость для учителя быть на высоте филологической науки» (Лотман, 1988: 347).

Проблемой не только литературного, но и в целом лицейского образования является перегруженность учащихся. Экстенсивный (расширительный)<sup>1</sup> путь литературного образования часто сопровождается внедрением эффективных дидактических технологий. Уроки литературы становятся всё более динамичными и даже технологичными, учителя стремятся к демонстрации модных инновационных «техник», якобы дающих возможность усвоить значительный объем информации, однако при этом исчезает необходимая для уроков литературы эмоциональность, её вытесняет схематизм. В результате упускается эмоциональная кульминация урока, отсутствует яркий финал и убедительный итог: «Что подарил классик?», «Что осталось после прочтения Пушкина, Достоевского, Толстого, Шолохова, Астафьева?» Другими словами, оснащая урок современными технологиями, необходимо помнить о цели и уместности введения методических технологий, о духовной атмосфере урока и о волшебной силе искусства.

---

<sup>1</sup> Перегруженность программы 9-го класса возникла в результате рассмотрения её содержания как завершённого историко-литературного курса; перегруженность же лицейского курса связана с включением в kurikulum ряда выдающихся произведений возвращённой русской литературы, с выделением часов на подготовку к экзамену на степень бакалавра, с сокращением общего количества часов и т.д.

## Анализ произведения: преодоление «наукобоязни»

Анализ художественного произведения в школе, в особенности в старших классах, в лицее, в вузе – это система сложных научно-методических действий, направленных на разъединение (греч. *analysis* означает *разложение*) уникального эстетического единства, которое представляет собой произведение, на отдельные составляющие: образную систему, композицию (фабулу, сюжетную, архитектонику), хронотоп (пространственно-временной уровень), жанровую природу, особенности художественной речи и т.п. Разъединение осуществляется (неважно, учёный-литературовед это проделывает или учитель с учащимися во время школьного анализа) для удобства рассмотрения названных выше элементов (уровней, частей) художественной структуры. Школьный анализ художественного произведения имеет много противников среди учёных и учителей, среди родителей, а главное – среди самих учащихся. «Когда читаешь, герои – живые люди, а когда анализируешь – как куклы, у которых по очереди отрывают то руки, то ноги, то головы», – высказался один из старшеклассников. К такому мнению нельзя не прислушаться. Действительно, плохой анализ губит произведение, разрушает живое читательское восприятие, попросту «убивает» художественное творение. Значит, необходимо стремиться к анализу, адекватному художественной высоте произведения, не засушивать то, что художник создал живым, ярким, прекрасным, т.е., в идеале, – стремиться к анализу, конгениальному исследуемому эстетическому явлению.

Как было отмечено выше, Ю. М. Лотман, пропагандируя глубокий анализ художественного текста в школе и утверждая его как требование времени, призывал к преодолению «наукобоязни», «этой, к сожалению, распространённой болезни» (Лотман, 1988: 3). Правильное отношение учителя-словесника к анализу, по мнению ученого, – это верный путь к истинному пониманию произведения.

Ради чего же проводится анализ? Почему нельзя ограничиться чтением и беседами о читательских впечатлениях? (Кстати, в

младших и средних классах можно остановиться и на этом или же обратиться к комментированному чтению.) Ответ прост: именно углублённая аналитическая работа помогает понять неисчерпаемость и глубину художественного произведения, развивает и дисциплинирует мышление, формирует эстетические вкусы, приносит радость «открытия», помогает постичь красоту художественного слова и мысли писателя.

Важнейшая исходная позиция анализа: он неэффективен без синтеза. Синтез – процесс, обратный анализу, «сборка» всех элементов в единое целое (греч. *synthesis* означает *соединение*). Он осуществляется с целью максимально полного проникновения в авторскую идею. На этапе синтеза необходимо осознать, что образная система произведения (а она уже проанализирована, т.е. вычленена, а поэтому «удобно», со всех сторон, рассмотрена) такова именно потому, что *того требует авторская идея*. И далее: функция «данной» пейзажной зарисовки связана с *определённой мыслью художника*; а композиция имеет «такие» особенности, потому что этого потребовала *позиция автора*. Например, композиция горьковского рассказа «Старуха Изергиль» трёхступенчатая именно потому, что писателю необходимо было раскрыть высоту идеи альтруизма и мотив жертвенности (представленные в образе Данко) не только в антитетичном сопоставлении его с Ларрой (образ абсолютного эгоизма), но и в соотношении с *промежуточной* позицией Изергиль, представляющей жизнь среди людей и в то же время для себя. Её образ противоречив и интересен тем, что несмотря на идею жизни для себя, именно Изергиль является хранительницей легенд о Ларре и, главное, – о Данко.

В методике преподавания литературы многократно описаны пути и приёмы анализа, рассмотрены его типы. Типология школьного анализа сегодня активно обогащается стремительно развивающимся литературоведением. Из школьной практики, конечно, не уходит **классический анализ**, *принципами которого являются единство формы и содержания, историзм, народность, демократизм, эстетизм, связь с реальностью*, и образцы которого даны в трудах В. Белинского, Н. Добролюбова, Ап. Григорьева,

А. Дружинина и др. По-прежнему интересны **сравнительно-исторический и сравнительный виды анализа**. Однако новая образовательная политика, перестройка и модернизация лицейского обучения требуют от учителя сегодня освоения и других типов анализа. Укажем некоторые.

1. **Структурный анализ**, основанный на рассмотрении бинарных оппозиций текста (*земля – небо, добро – зло, любовь – ненависть, дух – тело, сакральное – профанное, истина – ложь* и.д.), на выявлении синтагматических и парадигматических смысловых его связей (М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман и др.).

2. **Имманентный анализ**, его разрабатывал М. Л. Гаспаров, считающий, что в процессе разбора художественного текста совершенно не обязательно выходить за его внутренние (имманентные) рамки, например, рассматривать историю создания произведения, эпоху создания и др., а следует ограничиться внутренним рассмотрением: а) идей и эмоций, образов и мотивов; б) лексики и синтаксиса; в) фоники. Так воспринимается, по мнению учёного, прежде всего лирическое произведение: умом и воображением, чувством языка, слухом.

3. **Мотивный анализ** исходит из посылки, что текст – это «клубок» мотивов, сложное симфоническое целое, состоящее из частотных мотивов (*лейтмотивов*), мотивов менее частотных и *секундарных* (дважды повторившихся). Мотив, по мнению Б. М. Гаспарова, – это любое смысловое «пятно» текста, встретившееся в нём, по крайней мере, дважды.

4. **Герменевтический анализ** сегодня удерживает в школьной практике прочные позиции, так как он в большой степени опирается на первичные читательские впечатления и даёт большую свободу для личностного истолкования произведения. Термин восходит к имени мифологического персонажа Гермеса, истолковывавшего волю Богов землянам. Недостаток герменевтического рассмотрения текста кроется в субъективизме. Ученик, увлечённый «доказыванием» своего личного мнения, как правило, пренебрегает мнением автора. В подобной ситуации Г. А. Гуковский предлагает действовать по формуле: **«Моё отношение к отношению авто-**

*ра*) (Гуковский, 1966: 36). Формулой определяется чёткая дидактическая логика:

1. Учащиеся высказывают своё субъективное отношение к героям и ситуациям, резко отличающееся от авторского.

2. Учитель, одобряя их самостоятельность, просит найти подтверждения их мнения в тексте. Как правило, их нет, или же они малочисленны и нехарактерны.

3. Учитель предлагает определить авторское отношение к изображаемому и найти соответствующие цитаты. Обычно, такие фрагменты учащиеся замечают не сразу, поэтому здесь нужна помощь словесника и учеников, хорошо знающих текст.

4. Учащиеся и учитель рассуждают о причине разночтений текста.

Обратимся к проблемному анализу произведения, для которого весьма эффективна организация учебной дискуссии. Дискуссия по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» требует подготовки, она будет особенно плодотворной после рассмотрения романа в следующих аспектах.

1. *Двойственность мира и человека: «Ведь если захотеть, можно всё в другую сторону объяснить...»*

Двойственны теория и поведение Раскольникова, освещение событий, характеры героев их мнения об одном и том же, портретные описания и внутренние миры (например, Катерина Петровна: «От природы была она характера смешливого, весёлого и миролюбивого, но от непрерывных несчастий и неудач она до того яростно стала желать и требовать, чтобы все жили в мире и радости и не смели жить иначе, что самый лёгкий диссонанс в жизни, самая малейшая неудача стали приводить её тотчас же чуть не в иступление, и она в один миг, после самых ярких надежд и фантазий, начинала клясть судьбу, рвать и метать всё, что ни попадало под руку, и колотиться головой об стену»). Героиня самоотверженна и властна, великодушна и раздражительна, горда и упивается собственной униженностью, тщеславна и дерзко обнажает язвы своей жизни, презирает и любит мужа. Любой тезис влечёт за со-



бой антитезис, система персонажей-зеркал, выстроенных вокруг Раскольникова, отражает противоречия главного героя, всех, кто в нём отражён и в ком он сам отражается.

2. *Путь Раскольникова от признания Соне («Я просто убил; для себя убил, для себя одного...»)* к «явке с повинною».

В Раскольникове сосуществуют альтруист и эгоист. Раздираемый противоречиями, он тянется к Соне, в которой чувствует нравственную силу и ясность: «Ты мне нужна». Признание перед Соней в убийстве даётся Раскольникову ценой невероятных внутренних усилий. Чтение евангельской притчи о воскресении Лазаря не воскресило его, веру он считает детством или юродством. Порой он ненавидит Соню: «ощущение какой-то едкой ненависти к Соне прошло по его сердцу». Любовь Сони, аналитический ум Порфирия Петровича, отчаяние матери и сестры, отторжение окружающих никак не побуждают Раскольникова к признанию.

Возможно, толчок к явке с повинною даёт Свидригайлов, который странным образом осведомлён во многих тайнах героя и который готов «благотворительствовать» Соне и её близким. Он говорит: «...Ступайте да и объявите по начальству, что вот, дескать, так и так, случился со мной такой казус: в теории ошибка небольшая вышла. Если же убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушонку можно лущить чем попало, в своё удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! Бегите, молодой человек!.. Денег, что ли нет? Я дам на дорогу». Свидригайлов предлагает и другой выход: «Ну застрелитесь; что, аль не хочется?» Ни побег, ни самоубийство Раскольников не в силах выбрать. Остаётся «явка с повинною», которую он считает наказанием за собственные «малодушие, низость и бездарность»: «Только теперь вижу ясно всю нелепость моего малодушия...»; «Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно!»

Осознание вины, подлинное покаяние и возможное воскрешение Раскольникову суждено пережить в другой, «новой истории», как говорит Достоевский в финале.

После обнародования этих аспектов романа педагог организует дискуссию. Типичная *модель учебной дискуссии* включает:

- ✓ обмен сведениями, мнениями;
- ✓ выявление и поощрение разных подходов;
- ✓ акцентирование внимания на том, что разные точки зрения сосуществуют;
- ✓ предоставление возможности всем желающим критиковать и опровергать любое из высказанных мнений;
- ✓ побуждение к поиску коллективного соглашения (в нашем случае – основанного на авторской позиции, причём, даже тогда, когда автор лишь ставит проблему, но не разрешает её).

*Учебный диалог* (чаще полилог) – одна из эффективных и любимых учащимися дискуссионных форм освоения произведения. В его коммуникативной среде обеспечивается субъектно-смысловое общение, рефлексия и самореализация личности, освоение художественных ценностей. Диалог даёт возможность каждому ученику быть услышанным, равно со всеми участвовать в поиске истины, учит размышлять. «Если вам случится ставить перед учениками какую-нибудь общую тему, то ... никогда не следует ставить её в виде определённого утверждения, которое ученик должен доказать, а всегда в виде вопросов, оставляя свободу учащимся ответить на него утвердительно или отрицательно: например, не предлагать доказывать положение, что «один в поле не воин», а спросить, «Правда ли, что один в поле не воин?» – побуждали к диалогу методисты прошлого, в частности А. Д. Алфёров (Айзерман, 2004).

В диалогичном общении оттачивается коммуникативная этика: взаимопонимание, взаимоуважение, взаимообогащение, сопереживание, сотворчество, а также происходит обмен личным опытом, филологическими и культурными знаниями. «Диалог как способ отношений разнообразен в своих проявлениях: ученик – учитель, ученик – ученик, ученик – внутреннее «я», ученик – образовательное пространство, ученик – культурные и социально значимые ценности» (Граблина, 2005: 37). Диалог – это общение не только

на словесно-речевом уровне, но и на уровне невербальном, психологическом: через эмоциональное состояние, взгляд, жест.

Бахтин, рассмотрев диалогическую позицию автора и персонажей произведения, убедительно продемонстрировал, что сознание живёт только в диалоге с другим сознанием, что истина принципиально диалогична. Полифонический роман, научно обоснованный учёным, – это множество равноправных голосов, среди которых голос автора не имеет привилегии. Учёный доказывает, что жизнь персонажа в таком романе – эксперимент, поставленный над самим собой ради проверки идеи. По сути, в подобном произведении создаётся не характер – в нём существует лишь то, что сам герой думает о себе. Огромную роль в нём играет «слово с лазейкой», – у персонажа всегда остаётся право переиначить его смысл, перетолковать чужое слово. Любое высказывание рассматривается как ответ на ранее сказанное, как реплика в нескончаемом диалоге идей и культур.

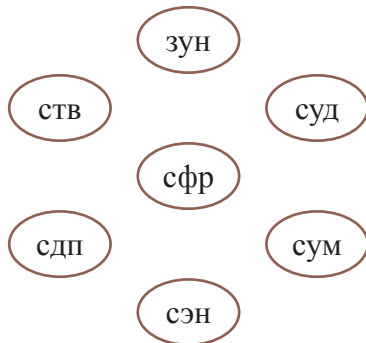
### **Межпредметные и внутрипредметные связи в изучении русской литературы**

Установление и реализация в процессе обучения разного рода межпредметных и внутрипредметных связей – важное условие и средство эффективности образования. По отношению к литературе как к учебному предмету в дидактике рассматриваются несколько типов межпредметных связей (МС).

1. *Содержательные* (содержательно-информационные) – связи по фактам, понятиям, идеям, законам, составляющим содержание родственных (например, гуманитарных) предметов. Установление содержательных МС могут учителю поднять литературные знания учащихся до обобщений исторических, философских, социальных, культурологических. С другой стороны, включение литературоведческих знаний в общую систему гуманитарных предметов будет способствовать их углублению. Соотнесение компетенций исторического, например, характера с анализом проблем художественного произведения обогащает и историю, и литературу. Нет

ни одного произведения лицейского курса литературы, при изучении которого можно было бы обойтись без исторического комментария. Для понимания специфики литературы как искусства слова особое значение имеют содержательные связи *литература – язык*. Анализ литературного произведения в единстве формы и содержания объединяет литературоведческий и лингвистический подходы. Школьник должен осознать, как эстетическое содержание произведения воплощается в его образном строе и как образный строй реализуется в языковой системе.

2. *Операционные МС* – это связи, формируемые по навыкам, умениям, мыслительным операциям (на основе общих способов познавательной деятельности учащихся). Известно, что модель структуры качеств личности, разработанная И. П. Ивановым, предполагает развитие сферы знаний умений и навыков (ЗУН), способов умственных действий (СУД), самоуправляющего механизма личности (СУМ), сферы эстетических и нравственных качеств (СЭН), сферы действенно-производительных качеств (СДП), сферы творческих качеств (СТВ) и сферы физического развития (СФР).

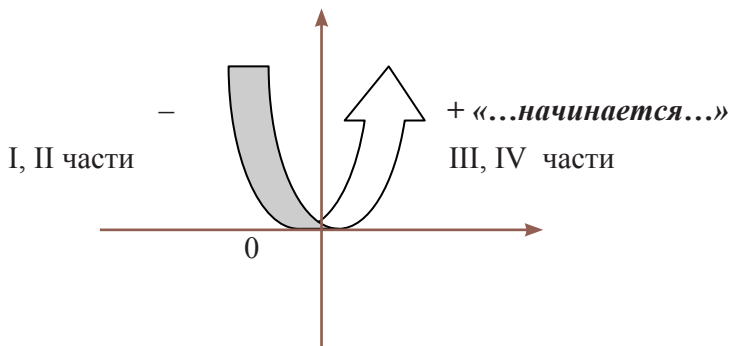


Операционные связи, направленные на развитие личности, осуществляются через установление общих требований к приёмам и формам работы учащихся, через целенаправленное формирование умений гностических и когнитивных (познавательную, мыслительную, творческую деятельность), умений коммуникативных (речевая деятельность как вид межпредметной деятельности), через совершенствование самоуправляющего механизма личности

и различного рода практических навыков (слушание – чтение – говорение – письмо), а также через становление нравственных и эстетических основ личности школьника. В дидактическом проектировании это намечается в разделе «Деятельность ученика».

3. *Методические МС* определяются на основе общих методов обучения и воспитания; они непосредственно соприкасаются с общими организационными формами обучения – по характеру взаимодействия учителя и учащихся, по выбору оптимальных форм обучения. Так, например, вряд ли можно назвать предмет, при изучении которого не использовались бы репродуктивные или эвристические приёмы получения знаний. В дидактическом проекте данные МС учитываются в разделе «Деятельность учителя».

МС могут носить не только постоянный, как указанные выше, но и единичный характер, например, связь литературы и, как это ни парадоксально, алгебры. Утверждение В. И. Тюпы, что сюжет чеховского рассказа «Дама с собачкой» развивается по законам параболы (Тюпа, 1989: 40-43) (*парабола* и *притча* в словаре литературоведческих терминов равнозначны), т.е. как в притче, требует соответствующего графического подтверждения. На оси координат покажем, что в «нулевой точке» рассказа отношения Гурова и Анны Сергеевны, которые можно назвать «курортным романом», исчерпали себя. Роман, начавшийся с «чистого листа», подошёл к завершению, герои расстаются (на оси координат это 0), а рассказ не заканчивается. В схеме показано, что 1-я и 2-я части рассказа противопоставлены 3-й и 4-й, т.е. курортный роман противопоставлен подлинному чувству любви, возникшему между героем и героиней. Последнее слово рассказа («начинается») уводит читателя в неизвестность и бесконечность. Духовное преображение Гурова и возникновение феномена общей жизни Гурова и Анны Сергеевны не разрешает сюжетной коллизии, чудо любви сопряжено с драмой: «И казалось, что ещё немного – и решение будет найдено, и тогда начнётся новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца ещё далеко-далеко и что самое сложное и трудное только ещё начинается».



Использование произведений смежных видов искусств (живописи, музыки, кино) позволяет реализовывать МС на разных уровнях: информационном (общность фактов и явлений), обобщающе-понятийном, эвристическом (организация продуктивного мышления учащихся) и особенно на уровне эмоционально-эстетическом. Обобщающе-понятийный уровень МС обеспечивает единство процесса литературного и общеэстетического развития школьников. Связи устанавливаются по линии обобщения знаний и формирования представлений о явлениях историко-художественного процесса (направления в искусстве, развитие художественных методов, литературных родов и жанров и т.п.), о категориях, обобщающих социально-философские свойства литературы и искусства (например, народность), о понятиях, определяющих сущность и элементы художественного произведения как эстетического целого (жанр, тема, идея, композиция, хронотоп и др.).

Итак, одна из ключевых взаимосвязей: *литература – история*.

Как она реализуется при изучении, например, комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»? Без рассмотрения проблемы «Грибоедов и декабризм» адекватное её усвоение невозможно. Во-первых, школьники должны знать, что решительно все ближайшие друзья драматурга (С. Н. Бегичев, П. А. Катенин, П. П. Каверин, В. К. Кюхельбекер, А. И. Одоевский и др.) в той или иной мере были причастны к декабристскому движению. Только в петербургский период его жизни (1815-1817 гг.) 40 человек из окружения Союза Благоденствия – его близкие знакомые. Он общался с Пестелем, Чаадаевым, Трубецким,

Рылеевым, Бестужевым, встречался с Сергеем и Матвеем Муравьевыми-Апостолами, Бестужевым-Рюминым.

Кроме того, Грибоедов, как и его друзья-декабристы, формировался под влиянием идей Просвещения, предполагавших свободу и просвещение личности и общества. Во-вторых, факт его ареста красноречиво говорит о некоторой, как считают историки, косвенной причастности поэта к декабризму. В-третьих, созданный Грибоедовым образ «умника» Чацкого (свободолюбивого, независимого, осуждающего крепостничество и «негодяев знатных», отстаивающего национальную самобытность, честь и достоинство, стремление к познанию), конечно, отражал, по выражению Герцена, «тип декабриста».

Однако вместе с тем учитель должен обнародовать факты, говорящие о скептическом отношении художника к декабристскому движению. Во-первых, известна фраза Грибоедова о том, что «сто прапорщиков не могут изменить государственный быт России». Во-вторых, после полугода следствия он был освобождён из-под ареста, что было практически невозможно. В-третьих, Чацкий, конечно, не является декабристом, более того, его образ соотнесён с образом Репетилова, в котором создана яркая пародия на члена тайного общества: «Ч а ц к и й. Да из чего беснуетесь вы столько? Р е п е т л о в. Шумим, братец, шумим». Образ Репетилова свидетельствует о глубоком понимании писателем того различия, которое существовало между передовыми, свободомыслящими людьми и теми, кто случайно проник в их среду, т.е. пустомель, крикунов, болтунов.

Связь с историей на этом уроке будет ещё более эффективной, если словесник попросит учащихся прокомментировать следующие факты:

- Пушкин в планах и набросках неосуществлённого романа «Русский Пелам» (где, кстати, фигурирует и Грибоедов), упоминает об одной из ранних декабристских организаций, называя её «обществом умных».
- Известно, что после встречи в 1821 г. с вождём южных декабристов П. И. Пестелем Пушкин отметил: «Умный чело-

век во всём смысле этого слова», «один из самых оригинальных умов, которых я знаю».

- По свидетельству декабриста И. И. Горбачевского, декабрист П. И. Борисов ожидал успехов в деле революционного переустройства России от «усилий ума».
- Ф. Ф. Вигель именовал будущих декабристов, собиравшихся у Н. И. Тургенева, «высокоумными молодыми вольнодумцами».
- В печати («Русский инвалид», «Сын отечества») обсуждались такие понятия, как «дух времени» и «ум».

Эти сведения необходимо соотнести с текстом комедии и предложить проследить, как решают проблему ума Чацкий, София, Фамусов, Репетилов др. персонажи и, наконец, сам автор. Задание помогает сделать вывод: Грибоедов выступил в защиту разума, просвещения и культуры. Ум – важная сила, с которой можно противостоять реакции. Автор воплотил в комедии своё представление о двух типах ума. Чацкий – носитель ума подлинного, высокого, пылкого и просвещённого, призванного служить целям постижения и преобразования жизни. Ум Фамусова и его окружения – это ум принижено житейский, пошлый, практический, извортливый, направленный лишь на достижение карьеры, выгодный брак, обогащение. Фамусовское общество – питательная среда для Молчалина, ум которого неотделим от низких моральных качеств. «Молчалин умён умом его сферы», – точно выразился о персонаже критик Ап. Григорьев. Таким образом, путём привлечения конкретного исторического материала стало возможно более эффективное проникновение в художественный мир «Горя от ума».

*Русская литература – зарубежная (мировая) литература – румынская литература.*

Связь с зарубежной литературой призвана расширить литературные и культурные знания учащихся, дать представление об универсальных ценностях мировой культуры, развить творческое воображение лицеистов, обогатить их художественное восприятие. Изучение русской литературы может идти плодотворно только в тесной взаимосвязи с зарубежной литературой и литера-



турой региона, а также при установлении контактов с историей, философией, религиоведением, этнографией и иностранными языками, что даст лицеистам яркую палитру гуманитарных знаний. Компаративизм – необходимое условие преподавания разных литератур – даёт возможность акцентировать многообразные литературные взаимосвязи между русской и западной литературой (влияние, подражание, заимствование, перевод и др.). Компаративное (сравнительное) литературоведение помогает осознать единство человеческой культуры как убедительный факт, его положения органично сопрягаются с идеями М. М. Бахтина о «диалоге культур». Диалогизм намечает изучение литературы в «большом» времени (и пространстве), предполагает конкретное рассмотрение «диалога» русской и западноевропейской литературы, русской и мировой, русской и романских литератур и др. Истинно великие произведения разбивают границы своего «малого» времени и живут в веках, т.е. в «большом» времени, – считал учёный. «Чужая культура, – подчёркивал Бахтин, – только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут другие культуры, которые увидят и поймут больше)... При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, они взаимно обогащаются» (Бахтин, 1988: 354).

Важнейший и плодотворнейший путь гармонизации общественных отношений лежит через диалог славянской и романской культур, исследование «созвучий и пересечений», через показ школьникам того, как поэтическая картина нашего края воссоздаётся русским писателем и поэтом.

Углубляют указанный диалог произведения многих русских писателей и поэтов XX века: А. Тарковского («Степная дудка»), Л. Ошанина, А. Жигулина, С. Липкина и др. Вот как воспринял поэт Липкин мелодику и интонации речи молдаван:

Оттремел, отблестал Капитолий,  
И не стало победных святынь,  
Только ветер днестровских раздолий  
Ломовую гоняет латынь.

Особенно проникновенно звучит финал стихотворения:

Ах, Господь, я прочёл Твою книгу,  
И недаром теперь мне дано  
На рассвете доесть мамалыгу  
И допить молодое вино.

(«Степь шумит, приближаясь к ночлегу...» 1952)

Молдавский «национальный образ мира» (Гачев) у С. Липкина не только тесно связан с историей края и его народа, с природой, он неотделим от Евангелия («Ах, Господь, я прочёл Твою книгу...»), а значит, сакрален.

Рассмотрение непосредственных литературных контактов, например, «Пушкин и Бессарабия» или «Горький и Бессарабия» имеет давнюю традицию. Сегодня же огромную роль играет анализ взаимосвязей и диалогов типологических, опосредованных, которые ещё не нашли своей реализации в практике работы словесников, например: «Блок и Баковиа как поэты-символисты», «Тема матери в творчестве русских и молдавских поэтов и писателей», «Образ праведницы в "Матрёнинном дворе" Солженицына и "Самаритянке" Друзэ» и др. Примеры можно умножать. Главная задача словесника – осознать перспективность подобной работы. Георгий Гачев в своей концептуальной монографии справедливо утверждал, что *интерференция* (наложение национальных образов друг на друга) – затруднение мнимое: «Столкновение национальных образов мира извлекает искры, которые освещают и тот и другой, – происходит обоюдное познание» (Гачев, 1988: 5).

Примеры соотнесения русской и зарубежной, прежде всего, западноевропейской литературы, дают педагогу и методисту определённую свободу в дидактическом проектировании и организации контроля знаний учащихся, в создании учебников и хрестоматий. Важно акцентировать внимание лицеистов не только на чтении и комментировании произведений литературы, но и на формировании представлений о развитии художественных методов и течений в истории литературы и искусства.

*Внутрипредметные связи русской литературы зиждутся на принципе историзма. Историзм* – это художественное освоение конкретно-исторического содержания той или иной эпохи. Историзм есть способность схватывать ведущие тенденции развития человека и общества: от древности до современности. Содержание курса русской литературы структурируется в соответствии с традиционным хронологическим принципом, дающим возможность проследить развитие литературы в её исторической перспективе, а также увидеть особенности движения литературных направлений.

Лицейский курс литературы строится как курс предуниверситетский. Одним из его методологических обоснований является идея Ю.М. Лотмана о культуре как динамической модели с постоянно меняющимся соотношением центра и периферии, а также мысль учёного о смене культурных кодов. Так, например, русская литература XX века, изучаемая в XI-XII классах, должна осмысливаться лицевистами с нескольких позиций. Её исследование, включая новейший период развития (с конца 80-х гг. до настоящего времени), связано с проблемой, которую условно можно обозначить как установление цельности «единого органического тела» (Кожин 1991) русской литературы. Основой такого рассмотрения является принцип диахронии, а важнейшими векторами – выявление традиций русской и мировой классики в литературе названного периода с опорой на её национальное ядро и пафос всечеловеческого содержания, который невозможно отделить от народных идеалов.

Учащиеся должны уяснить, что в русской литературе XX века сформировались следующие направления:

- реалистическая литература, продолжающая классические традиции русского XIX века (Бунин, Куприн, Распутин, Астафьев);
- модернистская и авангардистская литература (Андреев, Блок, Гумилёв, Маяковский, Хлебников);
- «крестьянская» литература 20-х – 30-х гг. (Клюев, Есенин);
- литература русского зарубежья, включающая 1-ю, 2-ю и 3-ю «волны» эмиграции (Шмелёв, Ремизов, Зайцев, Елагин, Бродский);

- литература «внутренних эмигрантов» (Булгаков, Платонов, Гроссман);
- литература «лагерной» темы (Солженицын, Шаламов);
- литература социалистического реализма (нормативизма) (Горький, Серафимович, Фадеев);
- русская литература национальных республик (Быков, Друцэ, Айтматов);
- «военная» (Кондратьев, Воробьёв, Бакланов, Быков) и «деревенская» проза (Белов, Шукшин, Абрамов);
- диссидентская литература и «самиздат» (Синявский, Даниэль, Лимонов, Марченко);
- «феноменально-персонифицированная» литература (Набоков, Высоцкий, Саша Соколов);
- постмодернистская литература (Вен. Ерофеев, Пелевин, Петрушевская);
- постперестроечная маргинально-эпатажная и табуированная литература (Сорокин).

Конечно, хронология и границы, установленные между направлениями, весьма размыты, а включение писателя в ту или иную литературную группировку условно и носит субъективно-оценочный характер. Признаем, что приведенные выше обозначения того или иного направления не являются исчерпывающими и представляют собой своеобразные «полупонятия», которые в ходе преподавания должны приобрести максимальную полноту. При этом данные определения могут играть роль «ключевых слов» в осмыслении учащимися сложнейших явлений в искусстве XX начала XXI столетия.

Историко-литературная внутрипредметная ось изучения литературы предполагает также, что школьники получают общее представление о таких ведущих чертах её развития, как:

1. Кризис предреволюционной русской литературы (Блок и др.).
2. Художественные открытия русского авангарда (Маяковский и др.).
3. Становление революционной литературы и её саморазрушение (Фадеев и др.).

4. Феномен амбивалентности в русской советской литературе (И. Бабель: вибрация смысла в рассказах цикла «Конармия»).
5. Русская антиутопия (А. Платонов).
6. Неотрадиционализм (М. Булгаков).
7. Тоталитарная мифология в литературе (Е. Замятин, Ф. Искандер).
8. Смена культурных кодов в 20-е и 90-е годы XX в.
9. Доминирующие зоны русской литературы в разные исторические моменты: 20-е годы; 30-40-е; 50-60-е; 70-80-е с меняющейся конфигурацией «ценностных кругозоров».
10. Преодоление канонических идей (М. Шолохов).
11. Литература военных и послевоенных лет. «Окопная» правда.
12. Саморазрушение советской литературы. Феномен «шестидесятых». «Оттепель».
13. Литература 70-х и её противоречия. Астафьев. Распутин. Быков. Шукшин. «Авторская песня» как оппозирующий жанр.
14. «Возвращённая» литература как историко-литературная проблема.
15. Новейшая русская литература конца XX – начала XXI вв.

Основными направлениями МС *литература – русский язык* на лицейском этапе обучения являются: а) формирование и закрепление знаний и умений учащихся по функциональной стилистике; б) обучение школьников общим для данных предметов видам устной и письменной речевой деятельности; в) формирование понятий об изобразительно-выразительных средствах русского языка и их художественных функциях в литературном произведении.

Так, например, составляя речевую характеристику персонажа, учащиеся должны: а) установить соответствие стиля речи персонажа ситуации общения; б) проанализировать, как стилевые черты, проявившиеся в речи персонажа, характеризуют его.

Любопытный материал речевой характеристики Чичикова дают эпизоды купли-продажи мёртвых душ у разных помещиков. В диалоге с Маниловым преобладает официально-деловой

стиль с обилием канцелярских штампов. Герои используют лексику публицистического стиля. В целом его речь носит витиеватый характер, интересно, что Манилов считает речь Чичикова результатом «блестящего образования и высокого искусства выражаться». Однако несоответствие характера функционального стиля ситуации общения и задачам речи создаёт комический эффект. Совершенно в ином разговорном стиле ведётся беседа с Коробочкой. Со стороны персонажей это речь непринуждённая, отличающаяся фамильярными обращениями, поговорками, некоторой грубоватостью, использованием эмоционально окрашенной лексики, заменой существительных и прилагательных указательными местоимениями и др.

Эффект торга с Коробочкой оказался противоположным торгу с Маниловым: при всей непринуждённости беседы Чичикова с Коробочкой «дубинноголовая» помещица долго сопротивляется, а вот маниловская «негоция» при всей стилистической мудрёности прошла легко.

В диалоге с Собакевичем Чичиков попытался пойти проторенным путём: «начал как-то очень отдалённо, коснулся вообще всего русского государства...», однако Собакевич без малейшего удивления вступил в торг, «как бы речь шла о хлебе». В этом эпизоде Гоголь представляет самый разнообразный стилистический спектр наименований «предмета» торга: «мертвые души» названы Чичиковым *ревизскими душами, окончившими жизненное поприще, несуществующими, предметом, неосязаемым чувствами звуком, народом мёртвым, мечтой, предметом просто «фу-фу»*. Для Собакевича мёртвые души – это товар, как *хлеб; хороший товар, не лапти; ядрёный орех; не мечта, не дрянь; хороший народ*; торгуясь, он говорит Чичикову: «Право, у вас душа человеческая всё равно, что пареная репа. Уж хоть по три рубли дайте!» Также своеобразны диалоги Чичикова и с Ноздрёвым, и с Плюшкиным. Стилистический анализ названных эпизодов помогает составить речевые характеристики указанных персонажей и, главное, даёт возможность обнаружить особенности коренного гоголевского алогизма: абсурдность того общественного порядка, при котором

не только человек, венец природы, оказывается предметом купли-продажи, но даже бессмертная душа его.

*Связь с музыкой и живописью* необходима для развития ассоциативного мышления, воображения учащихся, поощрения их стремления к творчеству. Творческие интересы школьники реализуют по-разному.

Приём «словесно-изобразительного сочинения» помогает им сконцентрироваться на главных чертах лирики крупнейших поэтов, а также активизировать работу воображения. Так, например, в конце изучения монографической темы «Творчество С. А. Есенина» старшеклассники могут обратиться к созданию «поэтического герба поэта», отразив в рисунке и пояснении к нему сущность есенинского художественного мира. Они изображают в своих работах *берёзу, дорогу, ниву, «розового коня»*, используют синий и зелёный цвета, элементы графической символики: круг, многогранник, пирамиду и т.п. «Когда в начале изучения поэзии Б. Л. Пастернака я сказала, что мы будем работать над словесно-изобразительным сочинением «Поэтический герб Пастернака», все оживились, выразили искреннюю радость. Дети стали внимательнее слушать меня и друг друга на уроках, делать необходимые записи в рабочих тетрадях, многие пожелали обратиться к дополнительной литературе» (Аксёнова, 2006: 37). Кто-то использовал в рисунках образы светил (солнце и рождественскую звезду), кто-то – свитка, листа бумаги, чернилницы, являющихся символами литературного творчества, кто-то – ветвей и листьев дерева (символ природы) и т.д. Как правило, работы увлечённо обсуждаются: Какая из работ наиболее полно отражает творчество поэта? Чья композиция самая оригинальная? Чей словесный комментарий оказался самым точным и глубоким? Этот вид деятельности воспринимается как новый, не наскучивший, старшеклассники раскрепощаются, преодолевают робость перед листом бумаги, развивают письменную и устную речь, учатся проникать в красочный мир поэзии и понимать друг друга.

Взаимосвязь литературы, живописи и музыки имеет и другие направления. Можно организовать «малую Третьяковку» и ис-

следовать особенности портрета в живописи – портрета в художественной литературе – портрета современника или задаться целью проследить особенности создания пейзажа в живописи – пейзажа в литературе – пейзажа в путевом очерке.

МС в преподавании литературы правомерно рассматривать не только как дидактическое условие формирования целостного представления о мире, но и как средство воспитания нравственного и эмоционально-эстетического отношения к миру через творческое познание различных видов искусств. Реальный эмоционально-эстетический потенциал литературы как учебного предмета в этом плане чрезвычайно высок. МС предполагают взаимную согласованность содержания образования по различным предметам, построение и отбор материала, которые определяются как общими целями образования, так и оптимальным учётом учебно-воспитательных задач, обусловленных спецификой предмета.

### **Роль вспомогательных материалов в преподавании литературы**

В распоряжении словесника находятся как традиционно используемые вспомогательные материалы аудио-визуального характера (репродукции картин, альбомы иллюстраций, портреты писателей, фоно- и видеотеки и т.п.), так и те, которые предоставляют современные компьютерные технологии. Визуальные материалы, имеющие непосредственное, прямое отношение к изучаемому произведению, например, иллюстрации к нему или фильм, по нему снятый, демонстрируются и обсуждаются на завершающем этапе его освоения. Если словесник пренебрегает этим правилом, происходит подмена словесно-художественного образа зрительным, и восприятие школьника-читателя оказывается под влиянием художника-иллюстратора, актёра, оператора, режиссёра. Во всех остальных случаях вспомогательный материал может быть использован по ходу изучения литературной темы.

Огромный поток информации, обрушивающийся на современного школьника, требует тщательной упорядоченности. Именно



поэтому *фреймовое представление знаний* завоёвывает всё больше сторонников. Слово *фрейм* – английского происхождения: *framework* переводится с английского как *каркас*, т.е. указывает на «аналитические леса», «подпорки», с помощью которых мы постигаем свой собственный опыт (Гурина, Соколова, 2005: 4-5). В соответствии с методом «фреймовых опор», как очевидно, строится и «метод опорных конспектов» В. Ф. Шаталова. Он основан на визуализации учебного материала в виде рисунков, графиков, схем, формул и т.д., что позволяет сжимать информацию и эффективно использовать зрительный канал, через который к учащемуся поступает от 80 до 90 % всей информации.

Известен, например, *фрейм повествования* – «каркасные» формы типичных рассказов, объяснений и доказательств, позволяющие слушающему сконструировать полный тематический фрейм. Такой фрейм содержит информацию о том, как может меняться фокус внимания, а также о главных действующих лицах, о формах сюжета, о развитии действия. Типичный пример фрейма повествования – структура школьного сочинения: *вступление* → *переход к основной части* → *основная часть* → *переход к заключению* → *заключение*.

Рассмотрим фрейм «*Волшебные сказки*». Он позволяет эффективно вести обсуждение фольклорных особенностей многих произведений русской классической литературы, например, народно-поэтических особенностей «Капитанской дочки» Пушкина (*выход героя из дома, его испытания, помощники и враги, чудесное спасение, возвращение в дом* и т.п.). Его также можно применить при обсуждении повести Распутина «Живи и помни»: легко обнаруживаются такие общие компоненты между фреймом и текстом повести, как использование пословиц и поговорок, общность образов и мотивов, им откроется яркое взаимодействие фольклорных и литературных традиций<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Вариант анализа повести предложен Т. Ю. Дубровиной (Санкт-Петербург).



В «Живи и помни» выявляются не только лежащие на поверхности, но и более глубокие, корневые параллели фольклорных и литературных традиций, которые, будучи сплавленными воедино, освещают особым светом народного сознания всё произведение. Прежде всего, читателя поражает широкое использование в повести пословиц и поговорок. Включённые в художественный контекст, они способствуют и передаче неповторимых особенностей народной речи, и психологической характеристике персонажей, и выполняют определённую сюжетообразующую функцию. Речь идёт о пословице «С волками жить – по-волчьи выть».

Кроме пословиц и поговорок, мы найдём в произведении элементы сказочной поэтики, песенные символы, народные приметы, которые в контексте произведения выполняют важные функции.

Так, в ней используются образы-понятия, имеющие в народных сказках и песнях символический смысл. Во-первых, образ дороги, который в контексте произведения помимо прямого значения обретает и метафорический смысл, т.е. воспринимается в значении выбора жизненного пути. Андрей Гуськов совершил страшный и необратимый выбор – дезертировал с фронта, вернулся тайком в родные места, поселился в лесу; в орбиту его преступления неизбежно попадает жена, Настёна, которая и становится жертвой неверного жизненного шага мужа. Во-вторых, с образом дороги связана оппозиция понятий свет/тьма, а с «тьмой» понятия буря, вьюга, ветер. Почти все свидания Настёны с Андреем происходят ночью: жизнь их лишается света: «Стемнело, а огня не добывали, в окошко от павшего снега и без луны стелился пустынный, холодный свет. Лица Андрея и Настёны казались в нём бескровными, фигуры – неживыми, тряпичными, движения – вызванными потусторонней силой».

В повести «Живи и помни» звучит своеобразный диалог со сказкой. Автор дважды вводит в её текст мотив сказки о колобке. С его помощью писатель не только передаёт психологическое состояние героини, но и решает задачи фабульной организации произведения. Толчок к развитию событий даёт дезертирство Гуськова с фронта. Затем события нарастают, как снежный ком. К финалу атмосфера трагизма достигает апогея и на самой высокой ноте обрывается гибелью Настёны.

Содержательной сферой волшебной сказки, как известно, является семейная жизнь. Важнейший сказочный закон – достижение в финале семейного счастья и гармонии. Для героев повести Распутина, не выдержавших испытания жизнью, настоящее начинается там, где сказка кончается. Они сопоставляют прошлое и настоящее и видят несостоятельность последнего. У жизни строгие законы. Предательство всегда было и будет злом, а зло карается (и в жизни, и в сказке). Сюжет «Живи и помни», с одной стороны, ориентируется на принципы народной морали, выраженные в сказке, а с другой – полемизирует с ней. Возвращение героини к миру людей (её похоронили «среди своих»), конечно, осуществляется, но, увы, ценой её жизни.

Большое место в повести Распутина занимает мотив сновидений. В сказке сон идентичен смерти, в «Живи и помни», напротив, «звериная» жизнь Гуськова и, соответственно, разделяющей её Настёны напоминает смерть. Гуськов теряет человеческие качества и умирает духовно. Настёна же, избравшая смерть, словно возвращается к миру снов, т.е. к прошлому, в котором всё было ясно, просто, легко. Своеобразным психологическим центром произведения можно считать «вещий сон», приснившийся одновременно Андрею Гуськову на фронте и Настёне в Атамановке. Героиня с ребяташками в этом сне приходит к мужу, а он гонит её. Как во сне, так и в жизни, Гуськов предаёт Настёну.

В повести есть такие элементы художественной структуры, которые, зародившись в фольклоре, в авторском произведении раскрывают свои возможности более широко. Например, мотив оборотничества и охоты. А. Н. Афанасьев в книге «Древо жизни» пишет: «Народный эпос любит останавливаться на таинственной науке оборотничества... На Украине и в Белоруссии... оборотней называют волкулаками, потому что чаще всего их представляют в виде волков» (Афанасьев 1983: 400). Распутин прямо называет Гуськова оборотнем: «Мало что понимая, она вдруг спохватилась: а муж ли?.. а разве не лучше, если бы это и вправду был только оборотень?». Мотив оборотничества углубляется сравнением героя с хищным волком: «Я здесь по-волчьи научился выть... Знай, что это я, когда услышишь. А волков я тут давно распугал...».

Трактовка оборотничества у Распутина отчасти совпадает с фольклорным архетипом, а в некоторых моментах получает новое наполнение. Превращение человека в зверя, безудержный эгоизм, животная жажда сохранить жизнь любой ценой, оскудение души, внутреннее и внешнее перерождение как результат губительных последствий предательства – такая интерпретация – уже свойство индивидуально-авторского психологического анализа.

Тема «человек-зверь» осложняется в повести мотивом охоты, который связан с исконной сказочной оппозицией свой/чужой, человеческий/звериный. В сказке «свой» мир – это мир людей,

родной и близкий, а «чужой» – враждебный и таинственный мир, где господствует зло, это мир мёртвых. Таким же образом трактуется названная оппозиция и в «Живи и помни». Границей между данными мирами, как и в сказке, является река. Гуськов живёт по другую сторону реки, в лесу. Как зверь в берлоге, он прячется в избушке-зимовейке, норе, как называет её Настёна. Героиня в этой ситуации воспринимается как связующее звено между двумя мирами. Превратившись в зверя, Гуськов, тем не менее, постоянно вторгается в мир людей, причиняя ему зло. В повести есть поразительная сцена, когда он Первого мая «охотится» за коровой с телёнком. Эта сцена соотносится с общей картиной его поведения по отношению к Настёне. О том, что её муж бродит где-то недалеко от Атамановки, догадываются многие. Переправы через Ангару становятся для героини всё более опасными. Гуськова выслеживают и стараются обложить и поймать по всем правилам охотничьего искусства. Приманкой же становится Настёна. Завершается «охота» трагической гибелью героини, а матёрый «зверь» – Гуськов уходит из сетей. Предав жену, он уже окончательно теряет связь с миром людей.

*Схемы аналитического характера*, например, «семантический квадрат», предлагаемый И. Н. Сухих, профессором Санкт-Петербургского университета.



На схеме видно, что произведение рассматривается как единство нескольких уровней: уровня персонажей, уровня хронотопа, уровня действия и уровня речи. Схема подчёркивает их равнозначность, неразрывную взаимосвязь, свободный порядок рассмотрения: начинать анализ можно с любой позиции и свободно переходить к любой другой.

**Размноженные материалы теоретико-литературного характера, например:**

«Маяковский – новатор стихосложения»

*Владимир Маяковский выступил в русской литературе как реформатор системы стихосложения. Он создал качественно новую систему стиховой выразительности. Традиционные размеры (ямб, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий) приобрели в его лирике новое звучание. В поэтическом тексте возникли так называемые сверхсхемные ударения, нарушились каноны силлабо-тонической системы стихосложения: стопа заменилась долей, т.е. таким соединением слогов, где число безударных слогов утратило своё ритмообразующее значение, основную роль стало играть ударение. Такая система стихосложения называется тонической. Роль безударных слогов в ней может снижаться вплоть до их исчезновения в строке.*

Мы	/
спим	/
ночь.	/
Днём	/
совершаем поступки.	_ _ / _ _ / _
Любим	/
свою толочь	_ / _ /
воду	/ _
в своей ступке.	_ / _ /

По сути – перед нами четыре строки, несущие по три ударения:

Мы спим ночь. (///)

Днём совершаем поступки. (/ \_\_ / \_\_ / \_\_)

Любим свою толочь (/ \_\_ / \_\_ /)

воду в своей ступке. (/ \_\_ / \_\_ /)

Равноударность налицо (3 – 3 – 3 – 3), равносложности нет. На схеме видно, как необычно располагаются ударные и безударные слоги. Здесь нет закономерностей силлабо-тонического стихосложения, вместе с тем прослеживается свой ритм. Другой пример.

Вы думаете, это бредит малярия?

Это было,

было в Одессе.

«Приду в четыре», – сказала Мария.

Восемь.

Девять.

Десять.

(«Облако в штанах»)

\_ / \_ \_ \_ / / \_ \_ \_ \_ / \_

/ \_ / \_

/ \_ \_ / \_

\_ / \_ / \_ \_ \_ / \_ \_ \_ / \_

\_ /

\_ /

\_ /

\_ /

Движение ритма наглядно обозначено в схеме следующим образом: 4 – 2 – 2 // 4 – 1 – 1 – 1. Стихи не равны по количеству слогов, во время их произнесения некоторые слоги растягиваются, другие произносятся быстрее, большую роль играют паузы. Маяковский широко использовал как стих, основанный на одина-

ковом количестве ударных долей (акцентный или чисто тонический), так и стих, не упорядоченный в этом отношении (см. пример), т.е. неравноударные формы акцентного стиха. Так, например, в «Облаке в штанах» преобладают четырёхударные стихи, но между ними свободно располагаются пяти-, трёх-, двух- и даже одноударные.

Таким образом, в русской поэзии начала XX века, в особенности в творчестве Маяковского наблюдаются самые разные метрические формы стиха: дольник, акцентный (тонический) стих, тактовик (последний выделил А. Квятковский, считая его переходным между дольником и акцентным стихом).

В последние годы словесники накопили значительный опыт проведения «литературных гостиных», литературного театра<sup>1</sup>, литературно-музыкальных композиций. Один из примеров – «литературная гостиная», открывавшая очередной Республиканский форум учебных заведений, носящих имя А. С. Пушкина, который состоялся в лицее им. А. С. Пушкина мун. Бэлць. В классах и вестибюлях лицея было развёрнуто костюмированное представление с элементами светского бала и светских бесед, с исполнением романсов XIX в. Цель – представить жизнь и творчество великого русского поэта. Участники и гости Форума ознакомились также с театром восковых фигур «Оживший мир пушкинских сказок» и литературно-музыкальными композициями «Твоей молвой наполнен сей предел» и «Мы празднуем Лицея день заветный».

Приведём один из вариантов *программы «литературной гостиной»*.

---

<sup>1</sup> Примеры литературного театра встречаются пока ещё редко. См. о нём статью М.М. Виноградовой, З.Н. Сафиной «Маяковский улыбается, Маяковский смеётся, Маяковский издевается» (Литература в школе, 2004, № 7, с. 42).



*«Святому братству верен я...»  
(лицей в жизни и творчестве А.С. Пушкина)*

Музыка. Моцарт. Симфония № 40 (фрагмент I части).

- «Мы расскажем вам историю...» - ведущий, хозяин  
гостиной
- Имена, фамилии и клички лицеистов - все участники  
поочередно
- «Лицей – маленький городок...» - участник-хозяин
- «Иван Пущин вспоминает...» - участник-гость
- А. Пушкин «Наставникам, хранившим  
юность нашу...» - участник-гость
- А. Пушкин «В те дни, когда  
в садах Лицея...» - участник-гость
- «Кто первым начал писать...» - участник-хозяин
- А. Пушкин. Дельвигу. - участник-гость
- «Воспоминания 1812 года...» - участник-хозяин
- «Судьба Дельвига Пушкина  
особенно занимает...» - участник-хозяин
- «Как мы впервой все трое полюбили...» - участник-хозяин
- «9 февраля 1816 года.  
В Лицее Державин...» - участник-хозяин
- А. Пушкин. Товарищам. - участник-гость
- «Между тем наступают  
последние месяцы...» - участник-хозяин
- А. Пушкин. Разлука. - участник-гость

Музыка. Моцарт. Концертная симфония (фрагмент II части).

- «Наступают дни прощания...» - хозяин гостиной
- А. Пушкин. В альбом Илличевскому. - гость-чтец
- А. Пушкин. В альбом Пущину. - гость-чтец
- А. Пушкин. 19 октября (отрывок) - гость-чтец
- «Эти строки написаны...» - хозяин гостиной
- А. Пушкин. И. И. Пущину. - участник-гость
- А. Пушкин. 19 октября 1827 года. - участник-гость

- А. Пушкин «Дар напрасный,  
дар случайный...» - участник-гость
- А. Пушкин «Чем чаще  
празднует лицей...» - участник-гость
- А. Пушкин «Была пора:  
наш праздник молодой...» - участник-гость
- «Наступило 27 января 1837 года...» - участник-хозяин
- «Подъехали к Комендантской  
даче...» - участник-хозяин
- «И где мне смерть пошлёт  
судьбина...» - участник-хозяин

Музыка. Моцарт. Реквием (фрагмент «Lacrymosa»).

- 1. «Рассказ о пушкинском лице  
завершён...» - ведущий
- 2. «19 октября 1811 года...» - ведущий

Музыка. Моцарт. Симфония № 40 (фрагмент).

Выразительное чтение стихотворений и музыка Моцарта чередуются с выдержками из книги Н. Я. Эйдельмана «Прекрасен наш союз...» (М., 1982), носящими документально-художественный характер.

Сегодня всё чаще словесники предлагают лицеистам и студентам новые формы зачётов по литературе, например, в виде *литературно-музыкальной композиции* (Пастухова Л., Пастухова Е., 2004: 38). Как правило, это зачёты, на которых проверяется знание наизусть текстов художественных произведений. Так, после изучения лирики Тютчева и Фета можно предложить подготовить литературно-музыкальную композицию под названием «Ноктюрн». Учащиеся и студенты сами подберут музыкальное сопровождение и тексты, составят к ним комментарии, обсудят с педагогом особенности выразительного чтения.

## НОКТЮРН

(Тема любви и образ ночи в лирике Тютчева и Фета)

Музыка. Ф. Шопен. Ноктюрн № 20.

### I часть. Тютчев.

- Ф. И. Тютчев: «На мир дневной спустилася завеса...»
- «Ф. И. Тютчев... Многое хочется сказать о нём...» - ведущий
- «День вечереет, ночь близка...» - участник
- «И опять звезда играет...» - участник
- «О вещая душа моя...» - 2 участника
- «Наиболее яркие стихотворения...» - ведущий
- «О, как убийственно мы любим...» - участник
- «Не выдержав порицаний общества...» - ведущий
- «Она сидела на полу...» - участник
- «Вот бреду я вдоль большой дороги...» - 3 участника
- «В одном из писем он признавался...» - ведущий
- «О, этот юг! о, эта Ницца!..» - участник
- «В разлуке есть высокое значенье...» - 2 участника
- Предопределение - участник

Музыка. Романс «Я встретил вас...» в исполнении Б. Штоколова.

### II часть. Фет.

- А. А. Фет: «Как нежишь ты, серебряная ночь...»
- «Какая ночь! На всём какая нега!» - участник
- «Сосна так темна...» - все участники
- «Не спится. Дай зажгу свечу...» - участник
- «Вчера я шёл по зале освещённой...» - участник
- «Жду я, тревогой объят...» - участник
- «Как ярко полная луна...» - участник
- «Шёпот, робкое дыханье...» - участник
- «Именно этим стихотвореньем...» - ведущий
- Старые письма - участник
- «Страницы милые опять персты раскрыли...» - участник
- «Нет, я не изменил...» - участник
- «Кляните нас: нам дорога свобода...» - все участники

Стимулируют чтение крупных художественных произведений материалы, выносящиеся учителем на различные конкурсы в рамках одного или нескольких классов, например, **«Конкурс знатоков романа Л. Н. Толстого «ВОЙНА И МИР».**

1. С какой целью Андрей Болконский едет в 1812 году (до вторжения Наполеона в Россию) в Петербург, а затем в турецкую армию?

2. Какая душевная рана, «наполовину убившая» графиню-мать, вызвала Наташу к жизни после смерти Андрея?

3. Что думает Пьер о необходимости тайного общества и политического переворота спустя несколько лет после войны с Наполеоном?

4. Где происходит встреча Наташи с раненым Андреем Болконским?

5. Какое пари заключили Долохов и англичанин на пирушке у Анатоля Курагина?

6. Назовите претендентов на наследство старого графа Безухова.

7. Кто даёт князю Андрею «старинный овальный образок» перед военным походом 1805 года?

8. Почему Пьер вызвал Долохова на дуэль?

9. Какой эпитет чаще всего использует Толстой, говоря о глазах княжны Марьи?

10. Каким образом сделал карьеру Берг?

11. В чём сущность апокалипсических вычислений Пьера?

12. Какие военные планы излагает Денисов Кутузову перед Бородинским сражением?

13. Каковы обстоятельства тяжёлого смертельного ранения Андрея Болконского?

14. Почему Пьер, навестив Наташу после её болезни, решает не бывать у Ростовых?

15. Какова роль Марьи Дмитриевны Ахросимовой в судьбе Наташи? Кратко опишите самый важный эпизод.

16. Для чего Элен решила принять католичество?
17. Кто выручил княжну Марью во время недоразумения с богучаровскими мужиками? Кратко опишите эпизод.
18. Кто сказал Андрею Болконскому: «твоя дорога – это дорога чести»?
19. Кто такие Верещагин и Ростопчин?
20. Что делает Пьер в Москве, оставленной почти всеми жителями?
21. Как Пьер попал в плен? В чём его обвиняют? Какова роль Даву в судьбе Пьера?
22. С чем сравнивает Толстой Москву, оставленную москвичами?
23. Какую фразу о шахматах произнёс Наполеон перед началом Бородинского сражения?
24. Какой эпитет в портрете Платона Каратаева повторяется чаще всего?
25. Кто является главным оппонентом Пьера Безухова в спорах об общественном переустройстве в эпилоге романа?
26. Что привлекло Пьера в масонстве?
27. Почему ловчий Данило обругал графа Илью Андреевича Ростова на охоте?
28. Как приняли Наташу и её отца княжна Марья и старик Болконский в своём московском доме?
29. С какой целью Андрей Болконский ездил в Отрадное в 1809 году?
30. Кто помогает Анатолию Курагину в планах похищения Ростовской?
31. Кто и как заставил Анатоля уехать из Москвы после неудавшегося похищения Ростовской?
32. Что говорили люди о комете 1812 года? Как воспринял её Пьер?
33. Кто из героев романа думает о том, что «надо делать свою карьеру и не упускать случаев, а пользоваться ими»?
34. Кто стал крёстной матерью Николеньки Болконского?
35. Кто делает Наташе предложение руки в 1806 году? Как оно было воспринято матерью Наташи?

36. О чём разговаривают Пьер и Андрей на пароме после встречи в Богучарове?

37. Назовите несколько деталей картины, которая открылась Пьеру с кургана во время Бородинского сражения.

38. Каковы обстоятельства тяжёлого ранения князя Андрея?

39. Где происходило главное совещание русских военачальников, решившее судьбу Москвы после Бородина?

Такие вопросы раздаются школьникам для заполнения в течение 20-30 минут. По количеству правильных ответов выявляются истинные знатоки текста романа, получающие высокий балл и 1, 2, 3 места. В отношении остальных учащихся определяется рейтинг, места от 4-го до последнего, свидетельствующее об уровне их знания текста.

Увлекают учащихся и так называемые *заочные (виртуальные, «онлайн») экскурсии литературно-краеведческого характера*, которые сопровождаются слайд-презентациями, составленными учителем и учащимися. Слова Давида Самойлова могут открыть любую из них:

Заходите, пожалуйста. Это

Стол поэта. Кушетка поэта.

Книжный шкаф. Умывальник. Кровать.

Это штора – окно прикрывать.

Заочная экскурсия, например, в Спасское-Лутовиново к Тургеневу начнётся с изображения фамильного мавзолея (Методика 1995: ч.1-я, 210-213). Он построен основателем усадьбы Иваном Лутовиновым и окружён заброшенным и мрачным сельским кладбищем. Далее заочное путешествие пройдёт по пунктам:

- **Церковь.** В этой светлой церкви состоялась торжественная служба по поводу бракосочетания блестящего офицера Сергея Николаевича Тургенева, который женился по расчёту на некрасивой, но богатой Варваре Петровне Лутовиновой.

- **Дом и цветник.** В доме звучала музыка, слышалось пение. Огромный цветник находился сразу за церковью. Тургенев помнил, как однажды за сломанный цветок по приказу матери высекли всех садовников.
- **Конюшня.** Здесь и совершались порой экзекуции, державшие в страхе весь дом.
- **Погреб.** Может, у его дверей Тургенев с ружьём защищал девушку, проданную соседу-помещику?
- **Дорога.** По этой дороге уходил юноша Тургенев к полям, реке, пруду, к крестьянам-охотникам. В окрестностях Спасского наблюдал он жизнь природы, слагал первые стихи. Он любил эти места, хотя они пробуждали в нём грустные воспоминания. Часто сидел под придорожными ракетами. «Когда я подъезжаю к Спасскому, меня на каждый приезд охватывает странное волнение...»
- **Столовая.** Мерный стук английских часов, на стенах – портреты знатных предков, говорят, кисти самого Рокотова. Тургенев повесил рядом с ними портрет своей няни.
- **Малая гостиная.** Диван, шахматный столик.
- **Большая гостиная.** У Варвары Петровны бывали Жуковский, Загоскин, Дмитриев. Здесь Тургенев поставил рояль, он любил слушать Моцарта, Бетховена, Мендельсона, здесь повесил портрет певицы, покоровившей его на всю жизнь, – Полины Виардо.
- **Библиотека-бильярдная.** На этом бильярде Варвара Петровна обыгрывала своих уже взрослых сыновей. Книги на русском и французском языках, душевные собеседники писателя.
- **Стол Тургенева...**

В условиях сегодняшнего времени, когда возможности посетить Михайловское, Ясную Поляну, Спасское-Лутовиново и др., литературные места Москвы и Петербурга весьма ограничены, заочные экскурсии с использованием фильмов, альбомов, наборов открыток дают возможность сделать изучение жизни и творчества писателя наглядным и интересным.

## Развитие внутренней мотивации и учёт интересов учащихся на уроках русской литературы

Мотив – это побуждение к активной деятельности. Опытные педагоги чаще всего делают ставку на развитие мотива достижения успеха: создают ситуации соревновательности, ставят цели повышенной степени трудности, поощряют настойчивость и самостоятельность, стремятся к получению обратной связи, в случае неудачи – несколько снижают уровень сложности, в случае удаче – повышают. Конечно, при этом следует иметь в виду и тех учащихся, которые «плывут по течению», избегают соревнования, склонны к поиску помощи, обладают заниженной самооценкой. Отсюда необходимость в дифференцированном подходе к учащимся.

Развитие мотива достижения предполагает индивидуальный подход к их оцениванию: разработку индивидуальных норм оценок и осуществление постоянной обратной связи, индивидуальное дозирование трудности задач, предоставление выбора, внешние знаки одобрения, указание на причины неудач и др. В результате учащийся сравнивает свои успехи с прошлыми достижениями, реалистически оценивает собственные притязания, обретает чувство ответственности и умение принять решение в ситуации выбора, развивает самооценку, ощущает привлекательность успеха и т.п. При развитии мотива достижения педагогу необходимо:

- Постоянно ориентировать школьника на самооценку его деятельности, спрашивать его: «Ты доволен своим результатом?», поощрять его: «Ты хорошо справился с сегодняшним заданием». Большой эффект дают индивидуальные беседы, в которых обсуждаются удаче и неудачи.
- Ставить школьника в ситуацию выбора цели, информировать о том, чему он должен научиться, какова программа урока и варианты решения поставленной проблемы, предлагать ученику самому выбрать уровень сложности задания и способ его выполнения.
- Помогать учащимся ставить реальные цели, поощрять тех, кто ставит достижимые цели, предлагать альтернативные



варианты, расспрашивать, как будут работать над достижением своих целей.

- Формировать чувство ответственности за удачи и промахи, помогать увидеть связь между усилиями и результатом труда.
- Делать ситуацию успеха достижимой: выбирать посильные задания, разбивать тему на подтемы, задания на шаги и более мелкие порции, выбирать адекватную методiku, опирающуюся на врождённые способности школьников.

Мотивационными процессами (мотивированием) можно управлять: создавать условия для внутренних мотивов, стимулировать учеников поощрением или наказанием, создавать ситуации успеха, вызывать ощущение продвижения вперёд, правильно подбирать уровень сложности заданий, справедливо, «по заслугам» оценивать результат деятельности школьников (Скороходова 2006: 193-194). «У вас могут быть все таланты мира, но без мощного внутреннего побуждения они практически бесполезны. Вы не можете преуспеть в каком-нибудь деле без того, чтобы страстно желать этого», – говорят своим ученикам лучшие педагоги.

Интеллект не развивается, если нет мотивации его использовать. Мотивация – это сила, побуждающая, направляющая и регулирующая интеллектуальную деятельность учащегося. Её развитие возможно только при создании условий для возникновения «подлинных мотивов» (А. Н. Леонтьев), когда мотивация потребления, в том числе и интеллектуального, уступает место созиданию. Изучение гуманитарных предметов на повышенном уровне сложности в таком случае воспринимаются как важнейшее условие саморазвития и самоутверждения, как внутренняя потребность.

Психологическая основа преподавания – знание индивидуальности каждого учащегося, опора на его возможности, интересы и мотивы. Учёные обращают внимание на новое содержание принципа учёта индивидуальных и возрастных особенностей ребёнка. Суть его состоит в том, чтобы идти в системе образования не от учебного предмета к ребёнку, а от ребёнка к учебному предмету, идти от тех возможностей, которыми он располагает, учить его с учётом потенциальных возможностей, которые необходимо раз-

вивать, совершенствовать, обогащать. Новая трактовка индивидуально подхода включает:

- отказ от ориентировки на среднего ученика;
- поиск лучших качеств личности;
- применение психолого-педагогической диагностики личности (интересы, способности, направленность, «Я»-концепция, качества характера, особенности мыслительных процессов);
- учёт особенностей личности в учебно-воспитательном процессе;
- прогнозирование развития личности;
- конструирование индивидуальных программ развития, его коррекция (Селевко, 2005: 88).

Однажды в одном классе ребята бойко расхватывали роли для очередного лицейского вечера, а в стороне безучастно сидел мальчик, все давно уверовали в его ординарность. Наверное, из педагогического такта ему были предложены оставшиеся и, кстати, самые трудные для исполнения стихи – «Воспоминания в Царском Селе». И случилось непредвиденное: ежедневно утром он прибежал в школу, просил прочитать ту или иную строфу, а когда сам начал читать на репетиции – в зале повисла тишина: изумлённые глаза, боязнь пошевелиться, а затем – восторженные аплодисменты. Такие прежде незаметные ребята часто становятся героями дня, а их звёздный час навсегда вписывается в личную биографию и историю класса.

При тематическом и поурочном проектировании должно учитывать мотивацию разного уровня сложности и предоставлять учащимся возможность себя проявить. Сегодня широко практикуется работа в группах, в парах, у доски, по карточкам и т.д.; тому, кто стремится охватить материал в полном объёме, можно поручить роль консультанта, другому – выразительное чтение, третьему – роль оппонента или ведущего рубрики «Поспорим с критиками», а любителю кропотливой работы с текстом – функцию аналитика и т.д.

*Личностно-ориентированное образование* особую роль играет в старших классах, когда реальные запросы, интересы и возможности развивающейся личности школьника становятся во главу угла. Подобный подход качественно меняет содержание образования по всем предметам. Литература же всем своим содержанием максимально близко стоит к концепции личностно-ориентированного образования. Она имеет особое назначение, её уникальность основана на важнейших факторах:

- она знакомит школьников с лучшими произведениями классической литературы, обеспечивает взаимосвязь с мировым эстетическим и культурным наследием, этическим и философским опытом, заключённым в художественных произведениях, а следовательно, обеспечивает «стыковку» современного человека с чередой предшествующих поколений;
- соединяет мир художественного произведения с внутренним миром учащегося, влияет на формирование жизненных целей, шкалы ценностей и мировоззрение школьника;
- обладает особым арсеналом воздействия на личность, содействует формированию эстетического вкуса учащихся;
- способствует развитию толерантной личности, открытой к диалогу в рамках национальной культуры и менталитета, с культурами других народов;
- расширяет представления юного читателя о разных гранях мирового бытия и помогает накапливать личностный опыт на интеллектуальном, эмоциональном, психическом и коммуникативном уровнях.

Таковы возможности литературы как предмета при условии целостного, системного, логически выстроенного преподавания. Обеспечить такое может только подлинная модернизация. На её пути возникают преграды в виде: а) отсутствия серьёзного интереса к чтению у современных школьников, увлечённых компьютерными играми, интернетом, аудио- и видеопродукцией и т.п., поэтому для многих из них программа воспитания

читателя не актуальна; б) формальное отношение к изучаемому материалу, возникшее в результате перегруженности программы, в особенности лицейского курса литературы; в) пренебрежение интересами учащихся, их жизненными проблемами, жёсткий характер общения учителя с учащимися. Необходим поворот от авторитарной педагогики к педагогике, ориентированной на личность школьника. Психологи и педагоги постоянно замечают, что быть личностью – значит, совершать личностные действия:

- выбирать жизненные цели и принципы;
- принимать решения;
- отвечать за свои слова и поступки;
- быть самостоятельным, внутренне свободным, инициативным;
- стремиться к творчеству;
- владеть собой (Коханова, 2003: т. 2, 344).

Главный фактор личностного развития связан с востребованностью индивида социумом, самопроектированием, поэтому так важна деятельность ученика в коллективе, в присутствии одноклассников. При этом решаются проблемы не только отдельно взятой личности, но и всего сообщества. На первый план выходит задача создания пространства развития личности ученика в условиях классного коллектива. Общеизвестно, что внутренняя динамика класса или группы даёт возможность учащимся учиться друг у друга.

*Создание личностно-ориентированных ситуаций* обеспечивают ученику практический опыт личностного становления. Опираясь на изучаемые художественные произведения, словесник создаёт условия, пространство выбора для ученика, даёт ему шанс и возможность для проявления себя. Возникает ситуация востребованности личностных проявлений, позиция, когда школьники сами сознательно принимают решения, излагают свою точку зрения, берут на себя ответственность за свои высказывания.

В цитированной выше статье В.А. Коханова приводит пример личностно-ориентированной ситуации. Она возникла в процессе

подготовки к написанию сочинения по роману «Отцы и дети». «Один из учеников, изучив предложенные темы (их было около двадцати), выразил нежелание «расписывать подробно то, что и так ясно». Справившись с первой негативной реакцией на его слова, я предложила ему писать не сочинение, а, представив, что он Евгений Базаров, ... написать от его имени прощальное письмо. В результате я получила письмо в стихах от десятиклассника, который никогда прежде, по его словам, себя в поэзии не пробовал и был очень удивлён тому, «откуда это у него взялось». После этого урока самовыражение через стихи стало частью его жизни. В тот момент я не сразу поняла, что собственно произошло. Выяснилось это несколько позже, так как сама ситуация стала основанием для серьёзного размышления и диалога между мной и учеником. ... Я узнала, что задача, которая была поставлена мною, «зацепила» его лично, а её выполнение потребовало проявления некоего внутреннего творческого потенциала, о наличии которого у себя юноша не подозревал».

Большой интерес вызывают задания, дающие школьнику возможность высказаться, соотнести первичные впечатления о произведении с мнением о нём, сложившимся после анализа. Вот отзывы школьников, которые, прочитав «Преступление и наказание», сначала были убеждены в том, что убийство с благой целью – явление допустимое. Стиль ответов сохранён.

*Максим Д.:* Самое яркое впечатление на меня произвела теория Раскольниковова, с помощью которой он решил убить старуху-процентщицу. В этой теории бывший студент разделяет людей на два разряда: обыкновенных и необыкновенных. Необыкновенные, по его мнению, могут делать всё, что хотят, даже убивать людей. Но не себе равных, а тех, которые относятся к разряду обыкновенных. В разговоре с Порфирием Петровичем Раскольников, доказывая свою теорию, сказал, что если бы Ньютоновы открытия не могли стать известными людям иначе, как с пожертвованием жизни, одного, десяти, ста и так далее людей, мешавших этим открытиям, то Ньютон имел бы полное право устранить этих десять или сто человек.

Раскольников убил старуху, этим самым возводя себя в разряд необыкновенных людей, а Алёну Ивановну в разряд обыкновенных. Он решил, что кому нужна глупая, бессмысленная ничтожная, вредная старушонка, что она вошь, и её необходимо убить. Но уже одно то, что Раскольников считает человека вошью, сводит его теорию на нет. Если бы разрешили деление на необыкновенных и обыкновенных людей, то кровь полилась бы рекой.

*Алексей З.:* Наиболее сильное впечатление на меня произвёл эпизод убийства. Он построен у Достоевского на случайности: Раскольников случайно узнал, что скупщица вечером будет одна дома, случайно не было дворника дома, и он взял топор, случайно проскользнул незаметно для красильщиков. И после убийства Алёны Ивановны он тоже случайно убивает Лизавету. Я думаю, что Достоевский специально составляет ряд таких случайностей, как бы «помогая» своему герою совершить убийство, чтобы потом сильнее его разоблачить.

*Игорь И.:* В романе Достоевского описывается жизнь человека, который решил пренебречь своей совестью, своим благородством, т.е. всем высшим, что есть у человека. Своим «оправданием» Раскольников считает то, что он делает «благородное» дело. Достоевский показывает, что человек в любых делах не должен пренебрегать совестью. В романе поставлен вопрос: является убийство с благой целью благородным делом? Ответ на него может быть только однозначным. Нет. Любое преступление, с какой целью оно не было бы совершено, является преступлением, и никто и ничто не может освободить человека, его совершившего, от наказания. И наказание рано или поздно наступает.

*Илья К.:* Я думаю, что основа романа заключается в словах Сони. Их она сказала после того, как тот раскрыл ей свою тайну. У Раскольникова было оправдание: «Я ведь вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную». «Это человек-то вошь!» – восклицает Соня. По-моему, Достоевский построил роман как ответ на вопрос, могут ли тысячи добрых дел перевесить крошечное преступленье. Каким бы ни был человек (гадким, глупым,

жадным, злым), суд над ним вершить не имеет право ни один человек.

Такое самораскрытие учащихся становится возможным при нескольких условиях:

- Ситуация должна каким-то образом корреспондировать с внутренним миром школьника, которого необходимо «озадачить».
- Для самореализации учащегося необходима некая условность, возможно, игровая, свободное и непредсказуемое погружение в мир произведения, состязательность.
- Умение учителя вступать в диалог с учеником, пробуждать его рефлексю.

Именно таким образом триада *задача – диалог – игра* образует базовый комплекс личностно-ориентированного образования.

### **Урок литературы: типология, структура и организация**

Урок литературы – это произведение педагогического мастерства. Он может быть удачным, творческим, вдохновляющим учителя и учеников, а может и не получиться. К сожалению, урок нельзя провести заново, как нельзя прожить другую жизнь. Е.Н. Ильин говорит, что урок – это учитель. Если учитель – творец, создатель, значит, созидательным и творческим будет и его урок. Кстати, урок – это прежде всего общение: учителя и учеников, учеников друг с другом, читателя с автором. Коммуникативная направленность заложена в самом значении слова: оно восходит к общеславянскому *уречи*, т.е. говорить.

Урок со времён Я.А. Коменского является основной формой организации учебного процесса. Его структура в современной педагогике претерпела существенные изменения. Традиционная трёхступенчатая композиция урока (опрос – объяснение нового – закрепление) сохраняется, но она всё активнее вытесняется новыми моделями. Урок всё чаще воспринимается как цепочка логично выстроенных учебных ситуаций, как игра, как театрализованное действие, как научный поиск и т.п.

Известны и широко практикуются *нетрадиционные типы уроков*:

- интегрированные, основанные на межпредметных связях, объединяющие два, три и четыре предмета; уроки-погружения, экскурсии, походы, путешествия;
- уроки в форме соревнований и игр: конкурсы, турниры, эстафеты, дуэли, деловые или ролевые игры, кроссворды, викторины, аукционы;
- уроки творчества: исследование, изобретательство, анализ первоисточников, поиск, проект, комментариев, интервью, репортаж, конференция;
- уроки на основе нетрадиционной организации учебного материала: уроки мудрости, любви, откровения (исповеди), нравственная проповедь, презентация, «дублёр начинает действовать»;
- уроки с имитацией публичных форм общения: пресс-конференция, аукцион, бенефис, митинг, дискуссия, диспут, сражение, панорама, телепередача, телемост, рапорт, «Живая газета», устный журнал;
- уроки-фантазии: сказка, сюрприз, подарок от волшебника, открытые мысли;
- уроки, основанные на имитации деятельности учреждений и организаций: суд, следствие, дебаты в парламенте, цирк, учёный совет;
- уроки, имитирующие общественно-культурные мероприятия: заочная экскурсия, экскурсия в прошлое, путешествие, литературная прогулка, литературная гостиная, интервью, репортаж, спектакль;
- перенесение в рамки урока традиционных форм внеклассной работы: КВН, «Что? Где? Когда?», «Эрудит», утренник, концерт, инсценировка, диспут, «посиделки», «клуб знатоков» и др. (Селевко, 2005: 60-61).

Современная теория обучения обращает внимание на так называемую *мизансцену урока*. Мизансцена урока – это расположение всех участников учебных занятий, как организованное педагогом,



так и случайно сложившееся в ходе групповой работы, обозначающее внешне спектр реальных отношений в каждый отдельный момент урока (Щуркова, 2000: 46).

Термин «мизансцена», заимствованный из области сценического искусства, позволяет обратиться к примерам из этой области. Допустим, зрители видят на сцене стоящих друг против друга героев, или стоящих рядом и смотрящих в одном направлении – они догадываются о характере их взаимоотношений. Если зрители видят одинокую фигуру Чацкого, а по прямой от него – всю группу гостей Фамусова – они понимают смысл развивающихся событий. Если предложить школьникам сесть в круг – немедленно обнаруживаются скрытые взаимоотношения: кто-то всё время в центре, кому-то не хватило места, кто-то сидит поодаль, а кто-то всегда выбирает место рядом с одним и тем же одноклассником. Учитель может целенаправленно, не задевая личных эмоций, выстроить мизансцену таким образом, что участники урока переживут более богатую, чем обычно, палитру взаимоотношений друг к другу. Он организует контакт и визуальный, и вербальный, и пластический, и действенный, и предметный («вижу всех» – «говорю всем» – «наблюдаю каждого» – «взаимодействую с каждым» – «предмет или тема урока доступны всем»). Учитель выполняет множество функций: учитель-эксперт, учитель-контролёр, учитель-консультант, учитель-рассказчик, учитель-режиссёр.

**«Педагогическая мастерская»** (учитель рассматривается как мастер, консультант) – актуальная инновационная технология, стимулирующая совместное творчество учителя и учащихся. Она основана на совокупности игрового, собственно дидактического, культурного и художественно-творческого подходов к обучению. Данная технология обеспечивает атмосферу свободного самовыражения, способствует развитию личности, дарит радость творчества. Обоснована и внедрена педагогами Французской Группы Нового Образования. Девиз: «Все способны!»

Алгоритм урока-мастерской, независимо от темы, следующий: *«индукция»* → *«самоконструкция»* → *«социализация»* → *«афиши-*

рование» → «разрыв» → «рефлексия». На этапе индукции (кстати, данную терминологию совсем не обязательно сообщать школьникам, для них целесообразнее подобрать другие обозначения этапов, мизансцен и ситуаций урока) происходит «включение» чувств, создание эмоционального настроения, например: «Прослушайте «Полёт валькирий» Вагнера. Какие чувства вызывает музыка? (В музыке звучат ноты противодействия.) Затем следует «самоконструкция», связанная с выявлением знаний по теме, например: «Какой смысл вкладывает современный человек (и ты лично) в понятия «добро» и «зло»? Вслушайтесь в словосочетание: «добро и зло». Что оно для вас обозначает? Какие ассоциации вызывает? Запишите тему урока: «Добро и зло в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Это этап обдумывания.

На ступени «социализации» организуется обсуждение мнений учащихся, необходимо всех услышать, всем желающим дать слово. На доске, на отдельных листах, в тетрадях ведутся записи. При этом происходит «разрыв», т.е. разрыв между малым жизненным и читательским опытом школьников и огромным опытом общечеловеческой культуры, мировой философии, опытом умудрённой жизнью автора. Возникает своеобразный внутренний эмоциональный конфликт, осознание неполноты своего знания, рождается необходимость сверки своего знания с художественным «знанием», отражённым в произведении.

Степень «афиширования» – это главный момент урока, слово «даётся» автору, Булгакову. В группах и парах читаются и обсуждаются фрагменты романа, как намеченные учителем, так и предложенные школьниками, лицеисты выразительно читают отрывки произведения, выступают с сообщениями о том, что автор вкладывает в понятия Добра и Зла, обсуждают репродукции картин, например Н. Н. Ге «Что есть истина? Христос и Пилат» (1890), экранизацию романа, осуществлённую режиссёром В. Бортко в 2005 году и т.д. Наконец, учитель подводит школьников к этапу «рефлексии», т.е. самоанализу проделанной работы, выявлению новых чувств, знаний, мыслей. О чём задумались? Что

открыли в произведении, в себе, в своих товарищах? Чему научились? (Герасимова Т. Ю., 2004: 46).

«Мастерская» может иметь разные формы, так, например, при изучении повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой» целесообразно оттолкнуться от ключевого слова *прощание*, а затем организовать учебный диалог по методике, приведённой выше.

- Прощание с кем? С чем? С Матёрой (по словарю В. Даля – с «материком, берегом у реки, горой, твёрдой землёй, нетронутым пластом поверхности земли нашей, кряжем природным, ненасыпным, ненаносным, островом, сушей»). С авторской точки зрения, прощание с Матёрой – это прощание с домом, матерью, с жизнью, с памятью, с вековым порядком, с предками<sup>1</sup>, с Матерью-Сырой-Землёй, Родиной, земным раем, «благодатью».
- Почему? «Есть специальное постановление» о сносе Матёры, на месте которой должно возникнуть водохранилище.
- Какое прощание? Долгое, трудное, трагическое.
- Какие ассоциации рождает образ? Разлука, слёзы, расставание, прощение, «хальство», по выражению Дарьи, «убиение».
- Близкие понятия. Смерть.
- Вечные образы. Старчество как феномен мудрости.

---

<sup>1</sup> См. комментарий Н. Граблиной: «С точки зрения православия, кладбища – священные места, где покоятся (гостят) тела умерших до будущего воскресения. Даже по законам языческих государств усыпальницы считали священным и неприкосновенным местом. Из глубокой дохристианской древности идёт обычай отмечать место погребения устройством над ним холма. Приняв этот обычай, христианская Церковь украшает могильный холм Святым Животворящим крестом... Крест на могиле православного христианина – молчаливый проповедник блаженного бессмертия и воскресения... И если крест уничтожается, то усопшему отрезаются все пути к воскрешению». (Н. Граблина. Мастер-класс: технология учебного диалога на уроке литературы. – Литература в школе, 2005, № 9, с. 39.)

Праведничество. Обетованный остров (земля) с царственным лиственцем («осью мира»), крест, вселенский потоп и др.

В творчестве Распутина образ прощания встречается во многих рассказах и повестях, например, «Уроки французского», «Живи и помни», «Пожар» и др.

### *Основные направления диалога:*

1. Что значат для каждого человека слова «Родина», «малая родина», достоинство?

2. Как вы понимаете смысл пушкинских строк: «Два чувства дивно близки нам – / В них обретает сердце пищу – / Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам. / На них основано от века по воле Бога самого / Самостоянье человека – залог величия его»?

3. Раскройте смысл слова «самостоянье». Кто из героев повести «Прощание с Матёрой» наделён этим качеством, а кто – нет?

4. Расскажите о Матёре. Какие приёмы использует Распутин для создания её образа? Почему повесть начинается с весеннего пейзажа? Чем богата матёринская земля? Какие люди живут на ней? Почему в деревне остались только старики и старухи?

5. Как изображается подготовка к «убиению» Матёры? Для кого она – «зона затопления, территория»? Кто называет деревню «христовенькой»? Почему?

6. Каково значение эпизода, в котором изображается разорение кладбища и защита его матёринцами?

7. Расскажите о Дарье. Какие истины она отстаивает? Как относится к памяти предков? Что значит для неё Дом? Почему к ней тянутся люди?

8. Раскройте символическое значение образа заброшенного храма.

9. Что предали люди, затопив Матёру? Что, по мнению Распутина, происходит с душой современного человека?

Рассмотрим другие приёмы. На уроке по роману Достоевского «Преступление и наказание» учитель, выделив одну из тем романа, приготовил школьникам следующие вопросы и задания:

- Назовите «униженных и оскорблённых» в романе.
- Встречались ли вы с такими персонажами ранее?
- Найдите и прочитайте места, показывающие отношение автора к «униженным и оскорблённым».

Несмотря на «правильность» вопросов, они интереса у учащихся не вызвали.

Более эффективным оказался урок по роману в форме *«Шапки вопросов»*. Старшеклассники, сдвинув парты, стоя, с увлечением писали свои вопросы по роману на полосках бумаги, а затем, скатав полоски в трубочки, относили их в одну из «шапок». Их было три: в первую складывались вопросы на знание текста, во вторую – вопросы, связанные с собственным суждением о романе, в третью складывались вопросы, на которые спрашивающий не находил ответа. Например, в первой шапке были вопросы: «Сколько раз Порфирий Петрович встречается с Раскольниковым?»; «Сколько дней проходит от преступления до разоблачения Раскольникова?». Во второй: «Мне не нравится Раскольников, особенно за его отношение к сестре, а тебе?». В третьей: «Мне непонятно, чему учит роман? За что некоторые любят Достоевского?»

Трое учеников (по желанию) вытянули по одному вопросу из каждой «шапки» и после небольшой подготовки, во время которой можно было пользоваться текстом романа, ответили на вопросы. Пока они готовились, остальные ученики разделились на пары и обсудили свои вопросы и возможные ответы. Когда добровольцы начали отвечать, класс с интересом слушал. Оказалось, что они очень серьёзно отвечали даже на несерьёзные вопросы, чему поразились те, кто их задал.

## «ЖИВАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ» ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ РЕЗОНАНС УРОКА

### Изучение русской литературы XVIII века

*Г. Р. Державин «Снигирь», «Памятник»*

Опыт показывает, что изучение темы-персоналии полезно открывать интригующей заставкой, вводящей ученика в мир художника, а завершать подведением итогов, заключением, которое можно называть «В художественном мире поэта / писателя». Такой логике подчинена структура гимназических учебников в Республике Молдова. Так, в учебнике 9 класса биографический очерк о Державине делится на части, которые названы словами Державина, акцентирующими внимание школьника на главном в жизни и творчестве поэта в соответствующий период, годы которого обозначены ниже. Структурирование биографического очерка способствует не только лучшему запоминанию историко-литературного и биографического материала, но и оптимальному, малыми дозами, его воспроизведению (Горленко, Сузанская, 2010: 176-184).

Цели и задачи, которые преследует учитель, добиваясь наилучшей презентации данной персоналии: продолжить ознакомление школьников с жизнью и творчеством Державина, систематизировать биографические данные, совершенствовать навыки анализа поэтического текста, в том числе и компаративного, показать своеобразие поэтической манеры Державина, готовить школьников к усвоению понятия «классицизм», воспитывать любовь к слову, к родной культуре и истории.

Урок может начаться с краткой беседы, посвящённой произведениям Державина, изученным в предыдущих классах. Далее, в своём вступительном слове словесник расскажет о жизненном и творческом пути поэта, уделяя основное внимание его зрелости и последнему периоду деятельности. По 1-й части биографии («Падал я, вставал в мой век...») учащиеся могут подготовить сооб-

щение, так как начало творческого пути им в общих чертах известно, подробности 2-й и 3-й части раскроет словесник. Особое внимание будет уделено годам создания «Снигирия» и «Памятника», личности А. Суворова, дружбе поэта с полководцем, а также проблеме «поэт и власть».

Итоги вступления подводятся с помощью вопросов, помещённых в рубрике «Изучаем биографию писателя».

Выразительное чтение «Снигирия» следует предварить рассказом об истории создания произведения, раскрытой поэтом в «Примечаниях», беседой о картине В. Сурикова «Переход Суворова через Альпы», чтением фрагмента из книги В. Ходасевича «Державин».

Анализ стихотворения можно начать с обращения поэта к образу «милого снигирия», который придаёт лирической ситуации, описанной в стихотворении, особенный эмоциональный накал: острее звучит нота утраты. Центром анализа станет облик Суворова; учащиеся должны осознать такие качества его личности, как сила, богатство (несмотря на внешнюю хрупкость), храбрость, пренебрежение удобствами жизни, простота, мужество, воля к победе, противостояние року, вера в Бога и др. Анализ образа Суворова в соответствии с главной мыслью Державина должен выявить и драматизм судьбы полководца, см. вопрос 6: «Как вы понимаете смысл выражений: «Скиптры давая, зваться рабом»; «доблестей страдалец»? В чём Державин видит драматизм жизни Суворова?»

Стихотворение «Памятник» потребует активизации навыков сопоставительного анализа: его можно сравнивать с произведениями Горация, Ломоносова и наметить перспективу сопоставления с пушкинским «Памятником». Анализ стихотворения призван выявить его основной тон и пафос, идею бессмертия, особенности пространственно-временной организации, черты поэтики.

Учебная статья «В художественном мире поэта» поможет школьникам осознать роль Державина в развитии русской поэзии не только XIX, но и XX века. Она обращена к стилю поэта, анти-тезе как характерному приёму и лексическим контрастам, раскрытию проблем внутренней жизни человека, необычайной поэтиче-

ской искренности, энергетике стиха, особенностям творчества в конце жизни. Рекомендую статью для изучения, учитель обратит внимание на те свойства содержания и поэтики, которые обусловлены исторической эпохой.

### Д. И. Фонвизин «Недоросль»

Заставка темы «Фонвизин» направлена на то, чтобы вызвать интерес к автору гениальной комедии, её центром может стать рассказ о том, как Денис Иванович добивался постановки своего «Недоросля».

Цели и задачи, которые преследует словесник в ходе изучения произведения, весьма разнообразны: необходимо представить традиции Просвещения, проявившихся в комедии, раскрыть характеры героев, особенности драматургического конфликта и композиции, способы создания комического эффекта в обрисовке характеров и ситуаций, активизировать навыки по составлению речевых характеристик и навыки выразительного чтения по ролям, показать актуальность комедии, развивать аналитические умения и умения интерпретации характера и эпизода, обогатить понятие «классицизм».

Вступительное слово учителя о Фонвизине призвано раскрыть уникальность личности драматурга, его блестящую одарённость, увлечённость идеями Просвещения, особенности творческого становления и развития. Одним из первых Фонвизин затронул тему крепостничества; Пушкин не случайно назвал его «другом свободы». Драматург считал неограниченную власть помещиков над крестьянами большим общественным злом, которое может погубить государство.

Организуя чтение комедии, словесник даст несколько рекомендаций: во-первых, учащиеся должны вспомнить, в чём состоят особенности драмы как литературного рода и комедии как жанра, во-вторых, раскрыть с помощью словарей значения незнакомых слов, например, *недоросль, деспотизм, сговор, челобитная, гарнизонный, воевода, опека, фаворит* и др. Наиболее пространно-



го толкования потребует слово *недоросль*. Недорослями называли мальчиков-дворян 7-15 лет, которые по установленному при Петре I порядку обязаны были явиться в Герольдмейстерскую школу-конттору Сената, назвать свой возраст, сказать о своей учёбе, о службе родителей и предков, назвать количество крепостных душ у родителей. Затем «недоросля» отпускали домой. Через пять лет, на «втором смотре», ребёнок должен был уже уметь читать и писать. После этого его отправляли на военную или гражданскую службу, разрешая оставаться дома только в том случае, если родители обязывались обучать сына иностранному языку, арифметике, Закону Божьему. В пятнадцать лет юноша являлся на новый смотр, и его либо определяли в учебное заведение, либо брали подписку, что он выучится географии, истории и военно-инженерному делу.

«Руководство для самостоятельной работы», помещённое в учебнике 9-го класса, нацеливает на подведение итогов чтения: проверку знания текста произведения и усвоение её сюжета.

В эвристических беседах, посвящённых анализу комедии, будут рассмотрены следующие вопросы:

- Как проявляется в пьесе барский произвол?
- В чём особенности характеров Митрофана, Простаковой, Скотинина?
- Почему Простакова вначале ничего не имела против женитьбы брата на Софье, а потом изменила свои планы?
- Как управляет своим именем Простакова? (Необходимо найти её самохарактеристику.) Какова заветная мечта Скотинина? Как фамилия отражается в содержании его речи?
- Какова расстановка сил в комедии? Кто противопоставлен Простаковым и Скотинину? Каковы цели и стремления у той и другой группы?
- Что обнаружил Правдин в поместье Простаковых?
- Как развивается конфликт комедии? В какой сцене начало его развития? (Необходимо прочитать по ролям и проанализировать сцену с Тришкиным кафтаном.) Какое событие меняет соотношение сил? Какова развязка комедии?

- С чьим мировоззрением знакомит нас разговор Стародума и Правдина? (В нём проявляется мировоззрение передовых дворянских интеллигентов, остро критикующих «развращённый век» Екатерины II, её праздных и порочных вельмож и невежественных помещиков-крепостников.)
- Какой предстаёт Еремеевна? В чём особенности учителей Митрофана?

Образы второстепенных персонажей можно выявить с помощью индивидуальных заданий: а) жизнь Кутейкина; б) биография Цыфиркина; в) жизнь Вральмана. Ученики найдут лексику, присутствующую только Кутейкину, Цыфиркину, Вральману и сделают соответствующие выводы. Речь Кутейкина выдает в нём недоучившегося семинариста, она построена на церковнославянской лексике и фразеологии, насыщена формами церковнославянского языка: *тьма кроmeshная, притча во языцех; горе мне, грешному; здешняя епархия, взалкал, зван бых и приход; богу изволившу, кабы не умудрил и меня владыко* и так далее. Речь Цыфиркина основана, с одной стороны, на его солдатском прошлом, с другой – на обучении недорослей арифметике в настоящем. Отсюда в его речи постоянные подсчёты, а также военные термины и фразеологические обороты.

Основные выводы, к которым придут учащиеся в ходе анализа комедии.

1. Носители добродетели – Стародум и Правдин. Стародум не скрывает своего оппозиционного отношения к екатерининской монархии. В армии беспечно служат знатные бездельники, не участвовавшие ни в одном бою, а боевые офицеры находятся в пренебрежении. При дворе царят лесть, соперничество, взаимная ненависть. Тот, кто не хочет лгать, лицемерить, льстить в борьбе за тёплое место, выходит в отставку, как сделал Стародум. Итак, чтобы быть в милости при дворе, надо быть бесчестным. И хотя Стародум ни слова не говорит об императрице, ясно, что награды бесчестным могут сыпаться при дворе либо глупого, либо нечестного монарха, а глупой Екатерину II никто не считал.

2. Положительные образы – образы влюблённых, Софьи и

Милона. Им доверены мысли и чувства самого драматурга и близких ему людей. Они говорят о том, что дорого автору: о необходимости привить человеку с детства сознание долга, любовь к Отчизне, непогрешимую честность, правдивость, чувство собственного достоинства, уважение к людям, презрение к низости, лести, бесчестности. Таким образом, они выдвигают прямо противоположные взглядам простаковых понятия о чести, знатности и богатстве.

3. «Недоросль» требовал человеческого отношения к крепостным. «Угнетать рабством себе подобных незаконно», – говорит Стародум. Однако Фонвизин понял, что моральная проповедь не доходит до сознания крепостников, что одним убеждением нельзя воздействовать на самодуров, развращённых бесконтрольной властью. По мнению писателя, необходимо вмешательство правительства. Законы того времени запрещали помещику лишь убить крестьянина, всё остальное допускалось. Простакова никого не убила, не покалечила, она не Салтычиха, замучившая 140 крестьян. Она обычная рядовая помещица, и в том, что Фонвизин изобразил её именно такой, – сила комедии, её глубокая жизненная правда.

4. Речевые характеристики – большое достижение Фонвизина. Простакова – властная помещица, говорит отрывисто, повелительно, часто переходя на крик, искажая слова, употребляя грубые выражения и оскорбляя окружающих. Ласково обращается только к Митрофану. Стародум – образованный и гуманный человек. Его суждения метки и остроумны («В большом свете водятся мелкие души»; «Наличные деньги – не наличие достоинства»).

5. В финале комедии добродетель побеждает. К сожалению, она побеждает случайно, а не потому, что существуют справедливые законы. Всё дело в том, что Правдин оказался честным человеком, здешний наместник хороший человек, вовремя приехал дядюшка Стародум и случайно проходил через село отряд Милона.

6. Традиции классицизма в комедии и особенности пьес XVIII века проявились в следующих чертах: а) подчинение композиции сценического произведения правилу трёх единств: места, времени,

действия; б) порок и добродетель должны быть представлены наглядно, и добродетель должна, конечно, восторжествовать; в) главные герои комедии резко делятся на два лагеря. В одном – представители порока, «злонравия» (Простакова, Скотинин, Митрофан). В другом – носители добродетели (Стародум, Милон, Правдин, Софья); г) по традициям классицизма, герой должен иметь какую-то одну, характерную черту. (Простакова «злонравна», Простаков забит, Скотинин скотоподобен, Митрофан невежествен, Стародум прям, Правдин честен, Софья благородна).

### *Н. М. Карамзин «Бедная Лиза»*

Цели изучения темы: ознакомить с жизненным и творческим путём Н.М. Карамзина, раскрыть художественное содержание повести «Бедная Лиза», её основной пафос и художественный мир, формировать навыки анализа текста, ввести в практику анализа термин «сентиментализм».

В биографическом очерке актуализируются не только события личной жизни писателя, но и его мировоззрение, творческое развитие, выдающиеся качества личности: независимость, чувство собственного достоинства, стремление служить Отечеству.

Вопросы и задания в рубрике «Размышляем, обсуждаем, выполняем задания» нацеливают учащихся на анализ композиции и сюжета, системы персонажей – автор, Лиза, Эраст, художественного пространства / времени и образа природы, поэтики сентиментализма.

Учебные статьи «В художественном мире повести» и «О сентиментализме» помогут учащимся подвести итоги чтения и анализа повести.

«Бедная Лиза» была опубликована в «Московском журнале» в 1792 году и сразу стала чрезвычайно популярной, вызвала массу подражаний в русской литературе. Карамзину удалось блестяще реализовать свою главную цель: изобразить богатый духовный мир простой русской девушки и осудить губительную власть денег.

Первый вопрос учебника сразу вводит девятиклассников в символику произведения: его название содержит, с одной стороны, указание на социально-экономический аспект проблемы (Лиза – бедная крестьянская девушка), с другой стороны – на нравственно-философский (героиня повести – несчастный, обиженный судьбой и людьми человек).

Исходя из этого, словесник может обсудить с учащимися специфику конфликта в произведении Карамзина. Любовный конфликт между Эрастом и Лизой (история их взаимоотношений и трагической гибели девушки) является ведущим. Социальное начало конфликта (любовь дворянина и крестьянки), связанное с сословными предрассудками и экономическими обстоятельствами (разорение Эраста и необходимость женитьбы на богатой), для Карамзина оказывается менее значимым, уходит на второй план.

Учебные статьи, вопросы и задания к повести ориентируют школьников на осмысление «Бедной Лизы» как классического образца русского сентиментализма. Словесник обратит внимание учащихся на особенности проявления «сентиментального» начала в повести: поэтизацию чувства, изменчивого и противоречивого; пристальное внимание художника к интимному миру частного человека; особый, подчеркнуто эмоциональный, изящный стиль повествования. Вместе с тем в произведении Карамзина можно обнаружить и черты предромантизма (в изображении Симонова монастыря, в «криминальном» сюжете повести, её трагическом финале и пр.). Предромантические черты можно усмотреть и в том, что для героев повести характерен внутренний разлад, несоответствие идеала действительности: Лиза мечтает быть женой и матерью, но вынуждена смириться с ролью любовницы; Эраст надеется, что платоническая любовь к крестьянской девушке будет способствовать его нравственному возрождению, однако реальная действительность разрушает мир его иллюзии.

Напрашивается вывод: «Бедная Лиза» – сентиментально-предромантическая любовная повесть. Для сентиментализма было

характерно использование сюжета с заранее известным концом, предупреждение читателя в начале повести о гибели героини, сознательный отказ от усложненного сюжетного повествования. Это способствовало концентрации читательского внимания на раскрытии внутреннего мира героев, на такой специфике создания художественного образа, где большую роль играли портрет, деталь, жест.

Композиция повести трехчастна: вступление от лица Повествователя с изображением панорамы Москвы, Данилова и Симонова монастырей; основная, часть, рассказывающая об истории любви Лизы; заключение, где Повествователь сообщает о трагической судьбе остальных героев произведения.

Систему персонажей повести Н. М. Карамзина можно представить в виде а) главных персонажей, это Лиза и Эраст, и б) второстепенных персонажей, которые образуют около них два круга (вдова, приятели Эраста, камердинер, с одной стороны; мать Лизы, пастушок, Анята – с другой). Вне этой системы находятся образ Повествователя, от лица которого ведётся рассказ, и образ Природы, сочувствующей «бедной Лизе», переживающей за её судьбу. Подобная система образов позволила Карамзину создать гибкое по своей структуре произведение, сочетающее объективное (от лица действующих лиц) и субъективное (от лица рассказчика) повествование.

Н. М. Карамзин выступил в повести «Бедная Лиза» как мастер психологического анализа. Он сумел передать процесс зарождения и развития любовного чувства через слово, интонацию, жест, мимику, поступок, показал психологическую сложность образов Лизы и Эраста. Обращаясь к традиционной поэтике «говорящего имени», он сумел подчеркнуть несоответствие внешнего и внутреннего в образах героев повести. Лиза превосходит Эраста в таланте любить и жить любовью; «кроткая», «тихая» (так переводится имя с греческого) Лиза совершает поступки, требующие решительности и силы воли, идущие вразрез с общественными законами морали, религиозно-нравственными нормами поведения.

Многообразна роль природы в произведении. Она является одним из главных героев повести, сопереживающих Лизе в счастье и горе. Кроме того, природа выступает и как место действия (берег реки, роща, пруд), и как общий эмоционально-красочный фон произведения. Карамзин использовал два основных приёма обрисовки пространства в повести: приём панорамного изображения (сельский или урбанистический пейзажи) и приём фокусирования, когда от картины природного мира автор органически переходит к изображению героя. В этом случае он сужает обрисовку пространства и концентрирует внимание на человеке: например, вид Москвы → Симонов монастырь → дубовая рощица и луг у монастырских стен → заброшенная хижина → Лиза. Право на сокровенное общение с миром природы имеют в повести не все герои, а только Лиза и Повествователь. Примечательно, что Эраст далёк от понимания языка природы, он изображается вне его природных, родственных связей. В формировании его характера доминирует социальное начало. Подобное разграничение героев на «естественных» и «цивилизованных», характерное для произведений сентименталистов, подчеркивает остроту конфликта в повести Карамзина и готовит трагический финал произведения.

Таким образом, основные аспекты дидактического моделирования уроков по повести «Бедная Лиза» будут касаться следующих моментов:

1. Название повести. Внешний и внутренний конфликт. Авторская позиция.
2. Система образов повести. Принципы изображения любовного чувства. Психологическая сложность характеров.
3. Функция пейзажа в произведении.
4. Речевая характеристика, мимика, жест, художественная деталь как средства создания образа. Портрет и его роль в повести.
5. Этико-эстетическая программа русского сентиментализма и её реализация в повести «Бедная Лиза». Образ Повествователя.

## Изучение русской литературы XIX века

*А. С. Грибоедов «Горе от ума»*

С комедии Грибоедова «Горе от ума» начинается предвуниверситетское изучение истории русской литературы XIX века. В ходе её рассмотрения словеснику необходимо реализовать ряд важнейших целей: преодолеть сложности восприятия комедии, связанные с её историческими реалиями, лексикой и поэтикой; ознакомить с уникальной личностью А. Грибоедова; совершенствовать навыки анализа драматургического текста и составления речевых характеристик персонажей; обратить внимание на особенности жанра, построения и конфликта комедии; раскрыть сложность проблематики произведения и художественного метода. Кроме вышеизложенных дидактических целей, связанных со специфическими компетенциями, словесник преследует и цели воспитательного характера: формирование в учащихся на примере образа Чацкого нравственных качеств личности, чувства собственного достоинства, воспитание в них открытости, честности и смелости.

В лекции о жизни и творчестве А. С. Грибоедова наиболее интересными для школьников окажутся сведения о его взаимоотношениях с властями, рассказ о дипломатической карьере, характеристика личностных качеств драматурга, описание поведения во время бунта толпы в Тегеране, во время которого он погиб. На этом уроке ученики могут подготовить сообщения по книге Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», расширив тем самым свой круг чтения.

Пути изучения комедии могут быть разными в зависимости от количества часов и подготовленности класса. При максимальном количестве часов наиболее эффективный путь исследования – «вслед за автором». С целью экономии времени можно предложить сочетание пообразного пути с проблемным. Для начала ученики исследуют своеобразие двойного конфликта пьесы: любовного и общественного. Анализируя его, а также сюжеттику комедии (завязку, кульминацию и развязку), школь-



ники убеждаются в своеобразии построения драматургического действия: любовный конфликт, с огромным моральным потрясением для Чацкого и Софьи, всё же исчерпал себя, а вот социальное противостояние Чацкого и фамусовцев своего исхода не получило, значит, передовой дворянский интеллигент ещё не однажды столкнётся с косностью, затхлостью и враждебностью московского барства и дворян, подобных Фамусову.

Система персонажей комедии напоминает пирамиду, на вершине которой находится Чацкий, его образ и должен стать центром изучения произведения. Затем следует рассмотреть вопросы и задания, помогающие выявить сложность взаимоотношений главного персонажа с Софией, с Молчалиным, с Фамусовым. Чрезвычайно важно научить школьников анализировать монологи и диалоги Чацкого.

Приведём пример обучающей контрольной работы, нацеливающей школьников на проникновение в драму героя.

1. Проанализируйте монолог Чацкого из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», опираясь на вопросы и задания.

#### Действие IV, явление 3

*Ночь. Слабое освещение. Лакеи... в ожидании господ своих.*

#### **Чацкий**

Ну вот и день прошёл, и с ним  
Все призраки, весь чад и дым  
Надежд, которые мне душу наполняли.  
    Чего я ждал? что думал здесь найти?  
Где прелесть эта встреч? участие в ком живое?  
    Крик! радость! обнялись! – Пустое.  
В повозке так-то на пути,  
Необозримою равниной, сидя праздно,  
Всё что-то видно впереди –  
Светло, синё, разнообразно;  
И едешь час, и два, день целый; вот резво

Домчались к отдыху; ночлег: куда ни взглянешь,  
Всё та же гладь и степь, и пусто и мертво...  
Досадно, мочи нет, чем больше думать станешь.

2. Определите главную тональность монолога. Охарактеризуйте душевное состояние Чацкого, покидающего дом Фамусовых.

3. Как помогают понять это состояние риторические вопросы и восклицания?

4. На какие две части разделяет текст монолога слово «пустое»? Как оно выделено автором?

5. В чём, по вашему мнению, состоит функция художественного параллелизма: общество («весь чад и дым») – природа («светло, синё, разнообразно»)?

6. Какой глубинный смысл приобретают слова «пусто и мертво» в финале монолога?

В методической литературе по изучению комедии учитель найдёт интересные вопросы и задания, стимулирующие творчество учащихся, например: «Чацкий – человек отважной и честной речи»; «Маски Молчалина, или Молчалин в представлении Софии, в оценке Чацкого и в реальности»; «Для чего в комедии нужен образ Репетилова?» (Пранцова, 2003: 148).

Беседа об особенностях поэтики комедии требует сосредоточения на вопросах о её лиризме и стихотворной форме, об особенностях индивидуализированной речи персонажей, о «мозаичном портрете» фамусовского общества, о реплицированном монологе. Диалог между Чацким и Фамусовым во 2-м действии строится как диалог лишь формально: Чацкий не реагирует на реплики Фамусова, Фамусов тоже не рассчитывает на понимание Чацкого. «Таким образом, реплики Фамусова как бы накладываются на монолог Чацкого. Такой монолог называется *реплицированным*. Обращение к реплицированному монологу помогает драматургу не только показать разные жизненные позиции героев, но и подчеркнуть противоположность взглядов на многие общественные проблемы...» (Пранцова, 2003: 148).

Грибоедовскую тему целесообразно завершить рубриками «Писатель о комедии» «Критик о комедии», в которых лицеисты ознакомятся с характеристикой Чацкого, данной писателем И. Гончаровым, и анализом финальной сцены, предложенным критиком О. Кудряшовым.

А. С. Пушкин

*Лирика. «Станционный смотритель». «Медный всадник»*

В курсе литературы тема-персоналия «Пушкин» – наиважнейшая. Её ведущие цели: дать целостное представление о жизни и основных периодах творчества поэта, осветить жанровое и тематическое многообразие лирики Пушкина, расширить круг компетенций, связанных со знанием особенностей прозаического текста, проверить глубину усвоения содержания и поэтики повести «Станционный смотритель», раскрыть художественное своеобразие поэмы «Медный всадник», совершенствовать аналитические умения и навыки, активизировать тему «Пушкин и Бессарабия» в рамках диалога славянской и романской культур, воспитывать любовь к художественному слову и уважение к родной культуре.

Художественно-биографический очерк может стать основой для слова учителя и для рефератов учащихся о жизненном и творческом пути Пушкина. В его композиции выделены периоды 1814-1824 гг. (лицей, Петербург, южная ссылка), 1824-1826 гг. (Михайловское), 1826-1829 гг. (Москва, Петербург, Кавказ) и 1830-1837 гг., последние годы жизни. Весьма плодотворно усвоение биографии пройдёт при использовании материалов для заочных экскурсий по пушкинским местам.

*Лирика.* Куррикулы предлагают достаточно широкий круг стихотворений поэта, посвящённых самым различным темам. При необходимости перечень стихотворений может быть скорректирован. Изучение лирики Пушкина прежде всего требует от учащихся эмоциональной сопричастности переживаниям автора, отразившимся в его произведениях. Особую эмоциональную атмосферу словесник может создать с помощью музыкальных и живописных

образов. В ходе анализа стихотворного текста, как правило, рассматриваются вопросы, направленные на прояснение чувств как автора, так и читателя. Ступени, по которым идёт постижение лирического произведения, хорошо знакомы школьникам уже 7-8 классов: конкретизация образов, в том числе и образа лирического героя, осмысление различных эстетических форм (от композиции до художественной детали), определение функционального назначения тропов и стилистических фигур, выявление пространственно-временной организации текста, постижение идеи стихотворения и авторской позиции.

Предложим один из вариантов рассмотрения стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» Его анализ можно начать с составления эмоционального «портрета» лирического героя: «мне грустно и легко», «печаль моя светла», «унынья моего ничто не мучит, не тревожит». Облик возлюбленной в представлении героя хрупок и неясен, он, скорее, музыкален, чем живописен; в его создании участвует лишь повтор слов и ассонанс: «печаль моя полна тобою... Тобой, одной тобой...» В возвышенном состоянии героя наблюдается удивительное чувство, выраженное через противительный союз «но», что является свидетельством обманчивости грустного спокойствия лирического героя: «но сердце вновь горит и любит...» Герой изображён на фоне ночи и помещён в широкую пространственную картину мира: «На холмах Грузии лежит ночная мгла, / Шумит Арагва предо мною...» Читатель сразу настраивается на особенный пространственно-временной континуум. Только ночью и только один на один с величественной природой, когда дневная суэта отступает, великое чувство любви воспринимается во всей полноте, и лишь ночью оно осознаётся как непреложный закон бытия: «И сердце вновь горит и любит оттого, что не любить оно не может». Простая и гениальная идея выражена по закону «от противного» (противоположного), поэтому утверждение любви как закона жизни сопряжено с целым рядом отрицаний: *ничто, не мучит, не тревожит, не любить, не может.*

Изучение пушкинской лирики целесообразно завершить курсом чтецов.

«*Станционный смотритель*». Вступительное слово учителя о повести следует посвятить краткой истории создания цикла «Повестей Белкина» и самой общей их характеристике. Вопросы, как правило, ориентируют на усвоение композиции повести, анализ характеров Самсона Вырина, Дуни, Минского, выявление проблематики и таких особенностей поэтики, как мастерство предметной детализации, портретных описаний, лаконичность повествования.

Повесть открывается вступлением, основной пафос которого – сочувствие бедным станционным смотрителям. Самсон Вырин, жизненная катастрофа которого описана далее, в точности соответствует характеристике, которую рассказчик даёт «мученикам 14 класса». Автор наделяет героя прекрасными человеческими качествами: добр, доверчив, самозабвенно любит дочь, что и делает его совершенно беззащитным перед огромным горем – бегством Дуни. Три приезда рассказчика А.Г.Н. на станцию, где служит Самсон, рисуют этапы угасания его жизни, утратившей смысл после исчезновения дочери. Несчастье обрушивается не на «зablудшую овечку», как намекают картинки о блудном сыне, а на отца.

Соотнесённость повести Пушкина с евангельской притчей о блудном сыне требует особого истолкования в классе. Данная аналогия присутствует только в сознании рассказчика, между тем как в памяти самого смотрителя Самсона Вырина живет другая притча: о добром пастыре, отправившемся на поиски заблудшей овцы, сюжету этой истории он безуспешно следует. Правда, заключительный гармонический аккорд повести (Дуня на могиле отца), возможно, имеет свою параллель с коленопреклонением блудного сына на знаменитой картине Рембрандта, которая, по мнению некоторых учёных, могла быть известна Пушкину.

Мотив похищения в «Станционном смотрителе» – один из сюжетообразующих. Он задан стереотипом, выраженным словами Самсона Вырина: «Не её первую, не её последнюю смадил проезжий повеса, а там подержал и бросил». Однако учёные неоднократно указывали на то, что Пушкин разрушает этот стереотип, показывая неожиданное счастье Дуни с Минским.

Так, В. Э. Вацуро пишет: «Парадокс «Станционного зрителя» заключается в том, что обольщённая и обольститель оказались счастливы друг с другом. Похищение обернулось не трагедией, а идиллией. Мир, погубивший Самсона Вырина, принёс счастье его дочери» (Вацуро, 1994: 46).

Этот тезис учёного может стать отправной точкой дискуссии в классе. Его спорность в том, что мы не можем со всей определённо-стью сказать, счастлива ли Дуня. Намёк на идиллию не отменяет трагедию, они сосуществуют. Более того, Пушкин не показывает жизнь Дуни с Минским. Автор представляет читателю лишь мимолётный эпизод, причём подсмотренный Выриным: «В комнате прекрасно убранной Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всей роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своём английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая чёрные его кудри на свои сверкающие пальцы. Бедный зритель! Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасною; он поневоле ею любовался». У читателя нет уверенности в том, что жизнь Дуни не может пойти по трагическому сценарию, как и предполагает отец. Героиня рискнула, но находится на перепутье, и в этом смысле её жизнь максимально подвержена случайности. Дуня это предчувствует, но всё равно уезжает, надеясь на счастье с Минским: «Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте». Финальная сцена (Дуня на могиле отца) тем более не производит впечатления благополучия и счастья: «Она легла здесь и лежала долго». Богатство и положение Дуни не означают, что она счастлива, что её жизнь сложилась так, как она того хотела. Вряд ли она стремилась к роскоши, которая не соответствует внутреннему миру той юной девушки, которая была надеждой и любимицей отца. Облик Дуни, долго лежащей на могиле отца, говорит о глубокой внутренней драме.

Минский и его поведение полностью зависят от внешних социальных факторов, он на верхней ступени социального положения. Но вдруг случай свёл гордого богача с Дуней, и это раскрыло в нём человеческие чувства, он захотел стать любящим мужем. При этом с Самсоном Выриным Минский ведёт себя подло, смотрит на несчастного старика свысока, торгует у него дочь. Любовь Минского

и Дуни становится трагедией для её отца. Минский, благородный с Дуней, с Выриным поступает как негодяй, и это, в конечном итоге, не может не омрачить жизнь Дуни и превратить её в драму. Так образуется клубок сложных человеческих взаимоотношений, перед читателем проходят жизненные истории с открытым финалом.

В «Станционном смотрителе» Пушкин высказывает мысль о том, что источником человеческой трагедии является мир, разделённый сословностью, мир, в котором торжествует неумолимая сила «вещей» и социальных обстоятельств.

*«Медный всадник»*. Три аспекта анализа «петербургской повести» ставятся во главу угла: а) жанр и композиция, б) герои и образы, в) конфликт и проблематика. В ходе анализа должны быть осмыслены жанровая природа произведения, сюжет и такая особенность композиции, как параллелизм; образы Петербурга, Невы, стихии, Медного Всадника, «бедного Евгения», а также природа фантастики и конфликта, проблема «человек и власть». Фрагмент из статьи В. Брюсова, высказывания учёного Б. Бурсова помогут учащимся проникнуть в идейный смысл пушкинской поэмы.

Хорошим началом разговора может стать следующее высказывание: «Медный всадник – все мы находимся в вибрациях его меди», – эти слова занёс в свою записную книжку Александр Блок на докладе Вячеслава Иванова о символизме. Интригу уроку могут придать и разные высказывания о последней поэме Пушкина (Осповат, Тименчик, 1985: 5-6):

– Ну, ещё раз будет сказано про то, что Петербург – «призрачный город», или про Медного всадника, или про усталость от бессонных ночей... а дальше что?

– Сделаем простое предположение: не будь Медного всадника на Сенатской площади, и мы никогда бы не встретились...

– Медного всадника из Петербурга не уберёшь, как Петрограда из России.

– Мало того, не было бы и Петербурга, а лежало бы себе ржавое болото, и угрюмый пасынок природы колотил бы свой дырявый чёлн...

– Жизнь не изменилась на берегу в своём моральном содержании. Сто лет назад здесь ютился «убогий чухонец», теперь – ютится «убогий обыватель», стаскивающий картуз.

– Бедный Евгений не разгадал дела Петра, не понял, что железная государственность по воле гения стала послушным орудием на путях мировой свободы.

– Как бы могуч ни представлялся ему Всадник, он показал в своей поэме, что на том конечном суде, которого не избегнут и цари, с Петра спросится и за Парашу.

– В «Медном всаднике» действительно изображён бессильный бунт малозаметной личности против Петра, но в этом бунте нельзя видеть бунт самого Пушкина...

– Объективность двух центральных образов поэмы такова, что, говоря откровенно, мы до сих пор не знаем, на чьей стороне Пушкин.

– В «Медном всаднике» не два действующих лица, как часто утверждали, придавая им символическое значение: Пётр и Евгений... Из-за них явственно встаёт образ третьей, безликой силы: это стихия разбушевавшейся Невы, их общий враг...

(И. Бунин, Д. Мамин-Сибиряк, А. Амфитеатров, Андрей Белый, Г. Чулков, Ю. Айхенвальд и др.)

Благодаря этой воображаемой «дискуссии», словесник намечает основную перспективу анализа, указанную в своё время исследователем Н.В. Измайловым: «Две темы, или, вернее, две проблемы, среди многих прочих занимают важнейшее место в творчестве Пушкина – поэта, романиста, историка, мыслителя и публициста в последнее десятилетие его деятельности с 1826 года по конец его жизни. Первая из них, которую условно можно назвать «петровской темой», посвящена – в разных аспектах и разных формах – личности и деятельности Петра Великого. Вторая, условно определяемая как «тема (и проблема) ничтожного героя», возникает позднее, около 1830 г.» (Измайлов, 1975: 153).

Образы Петра и Евгения являются центром анализа. Составляя характеристику Петра I, следует ознакомить учащихся с историей выражения: «Россию поднял на дыбы». Оно принадлежит



Вяземскому; он сказал это Пушкину и Мицкевичу, когда они проходили мимо памятника (работа скульптора Э. Фальконе). Позже он уточнял: «Пётр скорее поднял Россию на дыбы, чем погнал её вперёд». Так образ Петра двоятся в поэме: строитель «чудотворный» и самодержец. Во-первых, он изображён как существо высшее, грозное, как кумир, как властелин Судьбы. В. Брюсов справедливо утверждает, что образ Петра в строках «О, мощный властелин Судьбы!» преувеличен до последних пределов. Во-вторых, Пётр показан как преследователь «бедного Евгения».

Второй герой, Евгений, – полная ему противоположность. По замыслу поэта, он – ничтожнейший из ничтожных, он обезличен, мечты его самые обыденные, жилище его убого. Таким образом, легко сделают вывод девятиклассники, оба героя – олицетворения крайностей: высшей человеческой мощи и предельного человеческого ничтожества (Брюсов, 1975: 43). Эвристическая беседа о системе персонажей «Медного всадника» логически сопряжена с анализом её конфликта. Его суть после наблюдений над текстом поэмы поможет выявить помещённый в учебнике фрагмент из статьи Брюсова.

Завершить изучение произведения можно обсуждением иллюстраций Александра Бенуа. Домашнее задание: написать небольшое сочинение на одну из тем: а) «Стихия и человек в поэме «Медный всадник»; б) «Бунт человека и стихии в поэме «Медный всадник»».

### *М. Ю. Лермонтов. Лирика*

Куррикулум очерчивает значительный круг стихотворений М. Ю. Лермонтова самой разной тематики и проблематики: патристической, любовной, философской и др. Основные цели: сформировать общее представление о творческом пути Лермонтова и своеобразии его лирики, продолжить формирование навыков выразительного чтения, совершенствовать навыки анализа лирического текста, в том числе и компаративного, ознакомить с различными критическими оценками поэтического творчества Лермонтова,

воспитывать чуткое отношение к художественному слову, любовь к классической поэзии.

Освоение лирики предваряет биографический очерк, цель которого представить самые яркие черты творческой личности поэта, основные события его короткой жизни, раскрыть сложность взаимоотношений с властями.

Байроническое романтическое начало и вместе с тем самобытное отношение к себе и миру выражает стихотворение *«Нет, я не Байрон, я другой...»* В ходе анализа этого стихотворения словесник должен раскрыть логику «взаимоотношений» Лермонтова со своими предшественниками, западноевропейскими романтиками. Поэту, по мнению исследователя С. Кормилова, свойственны *притяжение → отталкивание → сопереживание → самоопределение*. Именно эта логика прослеживается в названном стихотворении. В нём звучит уверенность в своей избранности и великой миссии и в тоже время слышатся ноты обречённости: «В душе моей, как в океане, надежд разбитых груз лежит». Поэт считает, что может составить знаменитому английскому романтику «весомую альтернативу» (Кормилов, 1988: 30), потому что он обладает «русскою душой». Свою душу он сравнивает с океаном, романтическим символом величия и свободы. Состязаться в буквальном смысле с Байроном Лермонтов не собирается: «Я раньше начал, кончу ране...», его волнует собственная личность, полная противоречий и контрастов: «Я – или бог – или никто».

*«Смерть поэта»* – программное стихотворение, объединяющее оду в честь погибшего Поэта, скорбную элегию, гражданскую инвективу (грозное сатирическое обвинение «стоящим у трона»). Имени Пушкина Лермонтов не называет, хотя в тексте достаточно намёков, безошибочно на него указывающих. В ходе эвристической беседы словесник должен обратить внимание учащихся на историю создания стихотворения, стиль, композицию, поэтику. Высокий стиль проявляется в каждом слове и образе: Поэт «пал» «с свинцом в груди» (это общепринятая формула, точно указывать на характер ранения было недопустимо); о гробе говорится метафорически: «приют певца угрюм и тесен»; используются классические эмбле-

матические образы: «увял торжественный венок», «венец терновый» (но «увитый лаврами»). Имя Дантеса, убийцы, также не названо. Читателю достаточно ясно, что он – жалкое орудие завистливой светской толпы. В ходе анализа учащиеся подметят, что Лермонтов изображает Поэта одиноким («один как прежде») и даже порицает его за то, что он вошёл в круг светской черни, сделал себя уязвимым, а значит, обречённым на гибель. Заключительные 16 строк прямо адресованы гонителям Поэта. Светская толпа обличается трижды: в начале стихотворения, в конце 2-части и в знаменитом «прибавлении». «Наперсникам разврата» Лермонтов угрожает божьим судом, свой суд над ними он свершил.

Большой эмоциональный отклик в юных читателях находит любовная лирика. Стихотворение «Нищий» отличается необычностью лирической ситуации: обманутый герой идентифицирует себя с нищим, которому вместо подаяния кто-то положил в руку камень. История стихотворения связана с именем Е. Сушковой и посещением Троице-Сергиевой лавры, куда Лермонтов вместе с Сушковой ходил на богомолье. Он встретил слепого нищего, рассказавшего о молодых «господах», бросивших ему камни вместо денег<sup>1</sup>. Анализ стихотворения можно построить с помощью следующих вопросов:

- Какой отклик в вашей душе нашло это стихотворение?
- В чём проявляется особенная жестокость и цинизм описанной с нищим ситуации?
- Охарактеризуйте лирического / автобиографического героя произведения. С чем связаны ноты горечи и мотив обманутой надежды?
- Какова художественная роль 2-частной композиции стихотворения? Какую часть вы назовёте «иллюстративной», а какую – «психологическим выводом»?

Вершиной лермонтовской лирики является одно из самых глубоких философских стихотворений не только в русской, но и в мировой лирике: «Выхожу один я на дорогу...» В учебнике пред-

---

<sup>1</sup> Подробности истории создания стихотворения см. в Лермонтовской энциклопедии (М., 1981, стр. 343).

ложены вопросы и задания, помогающие исследовать его эмоциональное и философское содержание, образ лирического героя, хронотоп, а также особенности поэтики и музыкальную природу. В эвристической беседе словесник обсудит со школьниками детали ночного пейзажа, открывающего необычный мир стихотворения, и одиночество лирического героя: «один я» в «пустыне», он находится один на один со всем мирозданием. Далее целесообразно проанализировать спокойную и величественную картину мироздания, на фоне которой душевное состояние лирического персонажа воспринимается как особенно мрачное и беспокойное. Делается вывод об использовании приёма антитезы. Стиховед В. Е. Холшевников, с точкой зрения которого словесник ознакомит учащихся, указывает: «Но при этом происходит нечто необычное: резкий контраст ... не усиливается, а смягчается, и от безнадежного начала третьей строфы совершается переход к мечте о воплощении свободы и покоя – вечном живом сне (и здесь вспоминается чудный сон земли в сияньи голубом), о сладком голосе, поющем о любви» (Холшевников, 1978: 27-28).

Завершить изучение лирики Лермонтова можно конкурсом чтецов.

Учебная статья «В художественном мире поэта» поможет учащимся сделать выводы о своеобразии и уникальности лирики поэта, а статья «О романтизме» не только раскрывает сущность метода, но и открывает перспективу ознакомления школьников с русским и мировым романтизмом в целом.

### *Н. В. Гоголь «Шинель»*

«Шинель» занимает в курсе литературы одно из важных мест, её изучение связано ретроспективно со «Станционным смотрителем» Пушкина, а перспективно – с «Бедными людьми» Достоевского.

Прежде всего, учитель ознакомит учащихся с историей создания повести.

П. В. Анненков вспоминает, что первоначальный замысел повести возник у писателя в 1836 году, ещё до отъезда за границу:

«...Однажды при Гоголе рассказан был канцелярский анекдот о каком-то бедном чиновнике, страстном охотнике за птицей, который необычайной экономией и неутомимыми усиленными трудами сверх должности накопил сумму, достаточную на покупку хорошего лепажевского ружья рублей в 200 (ассигнациями). В первый раз, как на маленькой своей лодочке пустился он по Финскому заливу за добычей, положив драгоценное своё ружьё перед собою на нос, он находился по его собственному уверению, в каком-то самозабвении и пришёл в себя только тогда, как взглянув на нос, не увидел своей обновки. Ружьё было стянуто в воду густым тростником, через который он где-то проезжал, и все усилия отыскать его были тщетны. Чиновник возвратился домой, лег в постель и больше не вставал: он схватил горячку. <...> Все смеялись анекдоту, имеющему в основании истинное происшествие, исключая Гоголя, который слушал его задумчиво и опустив голову. Анекдот был первой мыслию чудной повести «Шинель», и она заронила в душу его в тот же самый вечер».

Важная задача учителя состоит в том, чтобы показать в «Шинели» несколько пластов проблематики: вопросы общественного, этического, религиозного и эстетического характера. Социальная интерпретация «Шинели» – самая распространённая. Акакий Акакиевич рассматривается как типичный «маленький человек», жертва социума и бюрократической машины. В этом случае повесть вполне вписывается в традиционную схему произведений о «маленьком человеке».

Этическая, или гуманистическая трактовка предполагает анализ знаменитого «гуманного места» повести, в котором слышится слабый протест Акакия Акакиевича против канцелярских шуток («Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?») – и в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой») и звучит призыв к великодушию и нравственности.

Наконец, эстетическое начало можно выявить, рассматривая форму повести и особенности повествования. В этом случае словесник будет опираться на мнение Б. Эйхенбаума, увидевшего в «Шинели» не столько повесть, сколько сугубо художественный,

квази-театральный монолог и комизм сказа. Он подчёркивал, что сказ у Гоголя не повествовательный, а мимико-декламационный (Эйхенбаум, 1992: 105). Речь идёт о неопределённом характере повествования, внушаемом известными «словечками» – «в некотором роде», «как-то», «впрочем», «какой-то», «кажется», – которые, как отмечал Андрей Белый, выглядят «точно вуаль с мушками на тексте, поданном в намеренной неяркости, неопределённости, безличии, косноязычии». В.Набоков определяет движение повести следующим образом: «Повесть движется так: бормотанье, бормотанье, лирическая волна, бормотанье, лирическая волна, бормотанье, фантастическая кульминация, бормотанье, бормотанье, и назад в хаос, из которого все это явилось» (Набоков, 1996: 130).

Религиозная интерпретация базируется на истории агиографического (житийного) жанра и связана с влиянием на повесть жития св. Акакия. Указание на то, что житие св. Акакия имеет отношение к повести Гоголя, содержится и в книге В. Б. Шкловского «Энергия заблуждения».

Проверяя качество чтения, словесник поинтересуется тем, как учащиеся поняли финал повести, вызывающий неоднозначные толкования. Господствующая точка зрения сводится к тому, что финал нужен был для показа «протеста», «возмездия», «бунта», «мщения» обидчику генералу, «значительному лицу», а фантастика нужна для проявления этой идеи. Любопытно толкование Набоковым финала повести. Набоков заявляет, что в финале Гоголь прикрывает необыкновенный фантастический трюк потоком ненужных и не относящихся к делу подробностей, мешает читателю понять важное обстоятельство: тот, кого принимают за призрак ограбленного Акакия, и есть на самом деле вор, его ограбивший (Набоков, 1996: 130).

Как правило, центром изучения «Шинели» является анализ образа Башмачкина как типического «маленького человека» и исследование индивидуальных черт его характера. Бросается в глаза сходство героя Гоголя с героями анекдота: чиновниками, «поседевшими за перепискою», сделавшимися «совершенной машиною», осмеиваемыми в своём кругу, – и имплицитная ориентация

писателя на парадоксальность, двусмысленность и комизм анекдота.

Переписывание – корень существования Акакия Акакиевича. Всю жизнь он только переписывает, заявить о себе как о личности он не может: Башмачкин говорит предложениями и частицами, не имеющими значения. Даже имя *Акакий Акакиевич* воспринимается как результат переписывания: переписали имя отца «Акакий» и получился «Акакий Акакиевич». Жизнь Башмачкина неотделима от бумажного листа. Любовь к переписыванию говорит об интеллектуальном обмелении личности и отказе героя проявить личную волю. При этом обнаруживаются главные привлекательные черты Акакия Акакиевича – кротость, смирение – т.е. именно те качества, которые роднят его со св. Акакием. Их связывает также аскетизм, пренебрежение к вещественным благам мира, самоограничение и совершенное равнодушие к материальной стороне существования. Так, Башмачкин «вовсе не замечал» вкуса пищи, «ел всё это с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору». Искушения и соблазны переносятся Акакием Акакиевичем стоически. Он никогда не высказывает никакого неудовольствия и не жалуется, ни на что не претендует и невозмутимо терпит все тяготы. «Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?»» Смирение присуще Акакию Акакиевичу от природы, смиряется он естественно, без видимого усилия над собой.

Акакий Акакиевич – «маленький человек» и в смысле социального положения, и буквально. Его «малость» и «детскость» проявляется во всём: в росте, в жизненном пространстве, отведённом ему судьбой, в общественном положении и даже в фамилии: она происходит не от слова «башмак», а от слова «башмачок». Герой не только мал и слаб, как дитя, он ещё и по-детски невинен, о чём опять же свидетельствует имя Акакий («невинный», «беззлойный»), удвоенное отчеством.

Роковым искушением Башмачкина, оказавшемся для него непреодолимым, становится приобретение новой шинели. На пер-

вых порях всё складывается достаточно благоприятно: быстро находят деньги, быстро получено согласие Петровича. Однако в действительности эта лёгкость оказывается мнимой. Испытание вступает в силу и словно подталкивает Башмачкина к гибели.

Рассмотрение композиции и сюжета следует начать с задания выделить части произведения. Повесть Гоголя делится на две противопоставленные части: период *до* приобретения шинели и период *после*. Между этими двумя периодами прослеживается резкое противостояние: «период капота» (или переписывания) является антитезой «периоду новой шинели» (или измены делу переписывания). Шинель олицетворяется и начинает претендовать на роль главной героини повествования, определяя дальнейшее движение и развитие сюжета. Все персонажи (Акакий Акакиевич, Петрович, значительное лицо, грабители и др.) оказываются связанными именно шинелью. Заглавие повести также подчёркивает центральное положение этого образа. Шинель для Акакия Акакиевича становится «подругой жизни», срастается с ним в одно целое: «существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился...» Утрата шинели и гибель самого героя тесно связаны между собой. Потеряв шинель, Акакий Акакиевич уже не может вернуться к себе прежнему и к своей прежней жизни. Характерно, что простуду Башмачкин подхватывает не той морозной ночью, когда украли шинель и он раздетый возвращался домой, а через несколько дней, когда возвращался от генерала.

Часть времени в аналитической беседе словесник отведёт художественному времени и пространству повести. Интересный материал для рассмотрения её хронотопа можно найти в пособии Ю. М. Лотмана, в котором учёный рассматривает противопоставление губительного «бюрократического пространства» Петербурга как «не-жилья» «жилью» Акакия: его каморке и шинели (Лотман, 1988: 285-287).

В подготовленном классе завершение аналитической работы может получить и более сложную историко-литературную перспективу, если учащимся будет предложено обсуждение следующего тезиса литературоведа К. Мочульского: «В нравственной об-



ласти Гоголь был гениально одарён; ему было суждено круто повернуть всю русскую литературу от эстетики к религии, сдвинуть её с пути Пушкина на путь Достоевского. Все черты, характеризующие «великую русскую литературу», ставшую мировой, были намечены Гоголем: её религиозно-нравственный строй, её гражданственность и общественность, её боевой и практический характер, её пророческий пафос и мессианство». Книга Мочульского «Духовный путь Гоголя» вышла в 1934 году.

### *Ф. И. Тютчев. Лирика*

Заставка тютчевской темы учебника содержит материал об истории создания стихотворения «Слёзы людские...» Описание спонтанности зарождения творческого образа в сознании художника, представленное И. Аксаковым, призвано вызвать интерес учащихся к личности гениального русского поэта и стимулировать изучение его творческого наследия. В заставке говорится, как однажды, в осенний дождливый вечер, вернувшись домой, весь промокший, поэт сказал встретившей его дочери: «J'ai fait quelques rimes» («я сочинил несколько стихов»), и пока его раздевали, продиктовал ей следующее стихотворение:

Слёзы людские, о слёзы людские,  
Льётесь вы ранней и поздней порой...

В подготовленном классе тютчевскую тему можно открыть беседой о данном стихотворении, основной вывод после которой сделают сами учащиеся: философское содержание стихотворения, высокий пафос авторского сострадания и напряжённый драматизм дают все основания назвать Ф.И. Тютчева величайшим гуманистом в русской поэзии XIX века.

Биографический очерк для удобства восприятия учащихся структурирован и дан в 2-х частях. Главные его моменты: формирование Тютчева как творческой личности, необычайная одарённость поэта, роль самообразования и заграничного периода жизни, увлечённость поэзией и политикой, служба в Комитете

иностранный цензуры, патриотизм и другие выдающиеся качества личности.

Подборка стихотворений, рекомендованных куррикулумом для изучения, охватывает разные темы лирики Тютчева: чудо и прелесть природы, сложность внутреннего мира человека, историческое бытие человека, драма любви и др.

Текст каждого стихотворения сопровождается специальными аналитическими вопросами, что нацеливает учащихся не на поверхностное осмысление отдельной тематической линии поэзии Тютчева, а учит внимательному прочтению каждого художественного текста.

Так, например, анализ стихотворения «Есть в светлости осенних вечеров...» предполагает два этапа: а) организацию наблюдений над поэтикой стихотворения (эпитеты, метафоры, олицетворения и их функциональная роль) и, отталкиваясь от них, – б) установление особенностей художественного содержания: отражённость человеческого в природном, прелесть и красота кротости, «улыбки увяданья», «божественной стыдливости страданья». Данный текст содержит множество эпитетов: оценочных, изобразительных, субъективных, передающих неожиданное видение природы, роль которых – выразить всё разнообразие впечатлений и чувств от картины светлого осеннего вечера.

Завершить тему можно и комментированным чтением учебной статьи «В художественном мире поэта», и конкурсом чтецов, и обучающей контрольной работой, пример которой даётся ниже.

*Составьте литературный комментарий к стихотворению Ф. И. Тютчева, опираясь на предложенные вопросы и задания.*

О, этот Юг, о, эта Ницца!..	Нет ни полёта, ни размаху –
О, как их блеск меня тревожит!	Висят поломанные крылья,
Жизнь, как подстреленная птица,	И вся она, прижавшись к праху,
Подняться хочет – и не может...	Дрожит от боли и бессилья...»

1. Раскройте художественную функцию сравнения, лежащего в основе композиции стихотворения.

2. Как это сравнение раскрывает внутреннее состояние лирического героя во 2-й части стихотворения? С какими событиями может быть связано подобное состояние?

3. Каким образом первые два стиха соотносятся с последующим текстом стихотворения?

4. Каково художественное значение риторических восклицаний в начале стихотворения? В чём, по-вашему, заключается роль умолчаний в тексте? Какими знаками препинания они выражены? Какова художественная функция такого знака, как тире?

5. Сформулируйте основную мысль автора.

### *И. С. Тургенев «Свидание»*

Произведения Тургенева входят в программу каждого класса гимназического центра образования: рассказы «Муму», «Бежин луг», «Бирюк», стихотворения в прозе, повесть «Ася». Рассказ «Свидание», вошедший в программу 9 класса, следует рассматривать и как итог изучения «Записок охотника», и как итог тургеневской темы в гимназическом курсе русской литературы.

Цели изучения темы «Тургенев»: углубить и расширить знания о жизненном и творческом пути писателя и дополнить их новыми сведениями, раскрыть роль Белинского в становлении художника, подвести итог изучения «Записок охотника», совершенствовать навыки анализа прозаического текста, обратить внимание учащихся на художественную детализацию в рассказе «Свидание», особенности создания Тургеневым портрета и пейзажа, формировать навыки выразительного чтения, развивать грамотную устную и письменную речь, воспитывать нравственную личность.

Заставка к теме сразу вводит учащихся в мир «Записок охотника» и акцентирует их внимание на публикации «Хоря и Калиныча», которой Тургенев совершил «переворот» в художественном решении темы народа. В биографическом очерке повествуется о роли Белинского в творческом становлении писателя и об основных ве-

хах его жизни и деятельности. Слово учителя о Тургеневе полезно сопроводить иллюстративными материалами; увлечёт школьников и заочная экскурсия по тургеневским местам.

Введение в эвристическую беседу следует посвятить установлению связей с ранее изученными рассказами из цикла «Записки охотника». В научной литературе есть ряд источников, могущих стать основой для слова учителя<sup>1</sup>. Особенный акцент словесник сделает на широте картин народной жизни, многообразии типов и характеров крестьян, личности автора и гуманистическом пафосе цикла, изображении природного мира, критических отзывах о «Записках».

На следующем этапе изучения темы учитель организует эвристическую беседу аналитического характера. Вопросы и задания учебника очерчивают её основные направления: образ рассказчика и его мастерство, характеры Акулины и Виктора, мир природы, композиция и поэтика рассказа.

Через всю беседу пройдёт мысль о совершенстве художественного параллелизма, пронизывающего текст рассказа. Его суть составляют сопоставления и противопоставления: Акулина сопоставлена с молоденькой берёзкой, а Виктор – с «неопрятной» осинной, вместе с этим и эти деревья, и герои противопоставлены друг другу. Художественные детали, сопровождающие обрисовку персонажей, также противопоставлены: в руках у Акулины живые цветы, Виктор же смешно пытается и носом, и щекой, и бровью удержать нечто чуждое ему и антиприродное – лорнет. Антитетичны и цветовая гамма их портретов, и психологическая оценка персонажей автором, и речевые характеристики, и поведение. В итоге на одном полюсе повествования оказывается Акулина, т.е. *красота, чуткость, любовь, преданность, естественность, нежность, духовность, ум*, а на другом, представленном Виктором, – *безобразие, равнодушие, предательство, «ломание», грубость, бездуховность, глупость*.

---

<sup>1</sup> Лебедев Ю. В. «Записки охотника» Тургенева. – М.: 1977; Недзвецкий В. А., Пустовойт П. Г., Полтавец Е. Ю. И. С. Тургенев. – М.: 2000.

Поднимает цветы Акулины рассказчик, охотник. Вот он как раз человек, близкий Акулине духовно, но линия их отношений в рассказе не развивается, да и сословные границы вряд ли удалось бы им преодолеть. В образе охотника учащиеся выделяют наблюдательность, чуткость, остроумие. Он не только страстно увлечённый охотой человек, он идентичен автору, способен мыслить критически, ценит природу, интересуется жизнью простых людей, которых встречает на своем пути.

Сюжет рассказа «Свидание» строится по классической схеме: экспозиция, завязка, развитие событий, кульминация, развязка и эпилог. В экспозицию рассказа включены живописные осенние пейзажи, анализ которых даёт учащимся богатый материал для сообщения: «Человек и мир в рассказе Тургенева». Взгляд автора поднимается в небо, затем скользит по деревьям, выхватывает из их массы одну берёзку, молоденькую, тонкую. Так на этом фоне природы, на лесной поляне происходит встреча двух главных героев, а в ходе диалога между ними выясняется история их взаимоотношений и раскрывается драма девушки. Акулина полностью полагается на своего возлюбленного, хочет посвятить ему всю свою жизнь. Смирясь с грубым равнодушием Виктора, девушка просит лишь одного – понимания. Однако ограниченный и самовлюблённый лакей не способен даже на это. Лишь от рассказчика Акулина получила бы понимание и сострадание, но это побочная линия сюжета, не получившая дальнейшего развития.

Предметная детализация требует подробного рассмотрения. Букет васильков – значимая деталь, характеризующая Акулину. Она видит и ценит красоту и прелесть простых цветов, бережно, с любовью собирает их, но букет отвергнут молодым мужчиной так же, как и чувства Акулины. Другая деталь – лорнет – является атрибутом Виктора, персонажа, несимпатичного рассказчику. В обстановке природы и быта простых людей лорнет выделяется своей бесполезностью так же, как и его хозяин-лакей своим пёстрым внешним видом и манерами.

Повествование заканчивается пейзажной зарисовкой: сквозь несвёлую улыбку природы проглядывает унылый страх недалёкой зимы – будущее не предвещает ничего хорошего героине рассказа. Ветер гонит по дороге опавшую листву, героев рассказа жизнь разбрасывает в разные стороны, и они никогда больше не встретятся.

Итак, тема рассказа – развязка любовных взаимоотношений двух внутренне разных людей, верность и легкомыслие, глубина чувств и их поверхностность. Важный элемент его проблематики – противопоставление крестьян-земледельцев и дворни. Тургенев симпатизирует Акулине как носительнице народной нравственности, чистоты и духовности и резко осуждает лакея Виктора, человека испорченного, оторвавшегося от корней, кичливого. Современному школьнику, анализирующему данный рассказ, конечно, интересно поразмышлять о том, какие вечные образы и темы воплощает писатель, как рисует яркий природный мир, в чём красота тургеневского художественного слова, поразмышлять о проблеме сложных человеческих взаимоотношений.

### *Ф. М. Достоевский «Бедные люди»*

Данная тема впервые открывает учащимся сложный мир творчества Ф. М. Достоевского.

В её изучении словесник преследует ряд целей: ознакомить с жизненным и творческим путём писателя, с содержанием романа «Бедные люди», привить интерес к творчеству писателя; совершенствовать навыки анализа художественного текста на примере эпистолярного романа и навыки анализа литературного типа; выявить традиции и новаторство Достоевского в изображении «маленького человека»; воспитывать уважение к человеческой личности.

В слове учителя о Достоевском необходимо особо выделить его слова из письма к брату Михаилу в августе 1839 года: «Человек есть тайна. Её надо разгадать, и ежели будешь её разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком».

Первым произведением, в котором Достоевский начал постижение этой тайны, стал роман «Бедные люди». Его традиционное прочтение исключительно в социально-философском ключе и следует предложить лицеистам: во-первых, как художественное доказательство того, что и в самых забытых и униженных человеческих существах таятся высокие и сложные мысли и чувства, и, во-вторых, как протест против социальных несправедливостей, обрекающих подобных людей на страдание.

После ознакомления школьников с историей создания романа словесник проверит качество прочтения произведения и организует эвристическую беседу с элементами дискуссии. Вопросы и задания предполагают выявление особенностей жанра эпистолярного романа, раскрытие типов и характеров «бедных людей», Девушкина и Доброселовой, других обитателей петербургских углов, составление речевых характеристик персонажей, анализ проблематики и поэтики романа, установление традиционных и новаторских черт произведения.

Круг обсуждаемых вопросов можно расширить, организовав работу в парах и в группах.

- В чем смысл заглавия? На какое слово в заглавии падает логическое ударение? Почему? Как заглавие романа открывает новый поворот в осмыслении знакомой вам темы?
- Кто из литературных героев является «предшественником» Макара Девушкина и в чём отличие Макара от них? Найдите в рассуждениях Девушкина упоминания о литературных героях, которые родственны ему по принадлежности к типу «маленького человека».
- На какой аспект проблемы «маленького человека» указывают заглавия: «Станционный смотритель», «Медный всадник», «Шинель»? Почему в названии романа Достоевский использовал форму множественного числа?
- Проанализируйте речь героев «Станционного смотрителя», «Медного всадника», «Шинели». Насколько слышны в этих произведениях голоса «маленьких людей»?
- Какие ощущения вызывает последнее письмо Макара?

- Своим творческим кредо Достоевский считал необходимость «при полном реализме открыть человека в человеке». Докажите, что писателю это удалось.

«Спор» с Н. Добролюбовым, предложенный учебной статьёй «Поспорим с критиком», поможет ученикам глубже проникнуть в сущность характера Девушкина. Основные вопросы при её обсуждении: 1. Вызывает ли Девушкин «чувство отвращения», как считает Добролюбов? 2. Забит ли он окончательно? 3. Отсутствует ли в нём полностью чувство собственного достоинства, как утверждает критик? 4. Счастлив ли он своим унижением?

В ходе анализа словесник может воспользоваться работами учёного В.А. Недзвецкого, указывающего на следующие особенности интерпретации заглавия романа и его главного героя: «Достоевский вносит в понятие «бедные люди» принципиально новый смысловой акцент, делая ударение не на видовой («бедные»), но на родовой его части («люди»). Читатель романа должен был не просто проникнуться к его героям участием и состраданием... он должен был увидеть их по-человечески равными себе» (Недзвецкий, 1999: 129). Литературовед обращает внимание на два взаимоисключающих понятия, проходящих через весь роман: понятие «ветошки» и понятие «амбиции». В связи с этим выявляется и основной лейтмотив романа: право бедного человека на личность, признание со стороны всех членов общества чувства амбиции в каждом человеке: «амбиция моя мне дороже всего», утверждение героя, что человек – не «ветошка». Утрата личностного чувства и самоуважения для Девушкина равнозначна смерти. Так писатель поднимает на щит идею равенства «маленького человека» всем представителям общества. Он равен им не своей бедностью, которую разделяет с тысячами подобных ему мелких чиновников, а тем, что он – создание Божие, личность, следовательно, изначально уникален и неповторим.



Последний написанный Чеховым рассказ открывает девятиклассникам его личность с совершенно новой стороны: как писателя необычайной философской глубины, наделённого даром предвидения, как художника, обладающего даром проникновения в самую сущность характеров и явлений.

Представляя биографию Чехова, словесник, как правило, очерчивает основные периоды его жизненного и творческого пути, рассказывает о самых ярких и значимых событиях жизни, предлагает как можно подробнее ознакомиться с самобытной личностью Антона Павловича.

Вопросы предполагают анализ пространственно-временного плана рассказа «Невеста», рассмотрение системы персонажей, предметной детализации, выявление своеобразия поэтики и проблематики.

Особое внимание в ходе анализа будет уделено центральной героине, Наде Шуминой. Почувствовав пошлость и обывательскую серость в будущей своей жизни, она находит внутренние силы круто перевернуть свою жизнь и уйти из дома на пороге свадьбы. Переворот жизни оказывается совсем не таким нереальным событием, как думали прежние герои Чехова. Толчок к перемене даёт студент Саша; в его облике воплощена мысль Чехова о том, свидетельствует о том, что люди, способные поддерживать колеблющихся, в обществе появились. Саша – совсем не героический персонаж, он обычный человек, простой смертный, трогательный, отчасти даже слабый. Лишь в одном он твёрдо уверен: «главное – перевернуть жизнь». Именно под влиянием Саши Надя сумела сделать решительный шаг, порвать с прошлым и увидеть впереди, «громадное, широкое будущее». Она едет в Петербург учиться, но, быть может, за этим скрывается и нечто более решительное: активное участие в исторической жизни общества. В черновике писателя сохранились слова Саши: «Вы не пожалеете и не раскаетесь, клянусь вам. Ну, пусть вы будете жертвой, но ведь без жертв нельзя, без нижней ступени лест-

ницы не бывает. Зато внуки и правнуки скажут спасибо». Этот мотив героической жертвенности был устранен в окончательном тексте. Побывав снова в родительском доме, Надежда «ясно со знавала, что жизнь её перевёрнута, как хотел того Саша, что... всё прежнее оторвано от неё и исчезло, точно сгорело, и пепел разнёсся по ветру».

Надя Шумина, бесспорно, является авторским идеалом Чехова. Учёные назвали этот тип героев и героинь «задумавшимися», «прозревшими». Они стремятся к новой жизни и, как правило, с их образами связан *мотив ухода*. Этот тип героини не случайно именуют «невестами», что связано и с мифологическим представлением о невесте как символе расцвета, молодости, новой жизни. В рассказе проявилось своеобразие чеховского взгляда на женщину: она прежде всего – личность.

Основной мотив рассказа – мотив «ухода», желание убежать куда-либо. Уход – самое важное событие для «прозревших» героинь. Он в творчестве Чехова символизирует уход от «футлярной» жизни, о нём размышляют многие герои писателя, но только в «Невесте» идея ухода осуществилась. Чехов реалистически точно показывает, что уход – это ещё не осуществление мечты, Шумина не показана в момент обретённого ею счастья. Однако в её образе Чехов представил принципиально новое отношение к жизни: желание чего-то лучшего, стремление к иным, гармоничным человеческим отношениям и чувствам. Мотив ухода в рассказе «Невеста» актуализируется и с психологической, и с сюжетно-событийной точки зрения. Он стал кульминацией произведения, так как осуществился реально. Скорее всего, руководящая роль мужчины для Нади второстепенна, она видит свою жизнь не только в замужестве: «Радость вдруг перехватила её дыхание, она вспомнила, что едет на волю, едет учиться, а это всё равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество. Она и смеялась, и плакала, и молилась». Может быть, её ждут впереди небывалые трудности, но многого она уже достигла, вернуть прежнее девушка не хочет, «пепел разнёсся по ветру», и атмосфера радостной надежды и порыва к будущему остаётся ничем не омрачённой.

Статья «В художественном мире рассказа «Невеста» поможет школьникам закрепить итоги анализа, подготовиться к контрольным работам, сделать основные выводы о тематике и проблематике рассказа, его мотивной структуре, своеобразии системы персонажей, построении.

В чеховской теме помещена теоретико-литературная учебная статья «О реализме», в которой даётся определение данного художественного метода, раскрываются его основные черты, называются этапы развития. С её помощью учащиеся подведут итоги изучения русской реалистической литературы XIX века.

## **Изучение русской классики XX века**

*И. А. Бунин «Птицы небесные». «Косцы»*

Данной темой начинается последний раздел учебника «Литература XX века». Учащиеся уже знакомы с творчеством писателя по рассказам «Цифры» и «Лапти» и в общих чертах знают его биографию.

В ходе изучения нового материала словесник реализует следующие цели: ознакомить с жизнью и творчеством И. Бунина, раскрыть выдающуюся роль писателя в истории русской литературы, представить Бунина как художника-патриота, совершенствовать навыки аналитического чтения, развивать устную и письменную речь учащихся; воспитывать любовь к художественному слову, стремление к духовной красоте.

Вопросы и задания к рассказу «Птицы небесные» призваны помочь учащимся осмыслить образ главного персонажа, нищего странника Луки, а также характер студента Воронова, природный мир рассказа, идею произведения. Начиная анализ рассказа, необходимо подчеркнуть, что в год его написания (1909) Бунина избрали почётным членом Российской Академии наук.

Основные положения эвристической беседы таковы. Бунина интересовал психологический склад русского человека, независимо от его социального положения. Он видел общность вну-

тренних противоречий помещика и крестьянина: «Мне кажется, что быт и душа дворян те же, что и у мужика; всё различие обусловливается лишь материальным превосходством дворянского сословия», – писал он в 1911 году. Потому-то так страстно герой «Птиц небесных», Воронов, стремится постичь внутренний мир случайно встреченного нищего странника. Настойчивость этого стремления писатель передаёт и через сюжетное построение: студент и задержался около него, и разговорился с ним, и домой пригласил, и догнал его на зимней вечерней дороге, и думал о нём постоянно ночью. Разрешил ли Воронов мучающую его загадку Луки? Бунин об этом не пишет. Вместе с тем заглавие рассказа автору словно подсказывает именно этот персонаж: ведь евангельская фраза прозвучала в устах Воронова: «Живёшь, как птицы небесные?»

Здесь же возникает вопрос о том, каково представление писателя о загадочной русской душе. Рассказ даёт внятный ответ: нравственные ценности Бунин находил в глубинах русской души, сохранившей природой и верой данные человеку устремления. Таков Лука, залюбовавшийся красотой зимней природы, спокойно принявший советы недоучившегося студента и его подаяние, не изменяющий своему пути, доброжелательно разговорившийся с молодым барином, который начал диалог деланно-бодро и несколько свысока. Писателю дороги простые народные характеры, излучающие тепло, мудрость, спокойствие, стойкость, безразличие к материальным благам. Рассказ завершается трагическим сообщением о смерти Луки: ещё раз (как и в рассказе «Лапти») Бунин высказал мысль о том, что недолго, но ярко горит огонь духовной красоты.

Автор избирает отстранённую манеру повествования: о своём понимании происходящего прямо нигде не говорит. И, тем не менее, философская позиция писателя выражена со всей очевидностью, через соотнесение двух планов изображения: Луки и Воронова, обоих героев и природного мира, через трагизм финала. В каждом слове произведения сквозит мысль о красоте: о красоте

мира (даже если он охвачен буйной стихией метели) и внутренней красоте простого человека. Автор подчёркивает, что проникновение в сущность жизни осознаётся героями в трагический период прощания с нею: «А пойтить... не пойду. Ночую в Знаменском, ежели... дойду...», – говорит Лука. Паузы в его речи свидетельствуют о том, что он предвидит свою смерть.

Нравственная красота народной души, вынужденной существовать в атмосфере сиротеющей деревни (учитель обратит внимание учеников на одежду и обувь Луки, его болезненное состояние), показана писателем с помощью выразительных деталей и на фоне грозной стихии природы.

Обращаясь к форме произведения, словесник отметит, что рассказы Бунина «экономны», невелики по объёму. Бытие личности даётся не в последовательном своём развитии, а в моментальном срезе: из этого бытия выхватывается значимый эпизод. В «Птицах небесных» – это обычная, на первый взгляд, встреча, в которой акцентируется философская суть народного отношения к жизни и смерти, проникнутого христианским началом. Автор словно пользуется «рентгеновским лучом», высвечивая глубину внутренней жизни Луки.

В учебной статье о художественном мире рассказа речь идёт о мастерстве Бунина как создателя особенного образа природы, о специфике художественной детализации, о композиции произведения, о его персонажах и идее. Завершается статья мыслью дискуссионного характера: «Любая встреча человека с человеком, и случайная в том числе, значима для обоих и имеет «учительный» характер. Именно такой оказалась встреча с нищим Лукой для Воронова. Она показала ему духовную силу, стойкость и внутреннюю красоту обычного простого человека, и, наверное, заставила молодого человека задуматься о вере, о жизни и смерти». Данная концовка может стать отправной точкой для разговора о самых значительных, на взгляд гимназистов, встречах, которые уже состоялись в их жизни.

В изучении данной темы реализуются следующие цели: дать общее представление о творческом становлении писателя, ознакомиться с личностью Горького, раскрыть художественные особенности повести «Детство» и рассказа «Старуха Изергиль», совершенствовать навыки анализа портрета, пейзажа, интерьера, а также навыки составления речевых характеристик персонажей, объяснить сущность понятий типичного и условного в искусстве, формировать навыки самостоятельной оценки произведения.

Вступительное слово учителя посвящается детским и юношеским годам Горького, началу творческого пути, а также его пребыванию в Бессарабии. Словесник может предложить 1-2 учащимся выступить с краткими сообщениями (не более 5 минут) о том, какую роль легендарное Причерноморье сыграло в судьбе писателя, в каких произведениях отозвалось. Материалы для них учащиеся найдут в книгах Г. Богача и Б. Чельшева<sup>1</sup>.

Повесть «Детство» – первая часть автобиографической трилогии писателя. Большой объём повести требует её домашнего прочтения. Читатели-подростки, как правило, живо воспринимают подробности семейной жизни Кашириных, они видят их глазами Алёши, который с трудом вживается в быт «неумного племени». Мальчику пришлось пережить со своими родными и их окружением и относительно благополучие, постоянно омрачаемое «свинцовыми мерзостями», семейными ссорами, и трудное время (пожар, разорение, нищету). Огромную роль в жизни Алёши сыграли бабушка и дед, Цыганок, Григорий Иванович, Хорошее Дело, «улица», товарищи. Рассказчик сохранил в повести главные особенности детского восприятия, но при этом взглянул на события глазами мудрого взрослого человека. Для чтения на уроке словесник отберёт несколько ключевых фрагментов, например: эпизод

---

<sup>1</sup> Богач Г. Горький и молдавский фольклор. – Кишинев: 1966; Чельшев Б. Русские писатели в Молдавии. – Кишинев: 1981.

семейного отдыха, сцену пожара, а также самые значимые диалоги: с бабушкой, с Цыганком, с Хорошим Делом и др.

В учебнике предлагается пообразный анализ произведения, в котором основное внимание уделяется характерам взрослых и детей. Образу автобиографического героя следует посвятить основное учебное время.

В 7-м классе школьники уже умеют вычленять детали внешнего описания персонажей, анализировать их, связывать с характером, определять функциональную значимость. Изображая бабушку, Горький прибегает к портрету-впечатлению, портрету-оценке. Вчитываясь в текст, учащиеся отметят, что глаза её вспыхивают «невыразимо приятным блеском», что она «светилась изнутри – через глаза – неугасимым, весёлым и тёплым светом», что походка напоминала «движения ласкового зверя», а слова – «ласковые цветы». Алёше и читателям запоминаются главные, часто повторяемые ею слова: «Как хорошо всё! Нет, вы глядите, как хорошо-то всё». Именно они выражают её открытое, светлое отношение к миру. Не случайно именно Акулина Ивановна сыграла решающую роль в формировании таких качеств Алёши, как доброта, отзывчивость, чувство сострадания, стремление к прекрасному. Дед Каширин изображается как её антипод: властный, жёсткий, Алёша «почуял в нём врага», его насторожили птичий нос, зелёные глазки, рыжая борода. Неприветливо встретили мальчика и другие члены семьи. Неприятное впечатление оставляют дом и двор: крыша кажется «нахлобученной», окна «выпученными», а двор – «неприятным». Здесь живут «сердитые» люди, а дети напоминают «стаю вороватых воробьёв». Постепенно учащиеся начинают задумываться над значением каждого жеста, позы, подмечать тонкости в описании выражения лиц, а в речи героев фиксировать тон голоса. Складывается достаточно подробная картина внутреннего состояния каждого персонажа, точное впечатление о жизни и интересах взрослых и детей. «Всё было странно и волновало», – отмечает Алёша.

Методический аппарат учебника нацеливает школьников на подробный анализ автобиографического героя повести: вопросы и

задания 3-й части («Алёша») предполагают рассмотрение внутреннего облика персонажа, преимущественно тех его черт, благодаря которым он смог противостоять «свинцовым мерзостям жизни». Одно из заданий рекомендует сопоставить Николеньку Иртеньева из «Детства» Л.Н. Толстого и Алёшу Пешкова.

В рубрике «Поспорим с критиками» приводятся высказывания Ф. Сологуба и А. Чичерина о горьковской повести. Они помогут учащимся сформировать своё отношение к произведению и его героям, будут способствовать осмыслению его идеи: детство Алёши и его сверстников действительно оказалось «злым и грубым», однако герой, наделённый от природы нравственной чуткостью, добротой, силой характера, встретился на жизненном пути с прекрасными людьми, которые помогли мальчику преодолеть тяготы безрадостного детства и отрочества.

Подводя итоги анализа, словесник организует учебную читательскую конференцию, предложив для обсуждения вопросы:

1. Какие события в доме Кашириных заставляют Алёшу рано повзрослеть? Какие эпизоды семейной жизни делают его особенно чутким?

2. Как мальчик относится к бабушке и деду? После чего его отношение к деду изменилось?

3. На какие проявления здорового, творческого и доброго начал в людях обращает внимание Алёша? Кто, кроме бабушки, ему близок?

4. Какую роль в обрисовке характеров персонажей сыграл эпизод пожара в красильне?

5. Почему Алёша дрался с «улицей»? Кого из своих товарищей он выделяет?

6. Какова роль Хорошего Дела в жизни мальчика? Что понял Алёша, общаясь с ним?

7. Почему Алёше запомнились и светлые, и тёмные стороны собственного детства?



*Легенда о Данко* из рассказа «Старуха Изергиль» овеяна романтической мечтой писателя о прекрасном Человеке. Её анализ можно начать с исследования особенностей художественного пространства легенды. Некое условное племя людей живёт среди непроходимых лесов, болот и тьмы. Учитель предложит охарактеризовать этот мрачный фон, на котором возник яркий образ Данко, подумать о художественной роли хронотопа и средствах его создания. Горький использует персонификации, эпитеты (живописные и с психологической коннотацией), сравнения, метафоры, а также самые разнообразные стилистические фигуры. Подобное художественное пространство и образы людей, слабых, измученных, потерявших в тяжёлом пути силу и благородство, по контрасту соотнесены с «молодым красавцем», пожертвовавшим ради них жизнью. Вопросы учебника помогут школьникам разобраться в сущности романтического характера Данко как идеального героя, проникнуть в евангельскую основу его образа.

*Л. Н. Андреев*

В процессе чтения и изучения рассказа Андреева «Кусака» реализуются следующие цели: раскрыть гуманистическую идею произведения, ознакомить с особенностями творческой манеры писателя (символика, психологизм), формировать навыки исследования композиции, воспитывать чувства любви и сострадания ко всему живому.

Название рассказа подсказывает логику его разбора: в его анализе необходимо сосредоточиться на ситуации, сложившейся с Кусакой и отношении к ней взрослых и детей. Для начала словесник предложит учащимся проследить за тем, как называют собаку автор и персонажи, ведь «у неё не было собственного имени». Это могут сделать 5 групп учащихся (по количеству глав рассказа). 1 – *голодная, гонимая голодом, одинокая, напуганная, злобная, Жучка, дура, мразь, сторожащая бескорыстно дачу, гордая, довольная собой*; 2 – *злая собака, сторожащая людей, Кусака, своя, дикая,*

*напуганная, Кусачка, любимая, с хорошеньким носиком и выразительными глазками (как у Лёли!), беспомощная; 3 – счастливая, с лоснящейся шерстью, гордая, независимая, но ожидающая побоев, благодарная, играющая, уверенная,отяжелевшая, бдительная; 4 – дворняжка, предчувствующая беду, бедная Кусачка; 5 – мечущаяся, промокшая, грязная, жалобно воющая.* Затем учащиеся анализируют выборку, в результате которой сложилось ассоциативно-смысловое поле образа Кусяки. Они подметят динамику изменений её образа, выделяют лексемы, свидетельствующие о «счастье» животного и о его безнадежном состоянии.

Композиция и хронотоп рассказа создаются по законам художественного параллелизма и также изменяются. Вопросы учебника нацеливают учащихся на рассмотрение композиции, ориентируют на выявление художественной роли портрета и пейзажа. Особенно подробно писатель рисует пейзаж осенний и ночной: осень плачет, Лёля тоже готова заплакать, мрак осенней длинной ночи поглощает пустую дачу и одинокую забытую собаку.

В ходе эвристической беседы педагог сделает акцент не только на учебных целях, но и на воспитательных. Школьников следует спросить о том, кто же является главным персонажем произведения? Кусяка, кличка которой стала заглавием рассказа? Лёля? Её мама? Дачники? Пропойца-мужик? Совершенно очевидно, что через отношение людей к животному Андреев исследует их внутренний мир, в котором царят равнодушие, предательство и чёрствость. Эпизод с деревенским дурачком в 4-й главке свидетельствует о жестокости людей не только по отношению к животному, но и друг к другу. Необходимо спросить и о том, какой же «урок» преподали Лёле родители? Как она будет относиться к животным, к людям? Ответы на подобные вопросы помогут учащимся справиться с составлением монолога-рассуждения на тему: «Мы в ответе за тех, кого приручили» (Экзюпери).

Данная тема требует от словесника реализации разнообразных целей: необходимо ознакомить учащихся с личностью поэта и особенностями его творческого становления, дать представление об уникальности его художественных поисков и новаторском характере лирики, ввести в практику учебного анализа понятие о развёрнутой и реализованной метафоре, развивать навыки анализа лирического персонажа, лирической композиции, выразительного чтения, поощрять стремление к исследовательской работе над текстом произведения, воспитывать чувство художественного слова и любовь к поэзии.

Биографический очерк о Маяковском, помещённый в учебнике, даёт основу для вступительного слова учителя о поэте и сообщений о нём учащихся. В нём говорится о его детских и юношеских годах, учёбе, раскрываются черты Маяковского-человека, Маяковского-поэта: своеобразие его яркой личности, оригинальность творческой манеры, стремление к гармонии и совершенству человека и общества.

Текст стихотворения «Хорошее отношение к лошадям» заставляет вспомнить прочитанный накануне рассказ Леонида Андреева, установить общность гуманистической идеи в этих произведениях.

Анализ стихотворения может начаться с обсуждения его заглавия, возникает вопрос: «В чём его необычность?» Оно кажется спокойным и бесстрастным по сравнению с последующим текстом, преисполненным проникновенного лиризма. Гуманистический пафос произведения поэт выражает открыто, через поведение и воображаемую речь лирического героя, обращённую к животному: «Лошадь, не надо. Лошадь, слушайте...» Герой противопоставлен толпе зевак, хохочущей над упавшим животным. Учитель не только рассмотрит эту антитезу, но и обсудит со школьниками вопрос о том, что может победить такие негативные качества человека, как зло и равнодушие. Таким образом, складываются основные направления разбора произведения:

- Лирический персонаж стихотворения.
- Образ животного и приёмы его создания.
- Толпа, способы её обрисовки.
- Художественное пространство и его воплощение поэтом.
- Основная мысль стихотворения.

В обсуждении стихотворения следует найти место для анализа его изобразительных деталей (Маяковский изображает ситуацию как живописец) и звуковых особенностей, на что ориентируют вопросы учебника.

Центром данной учебной темы станет стихотворение «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче». Его предыстория может быть раскрыта учителем или заранее подготовленным учеником. Создавая летом 1920 года очередную серию плакатов РОСТА (Российского телеграфного агентства), Маяковский часто рисовал солнце. После напряжённой работы он почти ежедневно ездил на подмосковную дачу. Однажды он написал стихотворение, в котором солнце не просто появляется, а становится активным «действующим лицом». Вопросы к школьникам: Почему в заглавии произведения использовано слово *приключение*? С какой целью автор указывает точный адрес произошедшего? Очевидно, таким образом поэт хочет подчеркнуть достоверность события, стремится сделать фантастику весёлой, похожей на реальность. Несколько вопросов и заданий помогут школьникам проанализировать яркость пейзажной зарисовки:

1. Какая метафора передаёт небывалую летнюю жару?
2. Как описана деревня?
3. Раскройте смысл выражения «кривился крыш корою».

Затем школьники проанализируют особенности обращения поэта к солнцу, они вычлениют нарочито грубоватые слова, указывают на фамильярность тона, однако после приглашения «зайти на чай» всё меняется: возникают чувства страха, конфуза, смущения, сожаления о том, что «нагрубил» солнцу. Наконец за чаепитием наступает мир, согласие, покой. «Солнце» оказалось величественным, но добрым и простым, между ним и поэтом обнаружилось

много общего, они оказались «союзниками». Подростков привлекает бодрость, оптимизм, задорный характер произведения и необычность раскрытия темы поэта и поэзии.

В ходе анализа произведения можно организовать учебную ситуацию дискуссионного характера. Учитель сообщит о том, что некоторые критики писали о нескромности, самоуверенности и зазнайстве Маяковского, о том, что в «Необычайном приключении...» проявилась «мания величия» поэта, и спросит, согласны ли они с подобными высказываниями. Безусловно, учащиеся ощущают, что текст стихотворения говорит не о высокомерии и зазнайстве, а о желании весело и задорно, естественно и просто выразить своё представление о поэтическом труде. Анализ полезно завершить чтением стихотворения в лицах.

Не следует упускать возможности показать на примере данного произведения новаторский характер лирики Маяковского и такую особенность его художественной манеры, как использование *реализованных и развёрнутых метафор*. Их углублённому осмыслению поможет учебная статья «О реализованной и развёрнутой метафоре».

#### А. П. Платонов

Рассказ Андрея Платонова «Юшка» приоткрывает перед школьниками глубину нравственной проблематики творчества писателя. Мысли Платонова о добре и зле, жизни и смерти, внутренней и внешней красоте, трагедии непонимания и духовной силе человека автор воплотил с помощью ярких и выразительных художественных подробностей, рисующих внешний облик героев, их быт и природу. Раскрытие нравственно-философских идей рассказов Платонова – основная цель уроков, посвящённых его творчеству.

Работа над текстом «Юшки» может быть организована по технологии так называемого «круглого стола». Учащиеся разделяются на группы, задача которых – выписать художественные детали, относящиеся к внешнему облику персонажей, их поведению

и характеру, и обсудить намеченную словесником проблему. 1-2 ученикам предлагается соотнести жизненные принципы Юшки с широко известными евангельскими и общечеловеческими постулатами, например: «А я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (от Матфея, гл. 4, ст. 39).

Школьники выделяют следующие детали внешнего облика центрального героя: *плохо видел глазами; мал ростом и худ; ходил в штанах и блузе, чёрных и закопчённых от работы, прожжённых искрами насквозь, так что в нескольких местах видно было его белое тело; босой, зимою же надевал полушубок, доставшийся от умершего отца; ноги обувал в валенки, которые носил всю жизнь. Избитый Юшка – с кровью на щеке и разорванным ухом, тело искалеченное, сорок лет от роду, казался ветхим от болезни; во тьме – белые открытые неподвижные глаза убитого Юшки; кровь, хлынувшая из горла.* Анализ деталей, в особенности соотнесённость слов **раздетый** (ветхая, в лохмотьях одежда) // **босой**, вызывают в сознании образ Христа, а «кровавая» атрибутика облика героя и факт его смерти усиливают это впечатление. Деталь *глаза как у слепца*, включённая в оппозицию *слепой // зрячий*, помогает школьникам сделать вывод о главной черте героя: слеп глазами, но зорок сердцем. У людей, окружающих Юшку, всё наоборот: зрячие глаза и слепое сердце.

Такое же яркое впечатление оставляют детали, характеризующие поведение Юшки: *всегда тяжело работал, носил в кузницу воду, песок и уголь, раздувал мехом горн, держал клещами горячее железо на наковальне, водил лошадь в станок, чтобы ковать её, и делал всякую другую работу; радовался обижающим его детям; уходил неизвестно куда; всегда был кротким и добрым; любил людей, обижающих его; помог сироте, каждый год приносил девочке-сироте деньги* и т.п. Школьники замечают парадокс: физически слабый, больной Юшка выполняет тяжёлую физическую работу. Слова *юрод, блажной*, брошенные Юшке прохожим-убийцей, обобщают образ необычного и не понятого людьми человека, внешне непривлекательного, но душевно прекрасного.

Первая группа учащихся обсуждает за круглым столом проблему непонимания героя окружающими. Вторая группа исследует проблему добра и зла в рассказе. Третья группа говорит о накоплении жесточения среди взрослых и детей, обсуждает проблему живучести зла. Четвертая группа исследует образ приёмной дочери героя и анализирует проблему преемственности поколений.

У Платонова деталь наиболее сложна, преисполнена глубинного философского значения, наделена множеством коннотаций и ускользающих смыслов. Она естественно и даже незаметно, на первый взгляд, вводится в повествование. Его деталь не только включена в описания природы, человека, быта и др., тесно связана с сюжетом, но и символична. Однако главная особенность платоновского повествования, на наш взгляд, состоит в том, что предметная детализация у него организована в особую художественную систему, все элементы которой играют ключевую роль в содержании рассказа. Так, в «Юшке» главный герой – бессребреник, праведник, страдающий от любви к людям. Детали его внешности: *босой // раздетый*, с кровью на щеке и устах – аллюзия на облик Христа.

Повтор слов *вода, хлеб, земля, дерево, кровь* несёт двойную функцию:

во-первых, называет реалии окружающего и выстраивает сюжет: *хозяин кормил его за работу хлебом; Юшка чаю не пил и сахару не покупал, он пил воду; дети бросали в него предметы с земли; кидали в него комья земли; кровь на щеке; лежал в пыли на дороге; надевал на плечи котомку с хлебом; склонялся к земле; гладил кору на деревьях; садился в тень подорожного дерева; земля там была сырая, её залила кровь, хлынувшая горлом из Юшки; девушка припала к земле, в которой лежал мёртвый Юшка.*

Во-вторых, в контексте всего рассказа повтор названных слов обретает высокую аксиологическую символику: выдвигает на первый план жизненно важные для автора и его героя ценности, вечные знаки бытия, его первооснову, некий *вечный биос*: ХЛЕБ, ВОДА, ДЕРЕВО, КРОВЬ, ЗЕМЛЯ. Образ Земли в этом случае –

это и место обитания всех людей, и прах, из которого возникает всё живое, и материнское начало, и жизнь. Дерево (у Платонова оно знак некоего мирового мифологического дерева), во-первых, как и человек, имеет общие с ним жизненные фазы: рождения, развития, плодоношения, увядания и смерти, а во-вторых, является символом связи земли и неба. Таким образом, можно сделать вывод, что лейтмотивная деталь Платонова содержит не только символический, но и мифопоэтический смысл и является важнейшим элементом в создании автором жанра рассказа-притчи.

*Лирика С. Есенина, В. Маяковского,*

*А. Ахматовой, М. Цветаевой.*

*Понятие о «серебряном веке» русской поэзии*

Русская поэзия начала XX века, как правило широко представлена в курсикулах и программах. Подборка стихотворений Есенина и Маяковского, Ахматовой и Цветаевой, предлагаемая гимназистам и лицеистам, даёт возможность сформировать у учащихся представление об основных путях развития русской лирики в это время: традиционном-классическом и модернистском. Характерно, что названные поэты, являясь в ранний период своего творчества представителями имажинизма (Есенин), футуризма (Маяковский), акмеизма (Ахматова), совмещают в своей поэзии как традиционное начало, так и стремление к новаторским художественным формам и идеям.

В учебной статье учебника для 9-го класса «О модернизме», которой завершается формирование сложного теоретико-литературного понятия «художественный метод» (она помещена в теме «Маяковский»), даётся целостная и достаточно исчерпывающая трактовка термина, перечисляются основные черты модернизма как художественного направления, рассматривается его историческое значение и неоднородность (символизм, акмеизм, футуризм). Кроме того, раскрывается сущность такого художественного феномена, как «серебряный век» русской поэзии.



Основные цели изучения данных персоналий: учащихся необходимо ознакомить с биографиями указанных поэтов, представить основные этапы развития их лирики, продолжить формирование навыков выразительного чтения и анализа поэтического текста, совершенствовать восприятие стихотворения, воспитывать духовно и эстетически богатую личность, любовь к поэтическому слову, стремление к изучению творческого наследия русской классики.

В дидактическом проектировании уроков следует предусмотреть разнообразные «заочные экскурсии» по литературным местам, конкурсы чтецов, творческие и читательские конференции, работу литературного клуба любителей поэзии, включение в урок разнообразных живописных и музыкальных произведений и др.

Изучение лирики А. А. Ахматовой предполагает самое общее ознакомление учащихся с основными циклами и сборниками её стихотворений: «Вечер», «Чётки», «Белая стая», «Подорожник» и др. В учебнике представлены стихотворения из обозначенных Куррикулумом сборников. Кроме общей картины творчества, они дадут учащимся достаточно полное представление о тематическом разнообразии ахматовской лирики: судьба поэта и роль поэзии («Смуглый отрок бродил по аллеям...»), любовь и творчество («Широк и жёлт вечерний свет...»), «Небывалая осень построила купол высокий...»), родина и её судьба («Не с теми я, кто бросил землю...»), война и исторический катаклизм («Когда погребают эпоху...»), одухотворяющая сила искусства («Слушая пение»).

Так, в стихотворении «Небывалая осень построила купол высокий...» (1922) раскрывается поразительная сущность чувства любви, под влиянием которого меняется восприятие окружающего мира лирической героиней. Несмотря на осень, небо высоко и ясно (рисую эту картину, Ахматова использует и эпитеты: «небывалая», «высокий»; и метафору: «купол» неба; и олицетворение:

«осень построила»). Зелёная вода каналов обрела яркий «изумрудный» оттенок, «крапива запахла, как розы», солнце светит так ярко, что напоминает «мятежника», берущего в плен столичный город. Необычность этой пейзажной зарисовки автор передаёт с помощью оксюморона: «весенняя осень». На фоне яркой палитры живой, олицетворённой Осени и появляется любимый человек. Однако говорится об этом лишь в последнем стихе, таким образом, складывается и редкостная композиция стихотворения, в котором 1-я часть (11 стихов) лишь торжественная подготовка, удивительная детализированная увертюра ко 2-й части, состоящей из одной единственной строки: «Вот когда подошёл ты, спокойный, к крыльцу моему».

Принадлежность А. Ахматовой к акмеизму следует рассматривать с историко-литературной точки зрения, понимая роль данного направления в раннем творчестве поэта и его ограниченность, как и любого другого установления.

Биография Сергея Есенина и подборка его стихотворений, помещённых в учебнике, призваны раскрыть перед школьниками блистательное творчество подлинно народного поэта, уникальность и философскую глубину его созданий. В биографическом очерке, состоящем из 3-х частей в соответствии с тремя этапами эволюции поэта, рассматривается становление Есенина как художника, связь с имажинизмом, главные темы лирики, противоречия в жизни и творчестве, приведшие жизнь к трагическому финалу.

Одно из самых совершенных стихотворений С. Есенина, в котором он размышляет о красоте жизни и конечности бытия, – «Отговорила роща золотая...» (1924). Для его анализа учащимся можно предложить следующие вопросы:

- Какие чувства и образы вызвало это стихотворение? Найдите слова, говорящие об эмоциональном состоянии автора. («Журавли, печально пролетая, уж не жалеют больше ни о ком»; «отговорила роща ... весёлым языком», «полон дум о юности весёлой»; «ничего ... не жаль»; «я роняю грустные слова».)

- В чём заключается противоречивость душевного состояния лирического героя стихотворения?
- Охарактеризуйте художественное пространство произведения: образы золотой рощи, сада, равнины голой, осенней дали и др., т.е. образ мира («каждый в мире странник»). Раскройте значение слова «дом» в выражении: «Пройдёт, зайдёт и вновь оставит дом». Какую художественную нагрузку несут детали: улетающие журавли, месяц, голубой пруд, костёр рябины красной? Какие тропы и стилистические фигуры использует автор для создания пространственной картины?
- Проанализируйте образ времени в тексте стихотворения: «ничего в прошедшем мне не жаль», «если время, ветром разметая». Какая роль отводится времени?
- В чём состоит драматизм восприятия поэтом жизни и времени? Докажите, что о них размышляет поэт. Проанализируйте содержание последней строфы. Какое будущее он себе прочит? Что можно возразить поэту?
- В чём заключается оптимизм его размышлений о жизни? Как вы понимаете смысл выражений: «Не обгорят рябиновые кисти, от желтизны не пропадёт трава»?
- Почему чаще всего звучит повтор «не жаль»? Каков философский смысл стихотворения?
- Раскройте своеобразие построения стихотворения и определите художественную роль кольцевой композиции.

В учебной статье о художественном мире поэта рассматривается своеобразная «крестьянская вселенная», созданная Есениным, земная и небесная её сферы, а также делается попытка обосновать личную и творческую трагедию великого русского лирика.

Творчество В. Маяковского представлено в учебнике такими лирическими шедеврами, как «А вы могли бы?», «Послушайте!», сатирическим стихотворением «Прозаседавшиеся» и поэмой «Люблю». Восприятие поэтики Маяковского связано с опреде-

лѣнными трудностями: авангардистским и эпатажным характером произведений, своеобразием ритма, рифмы и строфики, усложнённым словотворчеством. Помочь школьникам в изучении лирики Маяковского призван подробно разработанный в учебнике аппарат усвоения и ориентировки: точные вопросы и задания к текстам, а также учебные статьи «Об акцентном стихе» и «В художественном мире поэта». Именно в данной теме-персоналии помещена также учебная статья «О модернизме».

Изучение лирики М. Цветаевой, как и предыдущих поэтов, складывается из трёх блоков: 1. Биографический очерк. (Уже в начале изучения темы следует подчеркнуть, что Цветаева шла своим особым путѣм и не принадлежала ни к одному из модернистских направлений.) 2. Стихотворения и вопросы к ним. 3. Статья «Поэт о поэте». Статья «В художественном мире». В рубрике «Подводим итоги» предлагается ряд заданий, нацеленных на сопоставление творчества Ахматовой и Цветаевой.

Большое внимание в анализе творчества Цветаевой уделяется патриотической теме, например, «Стихам о Москве», стихотворениям «Тоска по родине! Давно...», «Родина» и др. Эффективность анализа стихотворения «Родина» (1932) зависит от рассмотрения следующих вопросов:

- В чём смысл авторского сопоставления своего чувства к родине с мужицким: «мужик... певал и до меня»?
- С помощью каких слов и понятий поэтесса раскрывает образ родины, России?
- Составьте смысловое поле образа родины в цветаевском понимании. Почему образ родины неотделим от «боли» и от «рока»?
- Каково художественное значение оксюморонов: «даль, отдалившая мне близь», «калужский холм» // «тридевятая земля»? Почему автор так часто использует тире?
- Какова его роль в синтаксическом строе и в интонационном рисунке стихотворения?

- В чём заключается драматизм патриотического чувства автобиографической героини?
- Почему единственное слово – *домой* – автор выделяет курсивом?
- Прочитайте последнюю строфу стихотворения и прокомментируйте её. К какому образу восходят слово *плаха*, неологизм *распрь*? К кому обращается автор?

М. А. Булгаков «Собачье сердце»

Четыре часа, отводимые на изучение данной повести, логически выстраиваются в следующую цепочку: 1. Замысел писателя, сюжетно-фабульная основа повести, реальность и фантастика в ней. 2. Конфликт повести, столкновение Преображенского и Шарикова, система образов произведения. 3. Авторская идея и своеобразие её воплощения в фильме режиссёра В. Бортко.

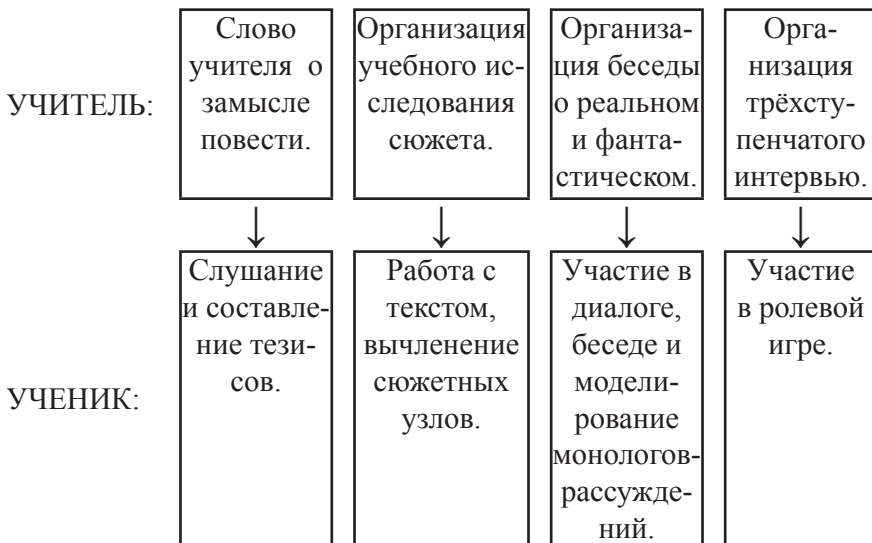
Рассмотрим вариант дидактического моделирования 1-го урока.

Тема: Повесть М. Булгакова «Собачье сердце». Замысел писателя. Сюжет и фабула произведения. Реальное и фантастическое в повести.

Тип урока: урок проверки адекватности восприятия произведения и углублённой работы над текстом.

Цели: ознакомить с художественным замыслом писателя и особенностями его реализации; научить разграничивать сюжет и фабулу произведения и вычленять основные эпизоды; развивать понятия о художественной фантастике и гротеске, формировать творческие и эвристические навыки учащихся, стимулировать стремление к участию в общей работе, помочь осознать личные обязанности в общей работе.

## Виды деятельности учителя и учащихся (бинарно):



Виды контроля: беглая и выборочная проверка тезирования, проверка наблюдений учащихся над текстом, оценивание монологов-рассуждений и участия школьников в эвристической беседе и «трёхступенчатом интервью».

Данным поурочным планом схематично намечается реализация нескольких учебных ситуаций. Степень его детализации зависит от творческой индивидуальности словесника, его опыта и методической гибкости.

В слове учителя о замысле Булгакова можно отметить желание автора создать философскую пародию на попытку большевиков сконструировать (сформировать, воспитать) нового человека, призванного стать строителем нового общества. Булгаков предупреждает об опасности подобного социального экспериментирования. В «Несвоевременных мыслях» А.М. Горького есть высказывание о «жестоком опыте», проделанном большевиками над русским народом. Преображенский вторгается в мозг Шарика с помощью медицинских инструментов, что метафорически соотносится с идео-

логической обработкой массового сознания, произошедшей после октябрьской революции. Однако профессор сумел осознать и исправить роковую ошибку собственного эксперимента, как только увидел чудовищный его результат. В реальной же жизни безграмотные шариковы оказались наиболее приспособленными к изменившейся социальной ситуации, и именно они стали формировать новое чиновничество и осуществлять властные полномочия. Кроме того, в замысел писателя входил и показ сомнительности официальной идеологической идеи, основанной на фетише «пролетарского происхождения».

Для исследования особенностей сюжета и фабулы учащимся предлагается озаглавить части повести и вычленить ключевые сюжетные эпизоды. Работа может идти и в парах, и в группах. Примерный её результат:

- «Я погибаю...» (внутренний монолог Шарика).
- «Похабная квартирка».
- «Контрреволюционные вещи вы говорите...»
- «На узком операционном столе...»
- «Вид его странен».
- «Полиграф Полиграфович». Потоп.
- «Взять всё, да и поделить».
- «Ей-богу, я, кажется, решусь».
- «Зачем нужно искусственно фабриковать Спиноз?»
- «Шариков сам пригласил свою смерть».
- Эпилог. «Наука не знает способов обращать зверей в людей».

Работа учеников в итоге сведётся к следующим результатам.

Фабула – это форма повествования. Фабула «Собачьего сердца» – это хронологически последовательное повествование от 3-го лица, осложненное вставным элементом – дневником Борменталья.

Сюжет – это цепь событий. Повесть открывается экспозицией, внутренним монологом Шарика (подобный приём очеловеченной речи использовал А.П. Чехов в «Каштанке»), завязка произведения оформляется в 4-й (самой короткой) главе, рассказывающей

об операции. Затем по нарастающей (по принципу «крещендо») повествуется о серии скандалов, устроенных Шариковым. Самый напряжённый кульминационный эпизод произведения, после которого профессор окончательно убедился в необходимости исправить свою экспериментальную ошибку, – получение Шариковым должности и его решение жениться. За этим стремительно следует развязка – операция по обратному превращению Шарикова в Шарика и эпилог.

Сюжет позволяет говорить о зеркальном построении произведения: «смерть» Шарика + «рождение» Шарикова | | «рождение» Шарикова + «смерть» Шарика. Таким образом, рождение и смерть взаимопроницаемы, двуедины, амбивалентны.

Учебная ситуация по исследованию сюжета и фабулы завершается краткой дискуссией: как мы помним, на протяжении всей повести Преображенский выступает как противник любого насилия, вспомним его фразу: «Никого драть нельзя. ... На человека и на животное можно действовать только внушением». Почему же он решается на повторное вторжение в мозг Шарикова / Шарика?

Эвристическая беседа о реальном и фантастическом (следующая учебная ситуация) пройдёт по вопросам:

1. Какие детали конкретно-бытовой, реальной жизни Москвы и её обитателей изображает автор (см. текст)?

2. По каким деталям читатель узнаёт о времени действия, о 20-х гг. в жизни России, эпохе окончания гражданской войны? (см. советские газетные лозунги, разговоры о контрреволюции и разрухе, возможность частной медицинской практики, открывшаяся во времена НЭПа и т.п.)

3. Каковы особенности показа реальной жизни? (Она показана как фантазмагория: хоралы Швондера, ряженые в квартире профессора и др.)

4. Как изображается фантастическое превращение собаки в человека? (Как реальность.)

Вывод: реальность и фантастика в повести взаимопроницаемы, амбивалентны, что характерно для приёма гротеска. Что такое гротеск? (Прием, основанный на фантастике, смехе, гиперболе,



причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры.

«Трёхступенчатое интервью» – это дидактическая ролевая игра, в которой участвуют АВТОР, ЧИТАТЕЛЬ, ЖУРНАЛИСТ (КРИТИК) и которая проводится как итог чтения и анализа произведения. Читатель задаёт Автору любой вопрос, оставшийся, на его взгляд, непрояснённым. Журналист или Критик письменно фиксирует заданный вопрос и ответ на него, добавляет свой комментарий. Поскольку участников трое, затем следует две смены ролей: Автор → Журналист (Критик) → Читатель; Журналист (Критик) → Читатель → Автор. Так каждый из участников попадает в три разные ролевые ситуации.

Второй урок. Активизация учебной деятельности тесно связана с моделированием учебной ситуации и с обнародованием шагов (этапов) общей работы в классе. Например, составление характеристики персонажа может опираться на выявление семантического (смыслового) поля образа. В частности, анализ характеров Преображенского и Шарикова, необходимый для выяснения сущности и природы конфликта между ними, начинается с составления своеобразного «словаря», в который заносятся существительные и прилагательные, номинативные конструкции. Школьники могут работать вдвоём или небольшой группой.

Итак, в итоге 1-го этапа работы они получают ряд номинативных конструкций:

Преображенский – фамилия связана с событием Преображения Господня; далее следует список наименований («называний») героя: *гражданин, не товарищ, господин, умственного труда господин, мой властитель, величина мирового значения, бескорыстная личность, благодетель, богатый чудак, маг и чародей, светило науки, полководец, человек фактов, хозяин, маг, кудесник, пречистенский мудрец, божество, жрец, патриарх, вдохновенный разбойник, творец, старик, папаша, учитель, седой волшебник* и др.

Шариков – *существо, маленький и плохо сложенный мужчина, незаконнорождённый сын, человек несимпатичной наружности,*

*не эмпан, непрописанный, человек, полученный при лабораторном опыте, проклятый чёрт, болван, леший, наглое существо, дикарь, не господин, негодяй, мразь, человек с собачьим сердцем, зав. подотделом очистки, прохвост, нечистый дух, учёный циркач и др.*

В ходе подобного прочтения текста устанавливается список ключевых номинаций, в котором содержится словарное отображение характеров героев, т.е. семантическое поле их образов, в котором «свёрнуто» идейное содержание облика персонажа (Волков, Суран, 1994). Такая учебная работа учит точному анализу характеров и противостоит облегчённым разговорам по поводу образов.

На 2-м этапе выясняется, какие слова в полученных смысловых полях занимают центральное положение, а какие – находятся на периферии полей. Как правило, в ядро можно поместить 3-5 дескрипторов. Характеры Преображенского и Шарикова создаются Булгаковым по контрасту, отсюда антитезы:

- господин – не господин;
- не пролетарий – прохвост (труженик, красный командир);
- пречистенский мудрец – болван, дурак;
- божество, творец – чёрт, нечистый дух.

Контрастные номинации героев находятся в центре смысловых полей противопоставляемых характеров Преображенского и Шарикова.

3-й этап анализа связан с вопросом: Как полученные выше исследовательские данные помогают определить суть конфликта между главными персонажами повести? Учащимся предлагается тест:

Определите характер конфликта. Конфликт между Преображенским и Шариковым:

- а) нравственный;
- б) классовый (социальный);
- в) «отцов и детей»;
- г) идеологический.

Естественно, все названные позиции имеют место в конфликте между персонажами. Так обнаруживается многомерность столкновения между ними, а значит, и особенная его острота.

Основные цели изучения данной темы: ознакомить девятиклассников с биографией поэта, представить основные этапы развития его лирики, показать в общих чертах своеобразие тематики, проблематики и поэтики Заболоцкого; продолжить формирование навыков выразительного чтения и анализа стихотворного текста, совершенствовать восприятие стихотворения, воспитывать духовно и эстетически богатую личность, любовь к поэтическому слову, стремление к изучению русской классической поэзии XX в.

Особенности творчества Заболоцкого учащиеся рассмотрят на примере стихотворений «Я не ищу гармонии в природе», «О красоте человеческих лиц», «Можжевёловый куст», «Завещание», написанных в конце 1940-х – 50-х гг. Некоторые из них, например: «О красоте человеческих лиц» или «Можжевёловый куст» можно рекомендовать школьникам для самостоятельного анализа. В учебнике предложены примерные вопросы. Произведения призваны раскрыть многообразие тематики, сложность поэтических исканий поэта, уникальность созданных им образов: своенравность природной стихии, красота внутренняя и внешняя, жизнь и смерть, человек и социум, чудо и драма любви и др.

В стихотворении «Завещание» тема вечности жизни обрела форму лирического завещания и обращения к потомку. По мнению поэта, жизнь бесконечна, потому что бесконечны её «метаморфозы». В сущности, Заболоцкий высказывает библейскую мысль: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Как о чуде, лирический (автобиографический) герой размышляет о том, что после смерти он растворится в природе: в воде, в лесу, в дыхании цветов, в ветвях дуба, в полёте птицы, в бледных зарницах, в дожде. Цепь превращений будет бесконечна. Идея стихотворения связана с привлёкшей Заболоцкого мыслью Циолковского о человеке как «государстве атомов». Если это так, то в будущем возможно повторение соединения этих атомов, и, значит, человек бессмертен.

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов  
Себя я в этом мире обнаружу.  
Многовековый дуб мою живую душу  
Корнями обовьёт, печален и суров.  
В его больших листах я дам приют уму,  
Я с помощью ветвей свои взлелею мысли,  
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли...

Круг вопросов эвристической беседы достаточно широк:

1. К чьему стремится автобиографический герой? Найдите строки, выражающие главную мысль поэта.
2. Каково символическое значение образа свечи в начале стихотворения?
3. С чем ассоциируется жизнь в данном стихотворении?
4. Как решается Заболоцким проблема преемственности поколений? Как вы думаете, что именно должен продолжить потомок?
5. Раскройте смысл выражения: «Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой потомок, доделал то, что я не довершил».
6. Какие тропы преобладают в поэтической структуре стихотворения? Каково их художественное назначение?
7. Докажите, что «Завещание» принадлежит к натурфилософской лирике.
8. Сопоставьте «Завещание» Заболоцкого с пушкинским «Памятником». Что различно в представлении поэтов о бессмертии? Что сходно?

## Уроки теории литературы

### О лирическом герое

До сегодняшнего дня нечётко разграничиваются понятия *автор* и *герой* (*лирический или автобиографический*) стихотворения, это вызвано особым свойством лирической поэзии – неопределённостью. А. И. Герцен однажды заметил, что «стихами легко рассказывается именно то, чего не уловишь прозой... Едва очерченная и замеченная форма, чуть слышный звук, не совсем пробуждённое чувство, ещё не мысль... В прозе просто совестно

повторять этот лепет сердца и шёпот фантазии». К этому можно добавить: и сам герой лирического высказывания также не совсем ясен. Кто он? Сколько ему лет? Где он живёт? Охарактеризовать его по известной схеме анализа как героя эпоса или драмы – портрет, поведение, речь, сведения, сообщаемые о нём автором или другими героями – невозможно. Его «портрет» условно можно обозначить как эмоциональный (т.е. складывающийся из того, что он чувствует), его образ создаётся по законам лирического сюжета и развития лирической мысли автора. Е. Г. Эткинд справедливо указывает: «Герой стихотворения, будь то «я» поэта или возлюбленная, друг, мать, к которым поэт обращает свою речь, достаточно нечётко, чтобы каждый читатель мог подставить на его место себя или свою возлюбленную, своего друга, свою мать (выделено нами – Т.С). Нет у него имени, характерной внешности, точного возраста, даже исторической прикреплённости, даже порой национальности. Он бывает чаще всего обозначен личным местоимением – я, ты, он».

В словарях можно найти различные толкования понятия «лирический герой»: образ поэта в лирике, один из способов раскрытия авторского сознания, художественный «двойник» автора и т.п. В литературоведческий обиход вошли и такие терминологические словосочетания, как лирический субъект, лирический персонаж и др. Понятие «лирический герой» было введено в 1921 году Юрием Тыняновым в работе, посвящённой творчеству А. Блока. С этого времени понятия «автор лирического высказывания» и «лирический герой» обычно разграничиваются в анализе. Саша Чёрный написал о разнице между автором и лирическим героем замечательное шуточное стихотворение:

### Критику

Когда поэт, описывая даму,  
Начнёт: «Я шла по улице. В бока впился корсет», –  
Здесь «я» не понимай, конечно, прямо –  
Что, мол, под дамою скрывается поэт.  
Я истину тебе по-дружески открою:  
Поэт – мужчина. Даже с бородою.

Итак, лирический герой – лицо условное, лирическое «я» равно автору и одновременно любому другому читателю. Поэзия потому-то и занимает такое большое место в нашем внутреннем мире, что лирическое «я» самых разных поэтов читатель ассоциирует с самим собой. В облике лирического героя отражаются и личные переживания автора, и обобщённые эмоции других людей: как современников поэта, так и его потомков. Лирика индивидуальна и в то же время устремлена к передаче всеобщего. Вот почему, читая то или иное стихотворение, нам иногда хочется воскликнуть: «Я тоже так думаю и чувствую, и я мог (могла) бы так сказать!..»

Важно помнить о том, что понятие «лирический герой» обусловлено и внутренними законами поэзии, и логикой её исторического развития. Прорыв к изображению личного мира в поэзии совершил Г. Р. Державин, однако герой Державина – всё же автобиографический, как и герой лирики М. В. Ломоносова и других поэтов XVIII века. Открытие обобщённой лирической личности принадлежит поэзии XIX века. Таким образом, «Я» ломоносовское или державинское чаще всего сугубо авторское и даже конкретно автобиографическое, а вот «Я» пушкинское, лермонтовское, тютчевское и др. поэтов XIX-XX вв. представлено обобщённо, хотя может быть и автобиографическим. Более того, в истории русской поэзии XIX-XX вв. есть примеры предельно обнажённого автобиографического «я», такова, например, ранняя лирика М. Лермонтова, большой пласт лирики М. Цветаевой, множество стихотворений В. Маяковского. Когда М. Лермонтов пишет: «Нет, я не Байрон, я другой...», – этим он выражает максимально внятную личную, а не обобщённую позицию; цветаевское «Моим стихам, написанным так рано...» – надо читать: «моим (Цветаевой) стихам»; а в стихотворении Маяковского «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» в заглавии даже указана конкретная фамилия героя.

Итак, героев и героинь подобных стихотворений можно назвать автобиографическими. Однако у этих же поэтов мы встретим множество произведений, центром которых будет условный и обоб-

щённый образ, т.е. образ лирического героя, например: «Арион» («Нас было много на челне...» Пушкина, «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, «Скрипка и немножко нервно» Маяковского, его же «Хорошее отношение к лошадям» и др.).

В связи с вышеизложенным назвать какой-то «набор» черт пушкинского или тютчевского, лермонтовского или некрасовского лирического героя, или же лирической героини Цветаевой, Ахматовой и т. д. не представляется возможным. В каждом стихотворении, даже если речь идёт об одном и том же авторе, лирический субъект уникален и неповторим. Вместе с тем нельзя утверждать, что некие общие черты его облика нельзя установить, они, так или иначе, проявляются именно потому, что лирический герой, прежде всего, есть выражение внутреннего мира автора.

*Понятие о художественной детали. Типология художественных деталей. Приёмы их создания*

Восприятие писателем окружающего мира, в том числе и «вещного» – предметов, реалий природы и быта, – складывается из конкретных ситуаций и деталей, которые дают толчок к развёрнутому сюжетному движению и особой организации художественного пространства произведения. Художественные предметы – носители глубинного смысла. Именно предметный мир, изображённый в произведении, является источником словесных образов, связанных с темой, ситуацией, общественной средой и т.д.

Вопросы художественной детализации особенно активно рассматривались литературоведением в 70-80 гг. XX века. В науке сложилось следующее определение художественной детали: «Деталь художественная (от франц. detail – подробность, мелочь), выразительная подробность в произведении, несущая значительную смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку. К детали художественной относят преимущественно предметные подробности в широком понимании: подробности быта, пейзажа, портрета, интерьера, а также жеста, субъективной реакции, действия и

речи...» (Путнин, 1978: 267). Многие учёные осознавали невнимание к детали как серьёзнейшее упущение в исследовании произведения: «Лучше всего изучены повествование, сюжет, герой. Гораздо менее исследован предметный мир литературы», — отмечает А. П. Чудаков (Чудаков, 1986: 4). Однако художник слова, по его мнению, никогда не может отрешиться от вещности, так как предметный мир произведения не менее важный признак его индивидуальности, чем слово. Вслед за А. Чудаковым многие учёные стали специально выделять в исследованиях так называемый «предметный уровень» произведения.

Интерес к художественной детализации обозначился в мировой литературе в раннюю эпоху становления реализма нового времени, в литературе XIX века. Характерно, что и сам термин реализм восходит к латинскому *realis*, что означает *вещественный*. Таким образом, деталь в тексте произведения должна была служить прежде всего вещественному, предметному изображению мира, быть гарантией жизненной достоверности и художественной правды. Без выразительных подробностей немислим ни один художественный портрет, ни одно описание природы или внутреннего убранства жилища, они необходимы для обрисовки сюжетной ситуации или субъективной психологической реакции персонажа. Деталь часто является важным элементом в обрисовке эпохи, т.е. она почти всегда носит конкретно-исторический характер. Каждое подлинно талантливое произведение приковывает внимание читателя выразительными подробностями повествования, читатель всегда откликается на стремление художника «не оставлять в тени ничего из того, что хотя бы просто упоминается: всё должно обрести пластическую форму» (Ауэрбах, 1976: 25).

Русская литература усилила внимание к «вещи», детали, пройдя через опыт натуральной школы реализма, основоположником которой стал Н. В. Гоголь. Аполлон Григорьев писал: «Манера натуральной школы состоит в описании частных, случайных подробностей действительности, в придаче всему случайному значения необходимости» (Григорьев, 1986: 277). При



такой манере повествования в поле зрения автора попадало всё: он описывал каждую вещь в комнате, каждую шпильку в голове своей героини, каждый жест, каждый штрих окружающего природного мира.

В дальнейшем эстетические функции детали усложнились, художники стали теснейшим образом связывать её с сюжетно-фабульным уровнем произведения, образной системой и идейным содержанием, стилем и др., а творчество Чехова открыло читателю мир, в котором деталь обрела символическое значение. Между уровнями художественной системы произведения нет и не может быть непроницаемых преград. Каждый последующий уровень «использует» материал предыдущего: сюжет – предметную обстановку, герой – сюжетные ситуации. Иногда связь настолько тесна, что разграничение сделать невозможно: микроэпизод, мотив, опирающиеся на предмет, почти сливаются с самим этим предметом или деталью. Например, такая деталь, как родинка в одноимённом рассказе М. Шолохова, – это не только символ кровной связи, но и опознавательный знак на теле родного человека, и памятка о страшных событиях гражданской войны, и знак протеста автора против насилия, и образ катастрофы, боли, смерти.

Важнейшая сторона всякого предметного описания – та авторская позиция, с которой оно осуществляется. Известны два главных направления авторского взгляда: когда автор занимает положение человека этого же мира, где всё для него достаточно обычно, и когда автор на всё смотрит извне и всё для него необычно и непривычно (Новикова, 2005: 14).

Сущность художественной детали связана с её естественным противоречием: с одной стороны, в многообразной системе элементов произведения она занимает частное положение, а с другой, она всегда устремлена к обобщению, к целостному охвату предмета, образа, идеи. Например, шинель Очумелова в чеховском «Хамелеоне» – это и конкретная деталь внешнего облика персонажа, и обобщённый символ «хамелеонской» сущности человека, «очумевшего» от невозможности решить судьбу «цуцика эдако-

го». Описание манипуляций с шинелью (надеть / снять) организует сюжет этого рассказа и помогает уяснить его художественный смысл, заключённый в открытом высмеивании автором любых форм пресмыкательства перед чинами.

В последние годы исследования, посвящённые художественной детализации, тесно связываются с философией и теорией текста. Философско-эстетическая концепция детали реализована в работах о так называемой онтологической поэтике (онтология – учение о бытии). Л.В. Карасёв, разрабатывающий этот новый подход к изучению текста, считает, что задача исследователя (будь то учёный, преподаватель, учитель или даже ученик) – увидеть хорошо известные вещи (детали, подробности) в ином, непривычном повороте. Это, своего рода, «незнакомая классика», поскольку героями её сюжетов оказываются не только «персонажи» в привычном смысле слова, но и те элементы мира, с которыми они вступают в сложные отношения: вещества, формы, объёмы, звуки, запахи, направления движения – всё то, что составляет онтологическую основу «видимого» сюжета и исподволь оформляет его художественную логику (Карасёв, 2001). По мнению учёного, в творчестве Платонова противостояние пустоты и вещества, существования и несуществования (жизни и смерти) является важнейшей идеей, символом и «инструментом для измерения огромного, явленного в виде пространства мира» (Карасёв, 2001: 133). Так «бытие восстаёт против небытия». Подобный подход к анализу художественных подробностей, например, в рассказе «Юшка» даёт возможность проникнуть в его глубинный философский смысл. Пустота и драма городской жизни героя (нет позитивных деталей в её описании) резко противопоставлены обильно насыщенному яркими деталями, живому, загородному пейзажу: «В пути он дышал благоуханием трав и лесов, смотрел на белые облака, ...слушал голос рек... Он склонялся к земле и целовал цветы, ... он гладил кору на деревьях и подымал с тропинки бабочек и жуков, которые пали замертво, и долго всматривался в их лица, чувствуя себя без них осиротев-

шим. Но живые птицы пели в небе, стрекозы, жуки и работающие кузнечики издавали в траве весёлые звуки, и потому на душе у Юшки было легко, в грудь его входил сладкий воздух цветов, пахнущих влагой и солнечным светом».

Обратимся к современным классификациям художественных деталей и назовём определившиеся в литературоведении типы и виды деталей.

Художественные подробности в зависимости от конкретной реализации в тексте произведения могут быть: а) уточняющими, проясняющими, обнажающими замысел писателя; б) фокусирующими суть сцены, образа, идеи; некоторые исследователи по способу реализации делят их на: а) реалистические, б) символические.

Художественные детали также делятся на: а) выделенные, призванные продемонстрировать идейно-художественную значимость (например, у Л. Толстого, который словно «пристаёт к читателю» с художественной подробностью); б) структурно нейтральные, неприметные, уходящие в подтекст, «случайные», на первый взгляд.

С точки зрения стилистической окрашенности и по своему предметному содержанию детали бывают: а) эффектными, экзотическими, экспрессивными; б) сдержанными, «скромными», но, тем не менее, точно характеризующими героя и обстановку.

Наиболее широко в анализе текста используется типология деталей, основанная на их функциональном содержании: а) портретные детали, б) пейзажные и детали интерьера, в) детали как средство индивидуализации и типизации персонажа, г) детали, характеризующие речь, жест, действие персонажа.

С точки зрения повторяемости в тексте разграничиваются а) детали однократные (встретившиеся один раз), вторичные (дважды) и лейтмотивные, частотные, повторяющиеся, сквозные, т.е. становящиеся в пределе символическими.

По традиции наиболее полно в критике исследованы предметные описания пейзажа, интерьера, портрета.

Тропы и стилистические фигуры к художественным деталям обычно не относят, вместе с тем они являются важнейшими средствами их создания. Например, в рассказе М. Шолохова «Родинка» выделяются: а) детали-сравнения («тонкие разноцветные, как слюда, льдинки»; родинка «величиной с голубиное яйцо» на левой ноге Николки), б) детали-эпитеты («Заря в тумане, в мокрети мглистой»; «Из окон видно зелёное расплескавшееся Обдонье и воронёную сталь воды»), в) детали-метафоры («А из закровов тянут наехавшие конные ячмень и пшеницу, под ноги лошадям сыплют и двор устилают золотистым зерном»; «сталь воды»), г) детали-олицетворения («Спустился в вишнёвый садик и лёг на траву, заплаканную, седую от росы»).

Огромную роль играют детали-олицетворения в описании природы: «По ночам в бурю волны стучатся под яром, ставни тоскуют, захлёбываясь, и чудится Николке, что вода вкрадчиво ползёт в щели пола и, прибывая, трясёт хату»; «По кочковатому летнику, по колеям, ветрами облизанным, мышастый подорожник кучерявится, лебеда и пышатки густо и махровито лопушатся. По летнику сено когда-то возили к гумнам, застывшим в степи янтарными брызгами, а торный шлях улёгся бугром у столбов телеграфных. Бегут столбы в муть осеннюю, белесую через лога и балки перешагивают, а мимо столбов шляхом глянцевитым ведёт атаман банду...» Именно детали делают это описание необычайно ярким, эмоциональным и психологически достоверным.

Особенно значимые детали-эпитеты Шолохов даёт в инверсионной позиции, что, наряду с цепочками однородных конструкций, направлено на создание размеренного ритма повествования: «На столе гильзы патронные, пахнущие сторевшим порохом, баранья кость, полевая карта, сводка, уздечка наборная, с душком лошадиного пота, краюха хлеба. Всё это на столе, а на лавке тёсаной, заплесневевшей от сырой стены, спиной плотно к подоконнику прижавшись, Николка Кошевой, командир эскадрона сидит. Карандаш в пальцах его изыбших, недвижимых. Рядом с давнишними плакатами, распластанными на столе, – анкета, напо-

ловину заполненная». В данном описании, открывающем рассказ «Родинка», автор стремится сразу, через выразительные подробности (гильзы, карта, сводка, краюха хлеба и т.п.) обнажить перед читателем социальный нерв произведения, вывести на первый план проблему гражданской войны и классового противостояния «казаков, властью советской недовольных» (атаман), и тех казаков, которые её приняли (Николка). Так предметные детали этого описания обрели не только пластическую, но и социальную выразительность.

Трагедия общественного противостояния заключается в том, что главные персонажи оказываются кровно близкими людьми, отцом и сыном. Обнаруживая это родство в финале произведения, Шолохов показывает трагическую противоестественность гражданской войны. Автор не скрывает своего отношения к героям, понятно, что его симпатии на стороне молодого и человеческого, стремящегося не воевать, а учиться, на стороне Николки. Детали же, характеризующие атамана, подбираются по законам бестиализации (*bestia* с лат. «зверь»). Его образ оживотнен, в нём актуализируется звериное, дикое начало: «как набедившийся волк», «уходит по-волчьи», «налетел коршуном». Усиливают подобную характеристику «сопровождающие» облик атамана образы волка и коршуна: «Из бурелома на бугор выскочил волк, репьями увешанный»; «с лохматой головы атамана нехотя сорвался коршун-стервятник».

Итак, художественный мир большого писателя стремится к максимальной объективности и всеохватности изображения. В поле зрения художника попадает всё: и человек, и его вещное окружение, природное и рукотворное, и его внутренний мир, и его действия, и его социальная жизнь. Поэтому каждый писатель стремится ярко, красочно и пластично отразить всю полноту бытия, что без выразительных подробностей осуществить невозможно.

**«ГАРМОНИЯ» И «АЛГЕБРА» ИСКУССТВА СЛОВА:  
ПРОВЕРКА ЛИТЕРАТУРНЫХ ЗНАНИЙ И УМЕНИЙ**

**Тесты по истории и теории литературы**

*Проверка знания фактического материала  
и прочности его запоминания*

**Задание 1.**

*Кому принадлежат реплики?*

- а) «Молчалины блаженствуют на свете!»;
- б) «Шумим, братец, шумим»;
- в) «У нас есть общество, и тайные собрания по четвергам. Секретнейший союз...»;
- г) «...забрать все книги бы да сжечь»;
- д) «Минуй нас пуще всех печалей  
И барский гнев, и барская любовь»;
- е) «Свежо предание, а верится с трудом...»

Чацкий \_\_\_\_\_

Фамусов \_\_\_\_\_

София \_\_\_\_\_

Молчалин \_\_\_\_\_

Скалозуб \_\_\_\_\_

Репетилов \_\_\_\_\_

Загорецкий \_\_\_\_\_

Лиза \_\_\_\_\_

Горич \_\_\_\_\_

**Задание 2.**

А.С. Пушкин приехал в Бессарабию в

- а) 1823 году
- б) 1820 году
- в) 1825 году
- г) 1818 году

**Задание 3.**

В Михайловском Пушкин написал следующие произведения  
(укажите не менее 10 названий): \_\_\_\_\_

#### Задание 4.

Из каких произведений А. С. Пушкина взяты следующие слова:

- а) «Любви все возрасты покорны»; \_\_\_\_\_
- б) «Мороз и солнце; день чудесный!»; \_\_\_\_\_
- в) «И милость к падшим призывал»; \_\_\_\_\_
- г) «Мы все учились понемногу,  
Чему-нибудь и как-нибудь»; \_\_\_\_\_
- д) «Чего тебе надобно, старче?»; \_\_\_\_\_
- е) «Глаголом жги сердца людей»; \_\_\_\_\_
- ж) «Мы вольные птицы, пора, брат, пора...»; \_\_\_\_\_
- з) «А счастье было так возможно,  
Так близко!...» \_\_\_\_\_

#### Задание 5.

Дополните ряд:

Тема поэта и поэзии отразилась в следующих стихотворениях А. С. Пушкина: «Арион», «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», \_\_\_\_\_

---

#### Задание 6.

Назовите героев романа А. Пушкина «Евгений Онегин», которым принадлежат:

- а) «духи в гранёном хрустале» \_\_\_\_\_
- б) «тайный том» под подушкой \_\_\_\_\_
- в) «том Шиллера» \_\_\_\_\_
- г) «лорда Байрона портрет» \_\_\_\_\_
- д) «Академический словарь» \_\_\_\_\_
- е) «два прибора» в бане \_\_\_\_\_
- ж) «три кибитки» с домашними пожитками» \_\_\_\_\_
- з) «широкий боливар» \_\_\_\_\_
- и) «малиновый берет» \_\_\_\_\_

### Задание 7.

Продолжите цитаты из стихотворений А. С. Пушкина:

- а) «Любви, надежды, тихой славы...»
- б) «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»
- в) «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»

### Задание 8.

«Я, как матрос, рождённый и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится...», – говорит о себе Печорин («Герой нашего времени»).

Назовите стихотворение М. Ю. Лермонтова, созвучное этому психологическому состоянию героя и процитируйте из него несколько строк.

---

---

---

---

### Задание 9.

Какие герои поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души» автором или другими персонажами названы:

- а) «переодетым Наполеоном» \_\_\_\_\_
- б) «крепколобой бабой» \_\_\_\_\_
- в) «капитаном Копейкиным» \_\_\_\_\_
- г) «мордашкой эдаким» \_\_\_\_\_
- д) «разбитным малым» \_\_\_\_\_
- е) «прорехой на человечестве» \_\_\_\_\_
- ж) «говоруном, кутилой, лихачом» \_\_\_\_\_
- з) «совершенным медведем» \_\_\_\_\_

### Задание 10.

По особенностям речи (реплики) определите героя поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души».



- а) «Позвольте вам этого не позволить!»;
- б) «Лежала на столе четвёрка чистой бумаги, да не знаю, куда запропастилась: люди у меня такие негодные!»;
- в) «А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся в пух! Веришь ли, что я никогда в жизни так не продувался»;
- г) «Право, я боюсь на первых-то порах, чтобы как-нибудь не понести убытку. Может быть, ты, отец мой, меня обманешь...»;
- д) «Да что вы скупитесь? Право, недорого! Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души...»;
- е) «Увы! Толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие».
- а) \_\_\_\_\_ г) \_\_\_\_\_
- б) \_\_\_\_\_ д) \_\_\_\_\_
- в) \_\_\_\_\_ е) \_\_\_\_\_

### **Задание 11.**

Лирические отступления в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души» посвящены (*укажите нужное*):

- а) юности г) русскому языку
- б) разным типам писателей е) дороге
- в) женским ножкам ж) морю
- г) нарядам дам з) Руси

### **Задание 12.**

*По описанию жилища персонажа поэмы Н. В. Гоголя определите, кому оно принадлежит.*

- а) «Комната была, точно, не без приятности: стены были выкрашены какой-то голубенькой краской вроде серенькой, четыре стула, одно кресло, стол, на котором лежала книжка с заложенною закладкою...»;
- б) «В углу комнаты была навалена на полу куча того, что поглубе и что недостойно лежать на столах»;
- в) «...Всё, что в ней (комнате) ни было, – всё было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство

с самим хозяином дома; в углу гостиной стояло пустое ореховое бюро на пренелепых четырёх ногах...»;

г) «Комната была обвешена старенькими полосатыми обоями; картины с какими-то птицами; между окон старинные маленькие зеркала с тёмными рамками в виде свернувшихся листьев; за всяким зеркалом заложены были или письмо, или старая колода карт, или чулок...»;

д) «...Повёл их в свой кабинет, в котором, впрочем, не было заметно следов того, что бывает в кабинетах, т.е. книг или бумаги; висели только сабли и два ружья...».

Чичиков _____	Манилов _____	Коробочка _____
Собакевич _____	Ноздрёв _____	Плюшкин _____

### **Задание 13.**

*Из каких произведений русской классики взяты приведённые ниже описания дороги?*

а) «Дорога шла по крутому берегу Яика. Река ещё не замерзала, и её свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом. За ними простирались киргизские степи»;

б) «Мы тронулись в путь; с трудом пять худых кляч тащили наши повозки по извилистой дороге на Гуд-гору; мы шли пешком сзади, подкладывая камни под колёса, ...казалось, дорога вела на небо...»;

в) «Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! И как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух...».

а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_

### **Задание 14.**

*Каким авторам принадлежат строки о Москве? Из каких произведений они взяты?*

а) «Душа здесь у меня каким-то горем сжата,  
И в многолюдстве я потерян, сам не свой.  
Нет! Недоволен я Москвой»;

б) «Как часто в горестной разлуке,  
В моей блуждающей судьбе,  
Москва, я думал о тебе!»;

в) «Над Москвой великой, златоглавою,  
Над стеной кремлёвской белокаменной  
Из-за дальних лесов, из-за синих гор...  
Заря алая подымается...»

а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

### **Задание 15.**

*Перечислите жизненные и моральные испытания, выпавшие на долю героя романа И. С. Тургенева «Отцы и дети»: «схватка» с Кирсановыми, \_\_\_\_\_*  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

### **Задание 16.**

*Какому литературному герою принадлежат слова: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет?»*

- а) Андрею Болконскому
- б) Евгению Базарову
- в) Родиону Раскольникову

### **Задание 17.**

*Каким персонажам пьес А. Островского «Гроза» и «Бесприданница» принадлежат реплики?*

- а) «Я у вас завяла совсем»;
- б) «Врагам-то прощать надо, сударь!»;
- в) «Истинно тебе говорю, мужику в ноги кланялся...»;
- г) «А по-моему: делай, что хочешь, только бы шито да крыто было»;
- д) «У меня... ничего заветного нет; найду выгоду, так всё продам...»;
- е) «Расставаться с жизнью совсем не так просто, как я думала. Вот и нет сил! Вот какая я несчастная!»;

ж) «Да разве вы не видите, что эта женщина создана для роскоши. Дорогой бриллиант и дорогой оправы требует».

Катерина _____	Варвара _____	Лариса _____
Дикой _____	Тихон _____	Кулигин _____
Паратов _____	Кнуров _____	Борис _____

### **Задание 18.**

*Кто из героев романа Л. Н. Толстого «Война и мир» не ступит на Сенатскую площадь, потому что убеждён, что «Тайное общество – враждебное и вредное, которое может породить только зло... долг и присяга превыше всего»? (Этот же герой говорит: «Вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадронам и рубить – ни на секунду не задумаюсь и пойду».)*

- а) Пьер Безухов
- б) Андрей Болконский
- в) Анатолий Курагин
- г) Николай Ростов

### **Задание 19.**

*Каким героям романа Л. Н. Толстого «Война и мир» принадлежат следующие портретные характеристики?*

а) «...Был неуклюж, толстый, выше обыкновенного роста, широкий, с огромными красными руками, он, как говорится, не умел войти в салон и ещё менее умел из него выйти»;

б) «Вся фигура была круглая, голова... спина, грудь, плечи, даже руки, которые он носил, как всегда собираясь обнять что-то, были круглые...»;

в) «Вся потолстевшая, короткая фигура с широкими толстыми плечами и невольно выставленным вперёд животом и грудью имела тот представительный, осанистый вид, который имеют живущие в холе сорокалетние люди».

а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_

### **Задание 20.**

*Перечислите основные события:*

а) мирной жизни главных героев романа Л. Толстого «Война и мир» Андрея Болконского, Пьера Безухова, Наташи Ростовской, например, рождение сына Андрея, смерть его жены, женитьба Пьера, \_\_\_\_\_

---

б) театра военных действий, например, ранение Андрея Болконского в Аустерлицком сражении, забота Наташи о раненых, \_\_\_\_\_

---

### **Задание 21.**

*Продолжить перечисление.*

Героями романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» являются Родион Раскольников, Дуня Раскольникова, Разумихин, \_\_\_\_\_

---

### **Задание 22.**

*Героя романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» Раскольникова на преступление толкает:*

- а) философская идея
- б) социальные условия жизни
- в) особенности характера

### **Задание 23.**

*Когда у героя рассказа А. П. Чехова «Ионыч» доктора Старцева «перестало беспокойно биться сердце»?*

- а) после поездки на кладбище
- б) после приобретения большой практики
- в) после предложения руки и сердца Екатерине Ивановне
- г) после того, как «жадность одолела»

### Задание 24.

В пьесе А. П. Чехова «Вишнёвый сад» почти все персонажи говорят о вишнёвом саде. Укажите, кому принадлежат реплики.

а) «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймёшь, и радость, тихая глубокая радость опустится на твою душу...»;

б) «О, сад мой! После тёмной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...»;

в) «Замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает»;

г) «Вся Россия наш сад»;

д) «И в «Энциклопедическом словаре» упоминается про этот сад».

Раневская \_\_\_\_\_ Лопухин \_\_\_\_\_ Аня \_\_\_\_\_

Петя Трофимов \_\_\_\_\_ Гаев \_\_\_\_\_ Фирс \_\_\_\_\_

### Задание 25.

Какие строки принадлежат Ф. И. Тютчеву, а какие – А. А. Фету?

а) «Я пришёл к тебе с приветом,

Рассказать, что солнце встало...»;

б) «Хоть счастье судьбой даровано не мне,

Зачем об этом так напоминать небрежно?»;

в) «Есть в светлости осенних вечеров

Умильная, таинственная прелесть...»;

г) «Не кольцо, как дар заветный,

В зыбь твою я опустил,

И не камень самоцветный

Я в тебе похоронил»;

д) «На заре ты её не буди,

На заре она сладко так спит,

Утро дышит у ней на груди,

Ярко пышет на ямках ланит».

а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_

г) \_\_\_\_\_ д) \_\_\_\_\_

### Задание 26.

*Каким литературным героям XIX века снятся следующие сны?*

а) «Уже выздоравливая, он припомнил свои сны, когда ещё лежал в жару и бреду. Ему грезилось в болезни, будто весь мир осуждён в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу»;

б) «Я находился в том состоянии чувств и души, когда существование, уступая мечтаньям, сливается с ними в неясных видениях первосония. Мне казалось, буран ещё свирепствовал и мы ещё блуждали по снежной пустыне...»;

в) «Потом (ему) приснилась другая пора: он в бесконечный зимний вечер робко жмётся к няне, а она нащёптывает ему о какой-то неведомой стороне, где нет ни ночей, ни холода, где все совершаются чудеса, где текут реки мёду и молока...».

а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_

### Задание 27.

*Из каких произведений XIX века взяты пейзажные зарисовки?*

а) «Вопреки предсказанию моего спутника погода прояснилась и обещала нам тихое утро; хороводы звёзд чудными узорами сплетались на далёком небосклоне и одна за другою гасли по мере того, как бледно-лиловатый отблеск востока разливался по тёмно-лиловому своду...»;

б) «Зелень и свежесть понравились сначала его усталым глазам, привыкшим к городской пыли, к извёстке, и к громадным теснящим и давящим домам... Иногда он останавливался перед какою-нибудь изукрашенной в зелени дачей... Особенно занимали его цветы...»;

в) «...Он увидел такое утро, лучше которого ничего не могло быть для охоты: как будто небо таяло и без ветерка спускалось на землю. Единственное движение, которое было в воздухе, было тихое движение сверху вниз спускающихся микроскопических капель...»;

г) «Сияние месяца там и там: будто белые полотняные платки развешались по стенам, по мостовой, по улицам; косяками пересекают их чёрные, как уголь, тени, подобно сверкающему металлу блистают вкось озарённые... крыши, и нигде ни души – всё спит»;

д) «С высокого берега открывалась широкая окрестность. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня. Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода...»;

е) «Старый дуб, весь преображённый, раскинувшись шатром сочной, тёмной зелени, млея, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца... Сквозь столетнюю жёсткую кору пробились без сучков сочные молодые листья, так что верить нельзя было, что этот старик произвёл их»;

ж) «С. вошёл в калитку и первое, что он увидел, это белые кресты и памятники по обе стороны широкой аллеи и чёрные тени от них и от тополей; и кругом далеко было видно белое и чёрное, и сонные деревья склоняли свои ветви над белым».

- а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_  
г) \_\_\_\_\_ д) \_\_\_\_\_ е) \_\_\_\_\_  
ж) \_\_\_\_\_

### **Задание 28.**

*Юмористический талант А. П. Чехова раскрылся в следующих произведениях:* \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ (назвать не менее 10 произведений).

### **Задание 29.**

*Кульминацией философского сюжета в драме А. М. Горького «На дне» является*

- а) спор героев пьесы о правде  
б) монолог Сатина о Человеке  
в) обретение персонажами надежды  
г) разочарование в надеждах







### Задание 39.

*Участниками Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. были следующие писатели и поэты:*

- а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_  
г) \_\_\_\_\_ д) \_\_\_\_\_ е) \_\_\_\_\_

### Задание 40.

*Приведите 3-4 факта использования в произведениях русской литературы античных и библейских мифов и образов. Например, образ античной богини Авроры в стихотворении А. С. Пушкина «Зимнее утро», легенда о воскресении Лазаря в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»,*

---

---

### Задание 41.

*Из каких произведений взяты данные описания садов?*

а) «Из сада через ограду выливалась волна запахов миртов и акаций... В саду не было ни души, гремели и заливались хоры соловьёв»;

б) «Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходящий за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохший, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своём картинном запустении»;

в) «На другой день рано утром (она) проснулась, оделась и тихонько пошла в сад. Утро было прекрасное, солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени. Широкое озеро сияло неподвижно. Проснувшиеся лебеди важно выплывали из-под кустов, осеняющих берег».

«Мёртвые души» \_\_\_\_\_ «Капитанская дочка» \_\_\_\_\_

«Вишнёвый сад» \_\_\_\_\_ «Мастер и Маргарита» \_\_\_\_\_

### Задание 42.

*Тема «дворянских гнёзд» отразилась в следующих произведениях русской литературы XIX-XX веков: «Дворянское гнездо»*

**Задание 43.**

*С именами каких писателей и поэтов XX века связаны географические названия:*

- а) Константиново \_\_\_\_\_
- б) Багдади \_\_\_\_\_
- в) Елабуга \_\_\_\_\_
- г) Смоленск \_\_\_\_\_
- д) Шахматово \_\_\_\_\_
- е) Киев \_\_\_\_\_
- ж) Красноярск \_\_\_\_\_
- з) Воронеж \_\_\_\_\_

(Для справок: Маяковский, Есенин, Твардовский, Ахматова, Мандельштам, Цветаева, Горький, Бунин, Платонов, Булгаков, Распутин, Астафьев, Шолохов)

**Задание 44.**

*Каким авторам принадлежат следующие строки? Из каких произведений они взяты?*

- а) «Профессор,  
снимите очки-велосипед!  
Я сам расскажу  
о времени  
и о себе»;

- б) «Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как жёлтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда»;

- в) «И странной близостью закованный,  
Смотрю за тёмную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль»;

- г) «Во всём мне хочется дойти  
До самой сути:  
В работе, в поисках пути,  
Сердечной смуте»;
- д) «И вот они опять, знакомые места  
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,  
Текла среди пиров, бессмысленного чванства,  
Разврата грязного и мелкого тиранства...»;
- е) «Весна идёт, весна идёт!  
И тихих, тёплых майских дней  
Румяный, светлый хоровод  
Толпится весело за ней».
- а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 г) \_\_\_\_\_ д) \_\_\_\_\_ е) \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

#### Задание 45.

*Из чьих произведений взяты эти крылатые выражения?*

- а) «Безумство храбрых – вот мудрость жизни!  
Безумству храбрых поём мы песню!»;
- б) «Всё пройдёт, как с белых яблонь дым»;
- в) «И снова бой! Покой нам только снится»;
- г) «Ведь если звёзды зажигают –  
Значит – это кому-нибудь нужно?»;
- д) «Всем смертям назло».
- а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_  
 г) \_\_\_\_\_ д) \_\_\_\_\_

#### Задание 46.

*Каким литературным героям принадлежат слова?*

- а) «Что сделаю я для людей?»;
- б) «Не всякий вас, как я, поймёт  
К беде неопытность ведёт»;

- в) «Я жду тебя: единым взором  
Надежды сердца оживи...»;
- г) «Чужой для всех, ничем не связан,  
Я думал: вольность и покой  
Замена счастьем...»;
- д) «Соня! Соня!.. Да ты посмотри, что за прелесть!.. Ведь эдакой прелестной ночи никогда, никогда не бывало»;
- е) «Да! такова была моя участь с самого детства. Все читали на моём лице признаки дурных свойств, которых не было...»
- а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_  
г) \_\_\_\_\_ д) \_\_\_\_\_ е) \_\_\_\_\_

### Задание 47.

*По данным высказываниям о поэте и поэзии определите авторов.*

- а) «Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!»; \_\_\_\_\_
- б) «И я хочу, чтоб все мои мечты,  
Дошедшие до слова и до света,  
Нашли себе желанные черты»;
- в) «О, я хочу безумно жить:  
Всё сущее – увековечить,  
Безличное – вочеловечить,  
Несбывшееся – воплотить»;
- г) «Быть поэтом – это значит то же,  
Если правды жизни не нарушить,  
Рубцевать себя по нежной коже,  
Кровью чувств ласкать чужие души»;
- д) «Мой стих дойдёт через хребты веков  
И через головы поэтов и правительств».

### Задание 48.

*Перечислите известные вам лирические жанры и приведите в качестве примера названия известных вам произведений.*

Стихотворение – А. Пушкин «Узник»

Послание – С. Есенин «Письмо матери»

---

---

---

---

**Задание 49.**

*Назовите известные вам эпические жанры и приведите соответствующие примеры.*

Рассказ – И. Бунин «Господин из Сан-Франциско»

---

---

---

---

---

**Задание 50.**

*Перечислите известные вам драматические жанры.*

---

---

**Задание 51.**

Сюжетом художественного произведения называется (*продолжить предложение*) \_\_\_\_\_

---

**Задание 52.**

Драматическое произведение, в котором изображаются исключительно острые, непримиримые жизненные конфликты, таящие в себе катастрофические последствия, и которое чаще всего завершается гибелью главного героя, называется \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ (*впишите термин*).

### **Задание 53.**

Начальный момент развития событий в художественном произведении называется \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ (впишите термин).

### **Задание 54.**

*Найдите соответствие признаков художественного метода его названию.*

А) Идея свободы личности, отрицание окружающего мира, разлад мечты и действительности в сознании, использование контрастов; изображение героя с сильными чувствами, героя-бунтаря, одинокого, беспокойного, страстного.

Б) Стремление к правдивому изображению мира, показ типичных характеров в типичных обстоятельствах, объективность, критическое изображение социальных условий, достоверность, широкий охват действительности в произведении и показ её противоречий.

В) Нормативность, высокая гражданская тематика, стремление к идеалу, образцу, норме; культ античности, деление жанров на высокие и низкие, победа долга над чувством.

А) \_\_\_\_\_ Б) \_\_\_\_\_ В) \_\_\_\_\_

### **Задание 55.**

*Определения каких художественных методов и направлений даны ниже? Впишите термины.*

А) \_\_\_\_\_ предполагает правдивое изображение действительности, объективность, достоверность, «правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Б) \_\_\_\_\_ – художественный метод, в основе которого лежит противопоставление мира идеального миру реальному. Герой изображается человеком с сильными чувствами, одиноким, страстным, неукротимым.

В) \_\_\_\_\_ – художественный метод, предполагающий строгое соблюдение творческих норм и правил, отражение жизни в идеальных образах, тяготеющих к образцу, норме.



Г) \_\_\_\_\_ характеризуется повышенным интересом к человеческому чувству, эмоциональному восприятию окружающего мира .....

а) \_\_\_\_\_

б) \_\_\_\_\_

в) \_\_\_\_\_

г) \_\_\_\_\_

### **Задание 56.**

Поэзию «серебряного века» русской литературы представляют многие имена: И. Анненский, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Ахматова, В. Маяковский, А. Блок, Б. Пастернак, М. Цветаева, В. Хлебников, А. Белый, С. Есенин, О. Мандельштам, Н. Гумилёв и др.

*Выпишите имена тех, кто относится:*

а) к символизму \_\_\_\_\_

б) к акмеизму \_\_\_\_\_

в) к футуризму \_\_\_\_\_

г) к имажинизму \_\_\_\_\_

*Проверка умения применять теоретико-литературные знания в практике анализа*

### **Задание 1.**

В стихотворении А.С. Пушкина «Пророк» широко использованы \_\_\_\_\_, например: «влачился», «перстами», «отверзлись». *Впишите термин и продолжите перечисление подобных слов.* \_\_\_\_\_

### **Задание 2.**

*Назовите тропы и стилистические фигуры, использованные в тексте.*

«Всё моё», – сказало злато; \_\_\_\_\_

«Всё моё», – сказал булат. \_\_\_\_\_

«Всё куплю», – сказало злато; \_\_\_\_\_

«Всё возьму», – сказал булат. \_\_\_\_\_

(А.С. Пушкин)

### Задание 3.

*Выпишите из отрывка романа А. Пушкина «Евгений Онегин» примеры изобразительно-выразительных средств.*

Что было следствием свиданья?	Её постели сон бежит
Увы, не трудно угадать!	Здоровье, жизни цвет и сладость,
Любви безумные страданья	Улыбка, девственный покой
Не перестали волновать	Пропало всё, что звук пустой,
Младой души, печали жадной;	И меркнет милой Тани младость:
Нет, пуще страстью безотрадной	Так одевает бури тень
Татьяна бедная горит,	Едва рождающийся день.

- |                        |                    |
|------------------------|--------------------|
| а) эпитеты _____       | г) сравнения _____ |
| б) метафоры _____      | д) инверсии _____  |
| в) олицетворения _____ | е) и др. _____     |

### Задание 4.

*Определите размер пушкинского стихотворения.*

Я вас любил; любовь ещё, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит  
Я не хочу печалить вас ничем.

*Приведите свой пример стихотворения, написанного таким же размером.*

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

### Задание 5.

*Из данного фрагмента выпишите изобразительно-выразительные средства, указав соответствующий термин.*

Ох, лето красное! любил бы я тебя,  
Когда б не зной, да пыль, да комары, да мухи.  
Ты, все душевные способности губя,  
Нас мучишь; как поля, мы страждем от засухи;  
Лишь как бы напоить, да освежить себя –  
Иной в нас мысли нет, и жаль зимы-старухи,

И, проводив её блинами и вином,  
Поминки ей творим мороженым и льдом.

### Задание 6.

*По законам какой композиции создан роман А. Пушкина «Евгений Онегин»?*

- |                         |                             |
|-------------------------|-----------------------------|
| а) кольцевой            | г) ступенчатой              |
| б) по принципу антитезы | д) по принципу параллелизма |
| в) зеркальной           | е) др.                      |

### Задание 7.

В романе «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтов нарушает хронологию описываемых событий. *Расположите названия глав романа («Бэла», «Максим Максимыч», «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист») в хронологической последовательности.*

---

### Задание 8.

*В чём проявляется психологизм романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»?*

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| а) в описании мимики, взглядов, жестов, движений героя; | в) в исповеди героя;                |
| б) во внутренней речи героя;                            | г) в самоотчёте, самоанализе героя; |
|   | д) в рефлексии героя.               |

### Задание 9.

*Выпишите из приведённого ниже отрывка примеры различных тропов.*

«Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, точно наша родимая, северная; только её дикие напевы были печальнее, заунывнее. «И ты, изгнанница», – думал я, – плачешь о своих широких раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьётся о решётку железной своей клетки».

- |                   |                        |
|-------------------|------------------------|
| а) эпитеты _____  | в) сравнения _____     |
| б) метафоры _____ | г) олицетворения _____ |

### Задание 10.

Определите внешние сюжетные узлы повести «Фаталист», входящей в роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

- А) завязка \_\_\_\_\_  
Б) кульминация \_\_\_\_\_  
В) развязка \_\_\_\_\_

### Задание 11.

Определите фольклорные элементы, использованные Н. А. Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

а) «Не ветры воют буйные, не мать-земля колышется – шумит, поёт, ругается, качается, валяется, дерётся и целуется у праздника народ»;

б) «В рот яблока до Спаса не беру»;

в) «Мне зять – плевать, и дочь смолчит, жена плевать, пускай ворчит»;

г) «Не в бровь, а прямо в глаз»;

д) «Тени чёрные», «волки сизые», «тучи чёрные», «девка красная».

Постоянные эпитеты \_\_\_\_\_ Народные приметы \_\_\_\_\_

Параллелизмы \_\_\_\_\_ Пословицы и поговорки \_\_\_\_\_

### Задание 12.

Выпишите из фрагмента стихотворения Н. А. Некрасова «Внимая ужасам войны...» примеры тропов.

Средь лицемерных наших дел  
И всякой пошлости и прозы  
Одни я в мире подсмотрел  
Святые, искренние слёзы –  
То слёзы бедных матерей!  
Им не забыть своих детей,  
Погибших на кровавой ниве,  
Как не поднять плакучей иве  
Своих поникнувших ветвей...

а) эпитеты \_\_\_\_\_ б) сравнения \_\_\_\_\_

б) метафора \_\_\_\_\_

### **Задание 13.**

*На чём базируется теория Родиона Раскольникова, главного героя романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»?*

- а) на делении людей на две категории («имеющих право» и не имеющих);
- б) на образе сверхчеловека;
- в) на идее вседозволенности;
- г) на идее «естественного» отбора в общественном мире;
- д) на лозунге «цель оправдывает средства»;
- е) на мыслях о жестокости исторического процесса.

### **Задание 14.**

*Определите жанр.*

Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

- а) философский
- б) идеологический
- в) исторический
- г) социальный
- д) психологический
- е) фантастический

### **Задание 15.**

*В романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» 8 частей. Преступлению Раскольникова и его наказанию посвящено соответственно:*

- а) 3 части – преступлению      и      3 – наказанию
- б) 1 часть – преступлению      и      5 – наказанию
- в) 5 частей – преступлению      и      1 – наказанию

### **Задание 16.**

*Женский идеал Л. Н. Толстого в романе «Война и мир» – это*

- а) Марья Болконская
- б) Вера Берг
- в) Элен Курагина
- г) Лиза Болконская
- д) Наташа Ростова
- е) Соня Ростова

### **Задание 17.**

*Чем связаны картины жизни в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» в единое изобразительное полотно?*

- а) единством места, времени и действия;
- б) характерами главных героев;
- в) ситуациями жизненного кризиса, в которые попадают герои;
- г) «мыслью народной»;
- д) авторской мыслью о целостности национального бытия.

### **Задание 18.**

*В романе Л. Н. Толстого «Война и мир» герои сопоставляются друг с другом*

- а) по принципу сходства, например, Наташа Ростова и Марья Болконская \_\_\_\_\_ (привести 2-3 примера);
  - б) по принципу контраста, например, Кутузов и Наполеон \_\_\_\_\_ (привести 2-3 примера).
- 

### **Задание 19.**

*Выпишите из отрывка рассказа И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» изобразительно-выразительные средства.*

«Океан с гулом ходил за стеной чёрными горами, вьюга крепко свистала в отяжелевших снастях, пароход весь дрожал, одолевая и её, и эти горы, – точно плугом разваливая на стороны их зыбкие, то и дело вскипавшие и высоко взвивавшиеся пенистыми хвостами громады, – в смертной тоске стенала удушаемая туманами сирена...»

- а) сравнения \_\_\_\_\_ в) олицетворения \_\_\_\_\_
  - б) метафоры \_\_\_\_\_ г) эпитеты \_\_\_\_\_
- Назовите основной символ и дайте его интерпретацию \_\_\_\_\_
- 

### **Задание 20.**

*Композиция рассказа И. Бунина «Господин из «Сан-Франциско»*

- а) кольцевая б) зеркальная в) ступенчатая
- г) антитетичная (по принципу антитезы) д) другой вариант

### Задание 21.

Назовите художественные приёмы, использованные А. М. Горьким в рассказе «Старуха Изергиль».

а) «Они шли, пели и смеялись; мужчины – бронзовые, с пышными, чёрными усами и густыми кудрями до плеч, ... и девушки – весёлые, гибкие, с тёмно-синими глазами, тоже бронзовые»;

б) «Всех, кто видел это, оковал страх...»;

в) «И вот он стал жить, вольный, как птица»;

г) «Ему нет жизни, и смерть не улыбается ему»;

д) «С моря поднималась туча – чёрная, тяжёлая...»;

е) «...зашептали деревья глухо, грозно...»;

ж) «...ещё ярче загорелось в нём сердце...»;

з) «...люди сразу окунулись в море солнечного света...»;

и) «...блестела трава в брильянтах дождя...».

а) \_\_\_\_\_ г) \_\_\_\_\_ ж) \_\_\_\_\_

б) \_\_\_\_\_ д) \_\_\_\_\_ з) \_\_\_\_\_

в) \_\_\_\_\_ е) \_\_\_\_\_ и) \_\_\_\_\_

### Задание 22.

В основе композиции рассказа А. М. Горького «Старуха Изергиль» лежит принцип

а) контраста

г) антитезы

б) ступенчатости

д) зеркального отражения

в) обрамления

### Задание 23.

Образ сына в поэме А. А. Ахматовой «Реквием» создаётся с помощью

а) евангельской притчи

в) олицетворений

б) метафоры

г) эпитетов

Для ответа воспользуйтесь цитатами:

1. «Хор ангелов великий час восславил, 2. «Сына страшные глаза –  
И небеса расплавились в огне. Окаменелое страданье».

Отцу сказал: «Почто меня оставил!»

А матери: «О, не рыдай Мене...»

### Задание 24.

Из стихотворения С. А. Есенина «Берёза» выпишите примеры использования изобразительно-выразительных средств.

Белая берёза	И стоит берёза
Под моим окном	В сонной тишине,
Принакрылась снегом,	И горят снежинки
Точно серебром.	В золотом огне.
На пушистых ветках	А заря, лениво
Снежную каймой	Обходя кругом,
Распустились кисти	Обсыпает ветки
Белой бахромой.	Новым серебром.

- а) эпитеты \_\_\_\_\_ в) сравнения \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
- в) метафоры \_\_\_\_\_ г) олицетворения \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

### Задание 25.

В поэтическом послании «Письмо матери» С. А. Есенин создаёт художественные образы матери, родины и лирического «я» с помощью (назовите художественные средства):

- а) «струится ... свет»; \_\_\_\_\_
- б) «вечерний синий мрак»; \_\_\_\_\_
- в) «тоска мятежная»; \_\_\_\_\_
- г) «ты одна мне несказанный свет»; \_\_\_\_\_
- д) «не буди», «не волнуй», «не учи»,  
«не грусти», «не ходи». \_\_\_\_\_

### Задание 26.

Приведите примеры использования в произведениях М. А. Булгакова

- а) антитезы, например, Преображенский – Шариков, \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- б) гротеска, например, операция по превращению Шарика в Шарикова,  
\_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_



в) фантастики, например, полёт Маргариты, \_\_\_\_\_

г) комических деталей, например, примус в руках Коровьева и Фагота, \_\_\_\_\_

### Задание 27.

*Исправьте ошибки в определении тропов.*

а) «Идут, идут испуганные тучи...» (А. Блок); – метафора \_\_\_\_\_

б) «Я вам открыл столько стихов  
шкатулок...» (В. Маяковский); – метафора \_\_\_\_\_

в) «Улица корчится безъязыкая...»  
(В. Маяковский); – сравнение \_\_\_\_\_

г) «Ключи от счастья женского,  
От нашей вольной волюшки  
Зброшены, потеряны  
У Бога самого!» (Н. Некрасов); – олицетворение \_\_\_\_\_

д) «Русь, куда ж несёшься ты?» (Н. Гоголь); – олицетворение \_\_\_\_\_

е) «Как цвет, ты чиста и прекрасна,  
Нежна, как цветок по весне...» (А. Фет). – метафора \_\_\_\_\_

### Задание 28.

*Из текстов русской классики XIX-XX вв. подберите примеры*

а) метафоры – «сердце вновь горит и любит» (А. Пушкин) \_\_\_\_\_

б) сравнения \_\_\_\_\_

в) олицетворения \_\_\_\_\_

г) эпитетов \_\_\_\_\_

д) инверсий \_\_\_\_\_

е) повторов \_\_\_\_\_

и) оксюморонов \_\_\_\_\_

### Задание 29.

Исправьте ошибки в определении художественного приёма в произведениях А. С. Пушкина.

- а) «Паситесь, мирные народы!»; – метафора \_\_\_\_\_  
б) «Цветок засохший, безуханный,  
Забывтый в книге вижу я...»; – олицетворение \_\_\_\_\_  
в) «И возбуждать улыбку дам  
Огнём нежданных эпиграмм»; – сравнение \_\_\_\_\_  
г) «Сквозь волнистые туманы  
Пробирается луна...» – метафора \_\_\_\_\_

### Задание 30.

Исправьте ошибки в определении художественного приёма.

- а) «Разливы рек её, подобные морям...» – метафора \_\_\_\_\_  
(М. Лермонтов);  
б) «За всё, за всё тебя благодарю я: – антитеза \_\_\_\_\_  
За тайные мучения страстей,  
За горечь слёз, отраву поцелуя,  
За месть врагов и клевету друзей» (М. Лермонтов);  
в) «Жизнь, как подстреленная птица, – сравнение \_\_\_\_\_  
Подняться хочет – и не может...» (Ф. Тютчев);  
г) «...весенний первый гром, – метафора \_\_\_\_\_  
Как бы резвяся и играя,  
Грохочет в небе голубом» (Ф. Тютчев);  
д) «Лёд неокрепший на речке студёной – метафора \_\_\_\_\_  
Словно как тающий сахар лежит» (Н. Некрасов);  
е) «Тихо льётся тихий Дон,  
Жёлтый месяц входит в дом» (А. Ахматова); – сравнение \_\_\_\_\_  
ж) «Я знаю –  
солнце померкло б, увидев  
наших душ золотые россыпи!» – олицетворение \_\_\_\_\_  
(В. Маяковский);  
з) «Над скудной глиной жёлтого обрыва  
В степи густят стога» (А. Блок). – олицетворение \_\_\_\_\_

### Задание 31.

Выпишите из предложения тropy. Назовите автора и произведение, откуда оно взято.

«...Внизу Арагва, обнявшись с другой безымянной речкой, шумно вырывающейся из чёрного, полного мглою ущелья, тянется серебряной нитью и сверкает, как змея своей чешуёю»

( \_\_\_\_\_ ).

а) метафора \_\_\_\_\_

б) олицетворение \_\_\_\_\_

в) сравнение \_\_\_\_\_

### Задание 32.

Определите тropy и стилистические фигуры, использованные в данных поэтических цитатах.

а) «Как молоком облитые, \_\_\_\_\_

Стоят сады вишнёвые...» (Н. Некрасов); \_\_\_\_\_

б) «Кажется, шепчут колосья друг другу...» \_\_\_\_\_

(Н. Некрасов); \_\_\_\_\_

в) «Бриллианты в свете лунном, \_\_\_\_\_

Бриллианты в небесах, \_\_\_\_\_

Бриллианты на деревьях, \_\_\_\_\_

Бриллианты на снегах» (А. Фет); \_\_\_\_\_

г) «Вот утро севера – сонливое, скупое...» \_\_\_\_\_

(А. Фет); \_\_\_\_\_

д) «Сыплет искры золотые, \_\_\_\_\_

Сеет розы огневые \_\_\_\_\_

И уносит их поток» (Ф. Тютчев). \_\_\_\_\_

### Задание 33.

Выпишите изобразительно-выразительные художественные средства, при помощи которых А. С. Пушкин создаёт ситуацию творческого процесса в отрывке «Осень».

И забываю мир – и в сладкой тишине

Я сладко усыплён моим воображеньем,

И пробуждается поэзия во мне:  
 Душа стесняется лирическим волнением  
 Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
 Излиться наконец свободным проявлением —  
 И тут ко мне идёт незримый рой гостей,  
 Знакомцы давние, плоды мечты моей.

- а) метафоры \_\_\_\_\_ г) эпитеты \_\_\_\_\_  
 б) олицетворения \_\_\_\_\_ д) инверсии \_\_\_\_\_  
 в) сравнения \_\_\_\_\_ е) повторы \_\_\_\_\_

### Задание 34.

*Исправьте ошибки в определении тропа.*

- а) «...А там дальше амфитеатром громоздятся горы...» (М. Лермонтов); — сравнение  
 б) «...Лишь изредка умирающий ветер шумел вершинами тополей...» (М. Лермонтов); — метафора  
 в) «И вся эта летняя цветущая поэма любви как будто остановилась...» (И. Гончаров); — метафора  
 г) «Предметы сменялись и крутились, как вихрь...» — олицетворение (Ф. Достоевский);  
 д) «...Всё остановилось с каким-то деревянным выражением...» (Н. Гоголь); — эпитет  
 е) «...В небе уже высоко блещет бриллиантовое семизвездие Стожар...» (И. Бунин). — сравнение
- а) \_\_\_\_\_ в) \_\_\_\_\_ д) \_\_\_\_\_  
 б) \_\_\_\_\_ г) \_\_\_\_\_ е) \_\_\_\_\_

### Задание 35.

*Назовите художественный приём.*

- а) «Облако в штанах» (В. Маяковский); \_\_\_\_\_  
 б) «Красною кистью  
 Рябина зажглась...» (М. Цветаева); \_\_\_\_\_  
 в) «Неуютная жидкая лунность» (С. Есенин); \_\_\_\_\_  
 г) «О красном вечере задумалась дорога...» \_\_\_\_\_  
 (С. Есенин).

### Задание 36.

Исправьте ошибки в определении тропа.

- а) «Метель лепила на стекле  
Кружки и стрелы...» (Б. Пастернак); – метафора
- б) «Город грабил,  
грёб  
грабастал...» (В. Маяковский); – метафора
- в) «Горячий шелест лета  
Словно праздник за моим окном...»  
(А. Ахматова); – олицетворение
- г) «Этот ветер, жёсткий и сухой...»  
(А. Ахматова); – олицетворение
- д) «Невозвратно, неостановимо,  
Невосстановимо хлещет стих»  
(М. Цветаева); – метафора
- е) «Смерть склонилась к изголовью:  
- Ну, солдат, поедём со мной»  
(А. Твардовский); – метафора
- ж) «Есть отбой – уснул глубоко,  
Есть подъём – вскочил, как гвоздь»  
(А. Твардовский); – сравнение
- з) «Спорили сотни колоколов...»  
(М. Цветаева); – метафора
- и) «Она волной судьбы со дна  
Была к нему прибита» (Б. Пастернак); – олицетворение
- к) «Или бунт на борту обнаружив  
Из-за пояса рвёт пистолет  
Так что сыпется золото с кружев,  
С розоватых брабантских манжет»  
(Н. Гумилёв). – олицетворение

- а) \_\_\_\_\_ б) \_\_\_\_\_  
в) \_\_\_\_\_ г) \_\_\_\_\_  
д) \_\_\_\_\_ е) \_\_\_\_\_

ж) \_\_\_\_\_ з) \_\_\_\_\_  
и) \_\_\_\_\_ к) \_\_\_\_\_

*Проверка умения кратко и логично излагать результаты анализа текста (тесты-размышления, тесты-эссе <sup>1</sup>)*

### **Задание 1.**

Какова роль сна Татьяны в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»?

### **Задание 2.**

Раскройте смысл высказывания в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!»

### **Задание 3.**

«...Вернер и Вулич – частичные дойкины Печорина, ... Грушницкий – его двойник-антипод», – пишет литературовед Б.Т. Удодов. Как вы понимаете смысл этого выражения?

### **Задание 4.**

«Я сделался нравственным калекой», – говорит о себе герой романа Лермонтова Печорин. Раскройте смысл его высказывания.

### **Задание 5.**

Продолжите фразу: «Н.В. Гоголь назвал «Мёртвые души» поэмой потому, что ... Напишите несколько предложений о жанровых особенностях произведения.

### **Задание 6.**

В чём смысл финального лирического отступления о Руси-тройке в финале поэмы Н. Гоголя «Мёртвые души»?

---

<sup>1</sup> Ответы следует давать в объёме 10-11 предложений.

### **Задание 7.**

«Повесть о капитане Копейкине» в «Мёртвых душах» Н. Гоголя раскрывает порядки столичной России XIX века. Выявите её сущность в нескольких предложениях.

### **Задание 8.**

Каково значение использования «говорящих фамилий» в поэме Н. Гоголя «Мёртвые души»?

### **Задание 9.**

С какой из приведённых трактовок образа Ильи Обломова, героя романа И. Гончарова, вы согласны? Ответ обоснуйте.

А) «...Гнусная привычка получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от других, – развила в нём апатическую неподвижность и повергла его в жалкое состояние нравственного рабства» (Н. Добролюбов).

Б) «Никакая «положительная» деятельность в России не может выдержать критики Обломова: его покой таит в себе запрос на высшую ценность, на такую деятельность, из-за которой стоило бы лишиться покоя» (М. Пришвин).

### **Задание 10.**

И. С. Тургенев назвал свой роман «Отцы и дети» потому, что ... Напишите ответ в 7 – 8 предложений.

### **Задание 11.**

И. С. Тургенев написал много ярких произведений... (назовите самые выдающиеся). В его творчестве меня привлекает... Дайте краткий ответ в 8 – 10 предложениях.

### **Задание 12.**

Андрей Болконский, герой романа Л. Н. Толстого «Война и мир» говорит перед смертью Наташе Ростовой: «Никто, как вы, не даёт мне той мягкой тишины, ...того света. Мне так и хочется

плакать от радости». Опишите сложность и противоречивость душевной борьбы князя, связанной с Наташей.

### ***Задание 13.***

Своеобразие авторской позиции в произведениях А. П. Чехова заключается в том, что... Опираясь на изученные произведения А. Чехова, дайте ответ в нескольких предложениях.

### ***Задание 14.***

Кем, на ваш взгляд, является Беликов в рассказе А. Чехова «Человек в футляре» – палачом или жертвой?

### ***Задание 15.***

Какими художественными средствами создаётся портрет Алёхина в рассказе А. Чехова «Крыжовник»? Какова функция подобного описания внешности?

«На пороге стоял сам Алёхин, мужчина лет сорока, высокий, полный, с длинными волосами, похожий больше на профессора или художника, чем на помещика. На нём была белая, давно не мытая рубаха с верёвочным пояском, вместо брюк кальсоны, и на сапогах тоже налипли грязь и солома. Нос и глаза были черны от пыли».

### ***Задание 16.***

Каково художественное значение трехчастной композиции стихотворения А. А. Блока «Незнакомка»?

### ***Задание 17.***

В творчестве Марины Цветаевой меня привлекает ...

### ***Задание 18.***

В стихотворении Марины Цветаевой «Книги в красном переплёте» есть строчка: «Как хорошо за книгой дома!» Напишите несколько предложений о своём отношении к художественным книгам, к русской литературе, к чтению.



### Задание 19.

Герой романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» Григорий Мелехов говорит о себе: «Блукаю, как метель в степи». Раскройте смысл его высказывания, вспомнив конкретные эпизоды романа.

### Задание 20.

Составьте статью из нескольких предложений под названием «Лишний человек» для литературоведческого словаря. Воспользуйтесь опорными словами и словосочетаниями: литературный тип, душевная усталость, глубокий скептицизм, «умная ненужность», «преждевременная старость души» (Пушкин), драматизм исканий, внутренние страдания и т.п.)

## Содержание и структура контрольных работ по литературе XIX век

*А) Прокомментируйте цитаты из романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин», опираясь на вопросы и задания.*

а) «Но я не создан для блаженства; б) «А мне, Онегин, пышность эта,  
Ему чужда душа моя; Постылой жизни мишура,  
Напрасны ваши совершенства: Мои успехи в вихре света,  
Их вовсе не достоин я. Мой модный дом и вечера,  
Поверьте (совесть в том порукой), Что в них?..»  
Супружество нам будет мукой».

- Охарактеризуйте главного героя, используя его «отповедь».
- Охарактеризуйте Татьяну, используя её «ответный урок».
- Как понимают счастье Евгений Онегин и Татьяна Ларина?
- Что, по-вашему, объединяет героев, несмотря на различие их монологов?

*Б) В дневнике Печорина о Грушницком сказано: «Его цель сделать-ся героем романа». Изложите письменно свой ответ на вопросы:*

- Какой смысл вкладывает Печорин в понятие «герой романа»?
- Раскройте значение слова «герой» в названии романа «Герой нашего времени».

- Кто и почему стал подлинным, а кто мнимым героем произведения?
- Можно ли назвать Грушницкого пародийным двойником Печорина? Почему?

*В) Кого из героев поэмы «Мёртвые души» имеет в виду Н. Гоголь, говоря: «...Пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжём подлеца!»*

- В какой сюжетной ситуации автор прибегнул к подобному называнию персонажа?
- Как слово «подлец» связано с продолжением текста «Темно и скромно происхождение нашего героя»?
- Раскройте смысл слов «темно и скромно происхождение», вспомнив о детстве и юности персонажа.
- Почему Н. Гоголь, на ваш взгляд, сближает такие, казалось бы, несовместимые понятия в характеристике своего героя, как «подлец» и «герой»?

*Г) Прокомментируйте отрывок из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», опираясь на предложенные вопросы и задания.*

«Она всегда протягивала ему свою руку робко, иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнёт её. Он всегда как бы с отвращением брал её руку, всегда точно с досадой встречал её, иногда упорно молчал во всё время её посещения. Случалось, что она трепетала его и уходила в глубокой скорби. Но теперь их руки не разнимались; он мельком и быстро взглянул на неё, ничего не выговорил и опустил свои глаза в землю. Они были одни, их никто не видел. Конвойный на ту пору отворотился».

- Опишите психологическое состояние Раскольникова, вычленив из текста соответствующие авторские характеристики.
- Сравните его с описанием душевного состояния Сони.
- Почему, на ваш взгляд, автор в начале отрывка использует наречие «всегда», а затем противопоставляет ему наречие «теперь»? Как это словоупотребление согласуется с использованием личных местоимений («он», «она», а затем – «они»)?

- Подумайте и напишите, в чём смысл духовного воскресения героя и какова в нём роль Сони.

*Д) Прокомментируйте стихотворение Н. А. Некрасова, опираясь на предложенные вопросы и задания.*

«Вчерашний день, часу в шестом,      Ни звука из её груди,  
Зашёл я на Сенную;                      Лишь бич свистал играя...  
Там били женщину кнутом,              И Музе я сказал: «Гляди!  
Крестьянку молодую.                      Сестра твоя родная!»

- Сравните 1-ю и 2-ю строфы стихотворения и выявите особенности его композиции.
- Каковы особенности звуковой организованности стихотворения (роль аллитераций и ассонансов)?
- Вычлените из текста слова, соотносящиеся с центральным поэтическим образом – образом Музы. Какова их художественная роль?
- Как данное стихотворение подтверждает одну из ведущих особенностей лирики Некрасова – её народность?

*Е) Составьте литературный комментарий к стихотворению Ф. И. Тютчева, опираясь на предложенные вопросы и задания.*

«О, этот Юг, о, эта Ницца!..              Нет ни полёта, ни размаху –  
О, как их блеск меня тревожит!      Висят поломанные крылья,  
Жизнь, как подстреленная птица,      И вся она, прижавшись к праху,  
Подняться хочет – и не может...      Дрожит от боли и бессилья...»

- Раскройте художественную функцию сравнения, лежащего в основе композиции стихотворения.
- Как это сравнение раскрывает внутреннее состояние лирического героя во 2-й части стихотворения? С какими событиями может быть связано подобное состояние?
- Каким образом первые два стиха соотносятся с последующим текстом стихотворения?
- Каково художественное значение риторических восклицаний в начале стихотворения? В чём, по-вашему, заключается роль умолчаний в тексте? Какими знаками препинания это выражено? Какова художественная функция такого знака, как тире?

*Ж) Прокомментируйте отрывок из монолога Лопухина, героя пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад», опираясь на следующие вопросы и задания.*

«Я купил! Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось, говорить не могу... (Смеётся.) ...Вишнёвый сад теперь мой! Мой! (Хохочет.) Боже мой, господи, вишнёвый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своём уме, что всё это мне представляется ... (Топочет ногами.) Не смейтесь надо мной!.. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню».

- Выделите слова, которые, с вашей точки зрения, носят ключевой характер в данном тексте. Объясните свою точку зрения.
- Охарактеризуйте настроение Лопухина.
- Выявите художественный смысл авторских ремарок.
- Подумайте о психологическом и символическом подтексте данного фрагмента.

*З) Прокомментируйте отрывок из рассказа А. П. Чехова «Палата № 6», опираясь на вопросы и задания.*

«Андрей Ефимович отошёл к окну и посмотрел в поле. Уже становилось темно, и на горизонте с правой стороны восходила холодная, багровая луна. Недалеко от больничного забора, в ста саженях, не больше, стоял высокий белый дом, обнесённый каменной стеной. Это была тюрьма.

«Вот она действительность!» – подумал Андрей Ефимович, и ему стало страшно.

Были страшны и луна, и тюрьма, и гвозди на заборе, и далёкий пламень в костопальном заводе».

- Расскажите о причине душевного состояния Андрея Ефимовича, описанного в данном отрывке.
- Определите смысл психологического параллелизма: состояние героя – пейзаж.
- Раскройте функцию системы художественных деталей.
- В чём состоит художественное значение образов больницы и тюрьмы в данном рассказе?

## XX век

А) В пьесе А. М. Горького «На дне» Актёр читает стихи Беранже:

«Если к правде святой  
Мир дорогу найти не умеет, –  
Честь безумцу, который навеет  
Человечеству сон золотой!»

*Почему эти строки являются ключевыми в художественном содержании драмы?*

Б) *Кратко изложите фабулу рассказа И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» и раскройте особенности изображения в рассказе картины бунинской «вселенной», а также символическое значение образов океана и корабля.*

В) *Раскройте художественный смысл числа «12» в поэме А. А. Блока «Двенадцать».*

Г) *В каких произведениях В. В. Маяковского звучит вызов бездуховному миру? Покажите на конкретных примерах, как поэт его воплощает и каким художественным средствам и приёмам отдаёт предпочтение.*

Д) *Как раскрывается С. А. Есениным тема возвращения на родину в стихотворении «Русь советская»? Воспользуйтесь цитатой из произведения.*

«Приемлю всё.  
Как есть всё принимаю.  
Готов идти по выбитым следам.  
Отдам всю душу октябрю и маю,  
Но только лиры милой не отдам.  
Я не отдам её в чужие руки,  
Ни матери, ни другу, ни жене.  
Лишь только мне она свои вверяла звуки  
И песни нежные лишь только пела мне».

Е) Как в стихотворении Марины Цветаевой «Тоска по родине» раскрывается трагическое восприятие России и собственной судьбы? Какую роль в этом играют данные финальные строки стихотворения:

«Всяк дом мне чужд, сяк храм мне пуст,  
И всё – равно, и сё – едино.  
Но если по дороге – куст  
Встаёт, особенно – рябина...»

### Материалы для проведения литературных олимпиад

**1. Проанализируйте отрывок из «плача» Ярославны в «Слове о полку Игореве» (поэтическое переложение Н. Заболоцкого, часть III), опираясь на предложенные вопросы и задания.**

Над широким берегом Дуная, Над великой Галицкой землёй Плачет, из Путивля долетая, Голос Ярославны молодой:	«Что ты, ветер, злобно повеваешь, Что клубишь туманы у реки, Стрелы половецкие вздымаешь, Мечешь их на русские полки? Чем тебе не любо на просторе
«Обернусь я, бедная, кукушкой, По Дунаю-речке полечу И рукав с бобровую опушкой, Наклонясь, в Каяле омочу. Только смертью веешь с высоты.	Высоко под облаком летать, Корабли лелеять в синем море, За кормою волны колыхать? Ты же, стрелы вражеские сея,
Улетят, развеются туманы, Приоткроет очи Игорь-князь, И утру кровавые я раны, Над могучим телом наклонясь».	Ах зачем, зачем моё веселье В ковылях навек развеял ты?»

Далеко в Путивле, на забрале,  
Лишь заря займётся поутру,  
Ярославна, полная печали,  
Как кукушка, кличет на юру:

1. Как изображено художественное пространство в данном фрагменте «Слова...»? Определите художественную функцию географических обозначений, эпитетов, мотивов волшебной сказки. Объясните значение устаревших слов.

2. Чем достигается единство этого художественного пространства?

3. В чём Ярославна упрекает Ветер? Какова роль риторических вопросов в её обращении?

4. В чём состоит обаяние и душевная красота образа Ярославны? С помощью каких тропов автору удаётся достичь этого?

5. К каким ещё силам природы, кроме Ветра, взывает «голос Ярославны молодой», тоскующей о князе Игоре?

**II. Проанализируйте монолог Чацкого из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума», опираясь на систему вопросов и заданий к нему.**

Действие IV, явление 3

Ночь. Слабое освещение. Лакеи... в ожидании господ своих.

### **Чацкий**

Ну вот и день прошёл, и с ним  
Все призраки, весь чад и дым  
Надежд, которые мне душу наполняли.  
    Чего я ждал? что думал здесь найти?  
Где прелесть эта встреч? участие в ком живое?  
    Крик! радость! обнялись! – Пустое.  
В повозке так-то на пути,  
Необозримою равниной, сидя праздно,  
Всё что-то видно впереди –  
Светло, синё, разнообразно;  
И едешь час, и два, день целый; вот резво  
Домчались к отдыху; ночлег: куда ни взглянешь,  
Всё та же гладь и степь, и пусто и мертво...  
Досадно, мочи нет, чем больше думать станешь.

1. Определите главную тональность монолога. Охарактеризуйте душевное состояние Чацкого, покидающего дом Фамусовых.

2. Как помогают понять это состояние риторические вопросы и восклицания?

3. На какие две части разделяет текст монолога слово «пустое»? Как оно выделено автором?

4. В чём, по вашему мнению, состоит функция художественного параллелизма: *общество* («весь чад и дым») – *природа* («светло, синё, разнообразно»)?

5. Какой глубинный смысл приобретают слова «пусто и мертво» в финале монолога?

6. В чём оригинальность художественного изображения главного героя комедии?

**III. Составьте комментарий к стихотворению, опираясь на предложенные вопросы и задания.**

### **А. Пушкин. Телега жизни**

Хоть тяжело подчас в ней бремя,	Но в полдень нет уж той отваги;
Телега на ходу легка;	Порастрясло нас; нам страшной
Ямщик лихой, седое время,	И косогоры и овраги;
Везёт, не слезет с облучка.	Кричим: полегче, дуралей!

С утра садимся мы в телегу;	Катит по-прежнему телега;
Мы рады голову сломать	Под вечер мы привыкли к ней
И, презирая лень и негу,	И, дремля, едем до ночлега –
Кричим: пошёл! ...	А время гонит лошадей.

1. Найдите тропы, лежащие в основе стихотворения, и выявите их художественную функцию в тексте.

2. Осмыслите композицию стихотворения и охарактеризуйте её.

3. Подумайте об особенностях образа лирического героя и опишите его.

4. Выявите роль художественного времени и художественного пространства (хронотопа).



5. К какому античному образу восходит метафора «телега жизни»? В чём, по вашему мнению, состоит философский смысл «Телеги жизни»?

*IV. Произведите комплексный анализ текста, опираясь на систему вопросов и заданий к нему.*

**А. С. Пушкин. Евгений Онегин (глава 8-я)**

**XXXIX**

**XL**

Дни мчались; в воздухе нагретом  
Уж разрешалася зима;  
И он не сделался поэтом,  
Не умер, не сошёл с ума.  
Весна живит его: впервые  
Свои покои запертые,  
Где зимовал он, как сурок,  
Двойные окна, камелёк  
Он ясным утром оставляет,  
Несётся вдоль Невы в санях.  
На синих, иссечённых льдах  
Играет солнце; грязно тает  
На улицах разрытый снег.  
Куда по нём свой быстрый бег

Стремит Онегин? Вы заране  
Уж угадали; точно так:  
Примчался к ней, к своей Татьяне  
Мой неисправленный чудак.  
Идёт, на мертвеца похожий.  
Нет ни одной души в прихожей.  
Он в залу; дальше: никого.  
Дверь отворил он. Что ж его  
С такою силой поражает?  
Княгиня перед ним, одна,  
Сидит, не убрана, бледна,  
Письмо какое-то читает  
И тихо слёзы льёт рекой,  
Опершись на руку щекой.

1. Какой момент сюжетного действия романа передан в приведённых строфах?

2. В чём состоит общность и различие судеб главных героев романа?

3. Каково значение возвращения к мотиву письма в данной сцене?

4. В чём особенности изображения природы в данном фрагменте? Как пейзаж соотносится с чувствами Онегина?

5. Раскройте многообразие средств характеристики героя в данном отрывке.

6. Какими приёмами поэт достигает высокого лиризма в описании действий и чувств главных героев романа?

7. В чём особенности «онегинской строфы» в данном отрывке?

*У. Проанализируйте текст, опираясь на систему вопросов и заданий к нему.*

**А. С. Пушкин. Капитанская дочка**  
**(гл. II. «Вожатый»)**

Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни...

Я находился в том состоянии чувства и души, когда существенность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосония. Мне казалось, буря ещё свирепствовал и мы ещё блуждали по снежной пустыне... Вдруг увидел я ворота и въехал на барский двор нашей усадьбы. Первою мыслию моею было опасение, чтобы батюшка не прогневался на меня за невольное возвращение под кровлю родительскую и не почёл бы его умышленным слушанием. С беспокойством я выпрыгнул из кибитки и вижу: матушка встречает меня на крыльце с видом глубокого огорчения. «Тише, говорит она мне, – отец болен при смерти и желает с тобою проститься». Пораженный страхом, я иду за нею в спальню. Вижу, комната слабо освещена; у постели стоят люди с печальными лицами. Я тихонько подхожу к постеле; матушка приподнимает полог и говорит: «Андрей Петрович, Петруша приехал; он воротился, узнав о твоей болезни; благослови его». Я стал на колени и устремил глаза мои на больного. Что ж?... Вместо отца моего вижу в постеле лежит мужик с чёрной бороδοю, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: «Что это значит? Это не батюшка. И с какой мне стати просить благословения у мужика?» – «Всё равно, Петруша, – отвечала мне матушка, – это твой посаженный отец; поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит...» Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната напол-

нилась мёртвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: «Не бойсь, подойди под моё благословение...» Ужас и недоумение овладели мною... И в эту минуту я проснулся; лошади стояли; Савельич дёргал за руку, говоря: «Выходи, сударь; приехали.

1. В чём символический смысл образа бурана?

2. Вычлените в тексте слова, с помощью которых создаётся образ дома. Объясните, как с их помощью изображено приближение Петруши к бабушке.

3. Почему во сне Гринёва на месте отца оказался «мужик с чёрной бородой»? «Что это значит?»

4. Как ещё назван в тексте «мужик с чёрной бородой» и какое художественное значение приобретают во сне героя его поведение и речь?

5. Как по ходу повествования расширился образ Дома? Почему Гринёв называет своё видение пророческим? Какова художественная функция сна в тексте романа?

*VI. Проанализируйте текст, опираясь на вопросы и задания.*

### **И. А. Гончаров. Обломов (часть 2-я, глава XII)**

Он побежал отыскивать Ольгу. Дома сказали, что она ушла; он в деревню – нет. Видит, вдали она, как ангел восходит на небеса, идёт на гору, так легко опирается ногой, так колеблется её стан.

Он за ней, но она едва касается травы и в самом деле как будто улетает. Он с полугоры начал звать её.

Она подождёт его, и только он подойдёт сажени на две, она двинется вперёд и опять оставит большое пространство между ним и собой, остановится и смеётся.

Он, наконец, остановился, уверенный, что она не уйдёт от него. И она сбежала к нему несколько шагов, подала руку и, смеясь, потащила за собой.

Они вошли в рощу: он снял шляпу, а она отёрла ему лоб и начала махать зонтиком в лицо.

Ольга была особенно жива, болтлива, резва или вдруг увлекалась нежным порывом, потом впадала внезапно в задумчивость.

– Угадай, что я делала вчера? – спросила она, когда они сели в тени.

– Читала?

Она потрясла головой.

– Писала?

– Нет.

– Пела?

– Нет. Гадала! – сказала она.

1. Учитывая содержание и идею любовной линии романа, определите символическое значение данного фрагмента.

2. Как в тексте отрывка характеризуются Илья Обломов и Ольга Ильинская?

3. Какова ритмообразующая роль личных местоимений?

4. Какими средствами автор добивается динамичности повествования в данном отрывке?

5. Каково художественное значение диалога между героями?

***VII. Проанализируйте отрывок, опираясь на предложенные вопросы и задания.***

### **И. С. Тургенев. Отцы и дети**

Одинцова ему нравилась: распространённые слухи о ней, свобода и независимость её мыслей, её несомненное расположение к нему – всё, казалось, говорило в его пользу; но он скоро понял, что с ней «не добьёшься толку»; а отвернуться от неё он, к изумлению своему, не имел сил. Кровь загоралась, как только он вспоминал о ней, он легко сладил бы со своей кровью, но что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало его гордость. В разговорах с Анной Сергеевной он ещё больше прежнего высказывал своё равнодушное презрение ко всему романтическому; а оставшись наедине, он с негодованием

сознавал романтика в самом себе. Тогда он отправлялся в лес и ходил по нём большими шагами, ломая попадавшиеся ветки и браня вполголоса её и себя; или забирался на сеновал, в сарай, и упрямо закрывая глаза, заставлял себя спать, что ему, разумеется, не всегда удавалось.

1. Как изображается Тургеневым противоречивость чувств Базарова к Одинцовой? Какова роль глагольных форм в этом изображении?

2. Какое содержание автор вкладывает в слова «всё романтическое»?

3. Найдите метафору и определите её назначение в данном тексте.

4. Как в этом отрывке характеризуется Одинцова?

5. Вспомните содержание романа и опишите итоги «испытания» героя любовью.

***VIII. Проанализируйте монолог Катерины из драмы А. Островского «Гроза», опираясь на следующие вопросы и задания.***

К а т е р и н а. Да здесь всё как будто из-под неволи. И до смерти я любила в церковь ходить! Точно, бывало, я в рай войду, и не вижу никого, и время не помню, и не слышу, когда служба кончится. Точно как всё это в одну секунду было. Маменька говорила, что все, бывало, смотрят на меня, что со мной делается! А знаешь: в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идёт, и в этом столбе ходит дым, точно облако, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют. А то, бывало, девушка, ночью встану, – у нас тоже везде лампадки горели, – да где-нибудь в уголке и молюсь до утра. Или рано утром в сад уйду, ещё только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу; так меня и найдут. И об чём я молилась тогда, чего просила, не знаю; ничего мне не надобно, всего у меня было довольно. А какие сны мне снились, Варенька, какие сны! Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные, и всё поют невидимые голоса, и кипарисом пахнет, и горы и деревья будто не такие, как обыкновенно, а как

на образах пишутся. А то будто я летаю, так и летаю по воздуху. И теперь иногда снится, да редко, да и не то.

1. Составьте речевую характеристику Катерины: манера и тон речи, любимые слова и образы, настроение.

2. Как начало и конец монолога соотношены с его содержанием в целом? Что противопоставляется друг другу в её речи?

3. О какой жизни на земле мечтает Катерина, говоря об ангелах, свете, молениях, необыкновенных садах и т.п.? Где она приближается к этому идеалу, что называет раем?

4. Какова художественная роль мотива полёта в её речи? Почему Варвара не понимает мечты Катерины, воскликнувшей: «Отчего люди не летают!»?

5. Как складываются взаимоотношения героини с Варварой, к которой она обращается в этой сцене?

***IX. Произведите комплексный анализ текста, опираясь на систему вопросов и заданий к нему.***

### **Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание (часть 5-я)**

Он облокотился на колена и, как в клещах, стиснул себе ладонями голову.

– Экое страдание! – вырвался мучительный вопль у Сони.

– Ну, что теперь делать, говори! – спросил он, вдруг подняв голову и с безобразно искажённым от отчаяния лицом смотря на неё.

– Что делать! – воскликнула она, вдруг вскочив с места, и глаза её, доселе полные слёз, вдруг засверкали. – Встань! (Она схватила его за плечо; он приподнялся, смотря на неё почти в изумлении). Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрёстке, поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: «Я убил! Тогда Бог опять тебе жизни пошлёт. Пойдёшь? Пойдёшь?» – спрашивала она его, вся дрожа, точно в припадке, схватив его за обе руки, крепко стиснув их в своих руках и смотря на него огненным взглядом.

Он изумился и был даже поражён её внезапным восторгом.

– Это ты про каторгу, что ли, Соня? Донести, что ль, на себя надо? – спросил он мрачно.

– Стрaдание принять и искупить себя им, вот что надо.

1. Чем потрясает читателя драматическая сцена объяснения Сони Мармеладовой и Родиона Раскольниковa?

2. Как передаёт Достоевский силу духовного порыва Сони и душевной муки Раскольниковa? Проанализируйте описания внешности и действий героев.

3. Обозначьте евангельские образы и мотивы данного фрагмента. В чём, по вашему мнению, состоит особенность их художественного воплощения автором?

4. Какой из евангельских символов является ключевым в повелительном призыве Сони и какова его художественная роль?

5. Понимает ли Раскольников Соню? Когда к герою пришло осознание содеянного и подлинное покаяние?

***X. Проанализируйте текст, ориентируясь на предложенные вопросы и задания.***

**Л. Н. Толстой. Война и мир**  
**(т. III, часть II, финал XXXVII гл.)**

– Боже мой! Что это? Зачем он здесь? – сказал себе князь Андрей.

В несчастном, рыдающем, обессиленном человеке, которому только что отняли ногу, он узнал Анатоля Курагина. Анатоля держали на руках и предлагали ему воду в стакане, края которого он не мог поймать дрожащими, распухшими губами. Анатолий тяжело всхлипывал. «Да, это он; да, этот человек чем-то близко и тяжело связан со мною, – думал князь Андрей, не понимая ещё ясно того, что было перед ним. – В чём состоит связь этого человека с моим детством, с моей жизнью?» – спрашивал он себя, не находя ответа. И вдруг новое, неожиданное воспоминание из мира детского, чистого и любовного, представилось князю Андрею. Он вспомнил Наташу такую, какою он видел её в первый раз на бале 1810 года, с тонкой шеей и тонкими руками, с готовым на восторг, испуганным, счастливым лицом, и любовь и нежность к ней, ещё живее и

сильнее, чем когда-либо, проснулись в его душе. Он вспомнил теперь ту связь, которая существовала между им и этим человеком, сквозь слёзы, наполнявшие распухшие глаза, мутно смотревшим на него. Князь Андрей вспомнил всё, и восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнили его счастливое сердце.

Князь Андрей не мог удерживаться более и заплакал нежными, любовными слезами над людьми, над собой и над их и своими заблуждениями.

«Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам – да, та любовь, которую проповедовал бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал; вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что ещё оставалось мне, ежели бы я был жив. Но теперь уже поздно. Я знаю это!

1. Какая ситуация в жизни главных героев романа здесь описана и какие события ей предшествовали?

2. Каковы особенности портретного описания героев? К каким приёмам прибегает автор?

3. Обозначьте цепь воспоминаний князя Андрея. В чём, по вашему мнению, состоит сущность его переживаний и размышлений?

4. Определите художественную функцию мотива детства в этом отрывке.

5. Раскройте причины внутренней перемены, произошедшей в душе героя. О каких «своих заблуждениях» он думает? Какое высокое «знание» ему открывается? В чём смысл слов «Но теперь уже поздно. Я знаю это!»?

***XI. Представьте целостный анализ рассказа И. А. Бунина «Журавли», ориентируясь на следующие особенности данного художественного текста: а) образы рассказчика и «красавца мужика»; б) хронотоп (небесная и земная сферы, дорога, осенний пейзаж); в) поэтику портрета, описание лошади, мотив полёта, звукопись и цветопись; г) соотносённость поэтического заглавия со смыслом финальной фразы героя: «Ах, грустно-о!»***



*Ах, улетели журавли, барин!»; д) контекст русской поэтической картины мира, в которую вписан бунинский рассказ.*

**И. Бунин**  
**Журавли**

Ясный и холодный день поздней осени, еду ровной рысцой по большой дороге, блеск низкого солнца и пустых полей, осеннее безмолвное ожидание чего-то. Но вот вдали, за мной, слышен треск колёс. Прислушиваюсь – треск мелкий, быстрый, треск беговых дрожек. Оборачиваюсь – кто-то нагоняет. Этот кто-то всё ближе, ближе – уже хорошо видна его во весь дух летящая лошадь, затем он сам, то и дело выглядывающий из-за неё и покрывающий её то кнутом, то вожжами... Что это такое? А он уж вот он, настагает – сквозь треск слышно мощное лошадиное дыхание, слышен отчаянный крик: «Барин, сторонись!» В страхе и недоуменье виляю с дороги – и тотчас же мимо мелькает сперва чудесная, гнедая кобыла, её глаз ноздря, новые вожжи сургучного цвета, новая блестящая сбруя, взмыленная под хвостом на ляжках, потом сам седок – чернобородый красавец мужик, совершенно шальной от скачки и какого-то бессмысленного, на всё готового иступленья. Он бешено кидает на меня, пролетая, свой яростный взгляд, поражает свежей красной пастью и смолью красивой молодой бороды, новым картузом, жёлтой шёлковой рубахой под распахнувшейся чёрной поддёвкой – узнаю: богатый, хозяйственный мельник изпод Ливен – и как ветер летит дальше. А пролетев с версту, сразу соскакивает с дрожек. Тут уж я гоню к нему и, приближаясь, вижу: лошадь стоит на дороге и тяжело носит боками, сургучные вожжи висят по оглоблям, а сам седок лежит на дороге возле, лицом книзу, раскинув полы поддёвки.

– Барин! – дико кричит он в землю. – Барин!

И отчаянно взмахивает руками:

– Ах, грустно-о! Ах, улетели журавли, барин!

И, мотая головой, захлёбывается пьяными слезами.

1930

***XII. Составьте комментарий к тексту, опираясь на предложенные вопросы и задания.***

**А. М. Горький. Макар Чудра (отрывок)**

Макар замолчал и, спрятав в кисет трубку, запахнул на груди чекмень. Накрапывал дождь, ветер стал сильнее, море рокотало глухо и сердито. Один за другим к угасающему костру подходили кони и, осмотрев нас большими умными глазами, неподвижно останавливались, окружая нас плотным кольцом.

...Мне не хотелось спать. Я смотрел во тьму степи, и в воздухе перед моими глазами плавала царственно красивая и гордая фигура Радды. Она прижала руку с прядью чёрных волос к ране на груди, и сквозь её смуглые, тонкие пальцы сочилась капля по капле кровь, падая на землю огненно-красными звёздочками.

А за нею по пятам плыл удалой молодец Лойко Зобар; его лицо завесили пряди густых чёрных кудрей, и из-под них капали частые, холодные и крупные слёзы...

Усиливался дождь, и море распевало мрачный и торжественный гимн гордой паре красавцев-цыган – Лойке Зобару и Радде, дочери старого солдата Данилы.

А они оба кружились во тьме ночи плавно и безмолвно, и никак не мог красавец Лойко поравняться с гордой Раддой.

1. О каком конфликте между героями идёт речь в легенде, рассказанной Макаром Чудрой? Почему конфликт между ними может разрешиться только смертью обоих?

2. Проанализируйте пейзажную зарисовку в данном отрывке. С помощью каких тропов она создаётся?

3. Каково отношение Макара Чудры к героям легенды и их судьбе? К проблемам любви и гордости? Любви и свободы?

4. Как повествователь (автобиографический герой) относится к чувствам Радды и Лойко, к их трагедии? Каковы художественные средства выражения его позиции?

5. По законам какого художественного направления создаётся данный рассказ? Обоснуйте своё мнение примерами из данного рассказа и других произведений Горького.

*ХIII. Проанализируйте текст, опираясь на систему вопросов и заданий.*

**М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита  
(глава 26, «Погребение»)**

Примерно в полночь сон наконец сжалился над игемоном. Судорожно зевнув, прокуратор расстегнул и сбросил плащ, снял опоясывающий рубаху ремень с широким стальным ножом в ножнах, положил его в кресла у ложа, снял сандалии и вытянулся. Банга тотчас поднялся к нему на постель и лёг рядом, голова к голове, и прокуратор, положив собаке руку на шею, закрыл наконец глаза. Только тогда заснул и пёс.

Ложе было в полутьме, закрываемое от луны колонной, но от ступеней крыльца к постели тянулась лунная лента. И лишь только прокуратор потерял связь с тем, что было вокруг него в действительности, он немедленно тронулся по светящейся дороге и пошёл по ней вверх прямо к луне. Он даже рассмеялся во сне от счастья, до того всё сложилось прекрасно и неповторимо на прозрачной голубой дороге. Он шёл в сопровождении Банги, а рядом с ним шёл бродячий философ. Они спорили о чём-то очень сложном и важном, причём ни один из них не мог победить другого. Они ни в чём не сходились друг с другом, и от этого их спор был особенно интересен и нескончаем. Само собой разумеется, что сегодняшняя казнь оказалась чистейшим недоразумением – ведь вот же философ, выдавший столь невероятно нелепую вещь вроде того, что все люди добрые, шёл рядом, следовательно, он был жив. И, конечно, совершенно ужасно было бы даже помыслить о том, что такого человека можно казнить. Казни не было! Не было! Вот в чём прелесть этого путешествия вверх по лестнице луны.

1. Как данный отрывок связан с главами «Понтий Пилат» (гл.2) и «Казнь» (гл. 16)? Почему наяву прокуратор испытывает муки, а во сне счастлив?

2. Проанализируйте начало фрагмента: образы Пилата и Банги, описание их поведения и внешнего вида, отношение друг к другу.

3. О каком «бродячем философе» идёт речь? В чём сущность нескончаемого» спора между героями?

4. Выявите художественный подтекст повторяющейся фразы: «Казни не было!»

5. Вычлените из текста вариации описаний луны и определите символическое значение её образа в данном тексте.

#### ***XIV. Проанализируйте отрывок, опираясь на предложенные вопросы и задания.***

### **М. А. Шолохов. Тихий Дон**

Хоронил он свою Аксинью при ярком утреннем свете. Уже в могиле он крестом сложил на груди её мертвенно побелевшие смуглые руки, головным платком прикрыл лицо, чтоб земля не засыпала её полукрытые, неподвижно устремлённые в небо и уже начавшие тускнеть глаза. Он попрощался с нею, твёрдо веря в то, что расстанутся они ненадолго...

Ладонями старательно примял на могильном холмике влажную жёлтую глину и долго стоял на коленях возле могилы, склонив голову, тихо покачиваясь.

Теперь ему незачем было торопиться, Всё было кончено.

В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой чёрное небо и ослепительно сияющий чёрный диск солнца.

1. Какой трагический момент в судьбах героев романа представлен в данном фрагменте? Что случилось с Аксиньей?

2. Какие художественные приёмы использует автор для изображения героя? Проанализируйте его портрет и детали поведения. Почему Григорий долго стоит на коленях? Почему он поверил в то, что «расстанутся они ненадолго»?

3. Как изображена природа в этот трагический момент? Найдите оксюморон в пейзажной зарисовке и объясните его назначение.

4. Какую роль играет образ неба в этом фрагменте?
5. Почему случившееся автор называет «тяжким сном»?

***XV. Опираясь на предложенные вопросы и задания, составьте комментарий к стихотворению Марины Цветаевой «Моим стихам...»***

Моим стихам, написанным так рано,  
Что и не знала я, что я – поэт,  
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,  
Как искры из ракет,

Ворвавшимся, как маленькие черти,  
В святилище, где сон и фимиам,  
Моим стихам о юности и смерти  
– Нечитанным стихам! –

Разбросанным в пыли по магазинам  
(Где их никто не брал и не берёт!)  
Моим стихам, как драгоценным винам,  
Настанет свой черёд.  
1913

1. Вдумайтесь, какие особенности этого поэтического текста подтверждают его принадлежность к ранней лирике М. И. Цветаевой? Назовите их.
2. Осознаёт ли себя автор представителем классической традиции или же оригинальным поэтом нового времени? Аргументируйте ответ.
3. Найдите в тексте обозначения художественного времени и пространства. Охарактеризуйте их.
4. В чём необычность поэтического синтаксиса данного стихотворения и какова его художественная функция?
5. Можно ли назвать данное стихотворение поэтической декларацией М. И. Цветаевой? Сделайте заключение: какой облик поэта складывается в Вашем сознании?

*XVI. Составьте комментарий к стихотворению, опираясь на систему вопросов и заданий.*

**А. Ахматова**  
**Родная земля**

*И в мире нет людей бесслёзней,  
Надменнее и проще нас.*

1922

В заветных ладанках не носим на груди,  
О ней стихи навзрыд не сочиняем,  
Наш горький сон она не бередит,  
Не кажется обетованным раем.  
Не делаем её в душе своей  
Предметом купли и продажи,  
Хворая, бедствуя, немотствуя на ней,  
О ней не вспоминаем даже.

Да, для нас это грязь на калошах,

Да, для нас это хруст на зубах.

И мы мелем, и месим, и крошим

Тот, ни в чём не замешанный прах.

Но ложимся в неё и становимся ею,  
Оттого и зовём так свободно – своею.  
1961

1. Как художественное содержание стихотворения соотносится со смыслом эпиграфа, взятого из стихотворения Ахматовой «Не с теми я, кто бросил землю»?

2. Каковы значения и художественный смысл слова «земля» в данном тексте? Как вы понимаете значение слова «немотствуя» и смысл выражения «ни в чём не замешанный прах»?

3. Какова композиционная роль первой и большей части стихотворения? Какую роль в ней играет множество отрицательных конструкций? Каков смысл следующей части произведения? Двух финальных стихов? Сделайте вывод об особенностях композиции стихотворения.

4. Раскройте художественную роль определённо-личных конструкций в данном тексте. Как сочетаются в произведении личное и общее? Почему А. Ахматова, относившаяся к своей родине критически в определённые периоды её истории, никогда не могла бы эмигрировать?

5. Найдите в тексте примеры лексических контрастов и объясните их художественное назначение.

6. Как бы вы определили основную тональность и главную мысль этого стихотворения?

***XVII. Произведите комплексный анализ стихотворения, опираясь на вопросы и задания.***

### **Б. Пастернак**

Никого не будет в доме,  
Кроме сумерек. Один  
Зимний день в сквозном проёме  
Незадёрнутых гардин.

Только белых мокрых комьев  
Быстрый промельк маховой.  
Только крыши, снег и, кроме  
Крыш и снега, - никого.

И опять зачертит иней,  
И опять завертит мной  
Прошлогоднее унынье  
И дела зимы иной.

И опять кольнут донине  
Неотпущенной виной,  
И окно по крестовине  
Сдавиг голод дровяной.

Но неожиданно по портьере  
Пробежит вторженья дрожь.  
Тишину шагами меря,  
Ты, как будущность, войдёшь.

Ты появишься у двери  
В чём-то белом, без причуд,  
В чём-то впрямь из тех материй,  
Из которых хлопя шьют.

1. Определите границы художественного пространства, обозначенные автором в тексте. Какими словами они выражены?

2. Куда устремлён взгляд лирического героя и какой «образ мира» открывается его взору?

3. Какую роль выполняет анафора «И опять...» в создании хромотопа (пространственно-временного единства) стихотворения?

4. Выявите художественную роль двух последних строф в композиции стихотворения.

5. Какими художественными средствами создаётся образ лирической героини и какое значение для понимания поэтической идеи всего текста имеет её «появление» в финале?

*XVIII. Проанализируйте «Песню о Земле» В. Высоцкого, представив результаты исследования в последовательном и целостном изложении. При этом отразите: а) особенности образа Земли в стихотворении и средства его художественного воплощения) тропы, стилистические фигуры, их функции); б) своеобразие композиции «Песни», диалог как её основу; в) роль поэтического синтаксиса; г) тематическую и жанровую специфику художественного текста.*

### **В. Высоцкий Песня о Земле**

Кто сказал: «Всё сгорело дотла,  
больше в землю не бросите семя...»,  
кто сказал, что Земля умерла?  
Нет, она затаилась на время...  
Материнства не взять у Земли  
не отнять, как не вычерпать моря.  
Кто поверил, что Землю сожгли?  
Нет, она почернела от горя.  
Как разрезы, траншеи легли,  
и воронки – как раны зияют.  
Обнажённые нервы Земли  
неземное страдание знают.

Она вынесет всё, переждёт,  
не записывай Землю в калеки.  
Кто сказал, что Земля не поёт,  
что она замолчала навеки?!  
Нет! Звенит она, стоны глуша,  
изо всех своих ран, из отдушин,  
ведь Земля – это наша душа,  
сапогами не вытоптать душу.  
Кто сказал, что Земля умерла?  
Нет, она затаилась на время...

*XIX. Представьте целостный анализ стихотворения И.*



*Бродского «Пилигримы», ориентируясь на следующие особенности данного художественного текста: а) неравномерность строфики и её значение; б) вводный характер первой строфы; в) собирательный образ пилигримов во 2-й строфе; г) афористичность заключительного двустишия; д) своеобразие лирического хронотопа; е) особенности поэтического синтаксиса; ж) идейное содержание произведения.*

## **И. Бродский Пилигримы**

Мимо ристалищ<sup>1</sup>, капищ<sup>2</sup>,  
мимо храмов и баров,  
мимо роскошных кладбищ,  
мимо больших базаров,  
мира и горя мимо,  
мимо Мекки и Рима,  
синим солнцем палимы,  
идут по земле пилигримы.

Увечны они, горбаты,  
голодны, полуодеты.  
Глаза их полны заката.  
Сердца их полны рассвета.  
За ними поют пустыни,  
вспыхивают зарницы,  
звёзды дрожат над ними,  
и хрипло кричат им птицы,  
что мир останется прежним.

Да. Останется прежним.  
Ослепительно снежным.  
И сомнительно нежным.  
Мир останется лживым.  
Мир останется вечным.  
Может быть, постижимым,  
но всё-таки бесконечным.

И, значит, не будет толка  
от веры в себя да в Бога,  
и, значит, остались только  
Иллюзия и Дорога.  
И быть над землёй закатам,  
и быть над землёй рассветам.

Удобрить её солдатам.  
Одобрить её поэтам.

---

<sup>1</sup> Ристалище (стар.) – площадь для состязаний.

<sup>2</sup> Капище – языческий храм.

## Вопросы и задания для проведения литературных викторин

### *А. Пушкинская викторина*

1. Кто из русских поэтов «благословил» А. С. Пушкина в начале творческого пути?

2. Назовите авторов наиболее известных живописных портретов А. С. Пушкина. О каком из них поэт сказал:

Себя, как в зеркале, я вижу,  
Но это зеркало мне льстит.

3. Какие стихотворения А. С. Пушкина положены на музыку? Назовите произведения и композиторов

4. В каких городах России, Украины и Молдовы воздвигнуты памятники А. С. Пушкину. Назовите скульпторов.

5. Кому посвящены следующие строки? Кто их автор?

а) «...Чистейшей прелести чистейший образец»;

б) «Он прикован,

Очарован,

Он совсем огончарован»

6. Какое стихотворение А. С. Пушкина называется так же, как и одна из его поэм?

7. В каких произведениях Пушкина воссоздан образ Петербурга?

8. Кто из великих русских композиторов стал автором оперы «Руслан и Людмила»?

9. Кому из лицейских друзей Пушкин посвятил поэтические послания?

10. Как звали родителей Татьяны и Ольги Лариных?

11. Кого Пушкин называет:

- «законодательницей зал»?
- «вторым Чадаевым»?
- «поклонником Канта»?
- «молодым повесой»?
- «почётным гражданином кулис»?
- «красавцем в полном цвете лет»?

12. Назовите поэму А. С. Пушкина, во вступлении к которой 14 раз повторяется наречие места «там». Прочитайте несколько строк.

13. Вспомните полное название пушкинской «Сказки о царе Салтане, о сыне...»

14. Кто из русских писателей и поэтов так же, как и А. Пушкин, назвали свои произведения «Кавказский пленник»?

15. Какой композитор XX века создал музыкальные иллюстрации к повести Пушкина «Метель»?

16. Из каких произведений А. С. Пушкина взяты строки, ставшие афоризмами?

- а) «И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет»;
- б) «...Гений и злодейство –  
Две вещи несовместные»;
- в) «Ужасный век, ужасные сердца!»;
- г) «В одну телегу впрячь неможно  
Коня и трепетную лань»;
- д) «...Судьба с неведомым известьем,  
Как с запечатанным письмом...»;
- е) «Да ведают потомки православных  
Земли родной минувшую судьбу»;
- ж) «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста»;
- з) «Не продаётся вдохновенье,  
Но можно рукопись продать».

17. О каком античном поэте и в каком стихотворении А. С. Пушкин сказал: «Не славой – участью я равен был тебе»? О какой участи идёт речь?

18. Кто из русских писателей XIX века так же, как и Пушкин, учился в Царскосельском лицее?

19. В романе «Евгений Онегин» изображаются все четыре времени года. Приведите соответственно четыре кратких цитаты.

20. О каких писателях и поэтах идёт речь в романе Пушкина «Евгений Онегин»?

- а) «У скучной тётки Таню встрета,  
К ней как-то \_\_\_\_\_ подсел»;
- б) «Волшебный край! Там в стары годы,  
Сатиры смелый властелин,  
Блистал \_\_\_\_\_, друг свободы...»;
- в) «Владимир книгу закрывает,  
Берёт перо; его стихи,  
Полны любовной чепухи,  
Звучат и льются. Их читает  
Он вслух, в лирическом жару,  
Как \_\_\_\_\_ пьяный на пиру»;
- г) «Так ты, \_\_\_\_\_ вдохновенный,  
В порывах сердца своего,  
Поёшь бог ведает кого,  
И свод элегий драгоценный  
Представит некогда тебе  
Всю повесть о твоей судьбе».  
(Баратынский, Языков, Батюшков, Кюхельбекер, Дельвиг,  
Фонвизин, Жуковский, Вяземский.)

21. Кто из русских поэтов и в каком произведении так откликнулся на смерть А. С. Пушкина?

- а) «Угас, как светоч, дивный гений,  
Увял торжественный венок»;
- б) «С богатырских плеч  
Сняли голову –  
Не большой горой,  
А соломинкой».

22. Каким поэтам «серебряного века» принадлежат строки?

- а) «Пушкин! Тайную свободу  
Пели мы вослед тебе!  
Дай нам руку в непогоду,  
Помоги в немой борьбе!»;
- б) «Смуглый отрок бродил по аллеям,  
У озёрных грустил берегов,  
И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов».

1. Назовите известных вам русских средневековых иконописцев. О каком из них снят художественный фильм? Назовите имя знаменитого русского режиссёра.

2. Какие произведения русской и мировой живописи посвящены евангельским сюжетам?

3. Перечислите известные вам музыкальные произведения, связанные с библейскими легендами, назовите композиторов.

4. Известны ли вам выдающиеся памятники мировой архитектуры, прославляющие христианскую культуру? Назовите их.

5. С какой евангельской притчей связан сюжет повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель»?

6. Как вы понимаете смысл евангельского выражения «возвращаться на круги своя»? Кто из молдавских писателей использовал его в названии своего произведения? О чьей судьбе в нём говорится?

7. С какой евангельской легендой связан самый напряжённый диалог Сони Мармеладовой и Родиона Раскольникова в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание»?

7. Какие произведения русской классической литературы связаны с евангельской притчей о бесах?

8. Раскройте семантику имени «Иудушка» в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы».

9. Объясните смысл библейских выражений: *нести свой крест, нищие духом, земля обетованная, хлеб насущный, хождение по мукам.*

10. В каком произведении А. М. Горького речь идёт о праведной (обетованной) земле? Каков художественный смысл этого образа в произведении?

11. Кому Иисус Христос говорит: «Вы – соль земли»? В каком художественном произведении эстетически переосмысливается это выражение?

12. Назовите авторов этих строк:

а) «Ночь тиха, пустыня внемлет Богу...»;

б) «И счастье я могу постигнуть на земле

И в небесах я вижу Бога»;

в) «Гой ты, Русь моя родная,

Хаты – в ризах образа...»;

г) «Вечерний звон! Вечерний звон!

Как много дум наводит он!»

13. Какой эпитафия взял А. Герцен для своего журнала «Колокол»? В чём заключается метафорический смысл эпитафия и названия журнала?

14. Какую книгу Н. В. Гоголя религиозно-патриотического содержания критиковал В. Г. Белинский?

15. В каких произведениях русской литературы осмысливается образ Сеятеля? В чём его смысл?

16. Как выражение из Евангелия от Иоанна «Что есть истина?» воплощается в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»?

17. Почему Мадонна или Богородица изображаются с младенцем-мальчиком, а не девочкой?

18. Кто автор строк? Кому они посвящены?

Пречистая и наш божественный спаситель –

Она с величием, он с разумом в очах –

Взирали, кроткие, во славе и в лучах.

### *В. Викторина «Внимание, эрудиты!»*

1. Кто из литературных героев видит этот сон?

а) «На кровати тисовой меня Из колчанов вражьего изделья.

Покрывали чёрной пеленою. Златоверхий терем мой стоял

Черпали мне синее вино, Без конька, и, предвещая горе,

Горькое отравленное зелье, Вражий ворон в Плесенске кричал

Сыпали жемчуг на полотно И летел, шумя, на сине море»;

б) «Горы, одетые садами; между гор узкие долины, широкие равнины..., хрустальный громадный дом..., вдали... павильоны и шатры..., города больше и великолепнее прежних..., бесплодная пустыня превратилась в плодороднейшую землю...»;

в) «И снится ей жаркое лето – «...Дети с отцом приближались  
Не вся ещё рожь свезена, К дымящейся риге своей,  
Но сжата, – полегче им стало! И ей из снопов улыбались  
Возили снопы мужики...»; Румяные лица детей...»;

г) «Как всё тихо, всё сонно в трёх-четырёх деревеньках, составляющих этот уголок! Они лежали недалеко друг от друга и были как будто случайно брошены гигантской рукой и рассыпались в разные стороны. Да так с тех пор и остались».

2. С именами каких русских писателей связаны географические названия: *Елец, Нежин, Саратов, Воронеж, Елабуга, Аккерман, Загорье, Комарово, Багдади, Переделкино, Спасское-Лутовиново, Ясная Поляна, Таганрог, Константиново, Шахматово, Киев, Кишинёв?*

3. Каким литературным героям принадлежат: заячий тулупчик, малиновый берет, зонтик и калоши, фрак совершенно медвежьего цвета, тревожные жёлтые цветы, бисерный чехольчик на зубочистку, серебряная пепельница в виде мужицкого лаптя, халат из персидской материи и мягкие широкие туфли, трость с чёрным набалдашником в виде головы пуделя, столбик с куклою чугунной?

4. Чьему перу принадлежат данные поэтические автопортреты?

а) «Кто создан из камня,  
Кто создан из глины,  
А я серебрюсь и сверкаю...»;

б) «На шее мелких чёток ряд,  
В широкой муфте руки прячу,  
Глаза рассеянно глядят  
И больше никогда не плачут»;

в) «Иду красивый, двадцатидвухлетний...»;

5. Как называется стихотворное послание М. Ю. Лермонтова, начало которого представляет собой вариацию строк письма Татьяны к Онегину?

«Я к вам пишу случайно; право,  
Не знаю как и для чего...»

## ОТВЕТЫ НА ТЕСТЫ

### Ответы на тесты на стр. 310.

1. а) Чацкий, б) Репетилов, в) Репетилов, г) Фамусов, д) Лиза, е) Чацкий.

2. б).

4. а) «Евгений Онегин», б) «Зимнее утро», в) «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», г) «Евгений Онегин», д) «Сказка о рыбаке и рыбке», е) «Пророк», ж) «Узник», з) «Евгений Онегин».

6. а) Онегину, б) Татьяне, в) Ленскому, г) Онегину, д) автору, е) Татьяне, ж) Лариным, з) Онегину, и) Татьяне.

8. «Парус».

9. а) Чичиков, б) Коробочка, в) Чичиков, г) Чичиков, д) Ноздрёв, е) Плюшкин, ж) Ноздрёв, з) Собакевич.

10. а) Манилову, б) Плюшкину, в) Ноздрёву, г) Коробочка, д) Собакевичу, е) автору.

11. а, б, г, д, е, з.

12. а) Манилову, б) Плюшкину, в) Собакевичу, г) Коробочке, д) Ноздрёву.

13. а) «Капитанская дочка», б) «Герой нашего времени», в) «Мёртвые души».

14. а) А. Грибоедов «Горе от ума», б) А. Пушкин «Евгений Онегин»,

в) М. Лермонтов «Песня про купца Калашникова».

16. б).

17. а) Катерине, б) Кулигину, в) Дикому, г) Варваре, д) Паратову, е) Ларисе, ж) Кнурову.

18. г).

19. а) Безухову, б) Каратаеву, в) Наполеону.

22. а), б).

23. в).

24. а) Ане, б) Любове Андреевне, в) Лопухину, г) Пете Трофимову, д) Гаеву.

25. а) Фет, б) Фет, в) Тютчев, г) Тютчев, д) Фет.



26. а) Раскольникову, б) Гринёву, в) Обломову.

27. а) «Герой нашего времени» («Тамань»), б) «Преступление и наказание», в) «Война и мир», г) «Мёртвые души», д) «Преступление и наказание», е) «Война и мир», ж) «Ионыч».

29. б).

30. в).

34. а) «Нате!», б) «Стихи о советском паспорте», в) «Во весь голос».

37. а) Преображенскому, б) Шарикову, в) Шарикову, г) Борменталю, д) Швондеру.

38. г).

39. А. Твардовский, В. Астафьев, Б. Окуджава, Ю. Друнина, К. Воробьёв, В. Кондратьев, К. Симонов, В. Быков и др.

40. а) «Мастер и Маргарита», б) «Мёртвые души», в) «Капитанская дочка».

43. а) С. Есенин, б) В. Маяковский, в) М. Цветаева, г) А. Твардовский, д) А. Блок, е) М. Булгаков, ж) В. Астафьев, В. Распутин.

44. а) В. Маяковский «Во весь голос», б) А. Ахматова «Тайны ремесла», в) А. Блок «Незнакомка», г) Б. Пастернак д) Н. Некрасов «Родина» е) Ф. Тютчев «Весенние воды».

45. а) Горький, б) Есенин, в) Блок, г) Маяковский, д) Симонов.

46. а) Данко, б) Онегину, в) Татьяне Лариной, г) Онегину, д) Наташе Ростовской, е) Печорину.

47. а) М. Цветаева, б) В. Брюсов, в) А. Блок, г) С. Есенин, д) В. Маяковский.

54. А. Романтизм. Б. Реализм. В. Классицизм.

55. А. Реализм. Б. Романтизм. В. Классицизм. Г. Сентиментализм.

### Ответы на тесты на стр. 329.

1. Архаизмы.

2. Троп – олицетворение; стилистические фигуры – повторы, антитеза.

4. 5-стопный ямб,

б. в), д).

7. «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч».

8. а), б), в), г), д).

10. А. Офицерское пари. Б. Гибель Вулича. В. Обезоруживание казака Печориным.

11. а) параллелизм, б) народная примета, в), г) пословицы и поговорки, д) постоянные эпитеты.

13. а), б), в), е).

14 а), б), г), д).

17. б), в), г), д).

20. б).

21. а) эпитет, б) метафора, в) сравнение, г) олицетворение, д) эпитет, е) олицетворение, ж) метафора, з) метафора, и) метафора.

22. а), б), в), г).

23. а), б), г).

25. а) метафора, б) эпитет, в) эпитет, инверсия; г) метафора, д) повтор.

27. а) олицетворение, б) метафора, в) олицетворение, г) метафора, д) олицетворение, е) сравнение.

30. а) сравнение, б) повтор, в) сравнение, г) олицетворение, д) сравнение, е) олицетворение, ж) метафора, з) олицетворение.

31. М. Лермонтов «Герой нашего времени».

32. а) сравнение, б) олицетворение, в) повтор, метафора, г) эпитет, инверсия, д) метафора, инверсия.

34. а) сравнение, б) олицетворение, в) метафора, г) сравнение, д) метафора, е) метафора.

35. а) метафора, б) метафора, в) эпитет, метафора; г) олицетворение.

36. а) олицетворение, б) олицетворение, в) сравнение, г) эпитет, д) метафора,

е) олицетворение, ж) сравнение, з) олицетворение, и) метафора, к) метафора.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Выдающийся режиссёр Евгений Вахтангов каждому из своих учеников-студийцев предлагал ответить на ряд вопросов, образующих некую пирамиду:

- Зачем я произношу эту реплику?
- Зачем я играю эту роль?
- Зачем я играю в этой пьесе?
- Зачем я работаю в театре?
- Что я вообще делаю в искусстве?

Очевидно, каждый неравнодушный, творчески работающий человек, настоящий профессионал, рано или поздно спрашивает себя о чём-то подобном. Преподаватель и учитель, относящиеся к своему делу серьёзно, искренне, честно, несомненно, стремятся ответить на животрепещущие вопросы своей «пирамиды».

- Зачем я произношу это «слово»?
- Зачем я веду это занятие?
- Зачем я преподаю этот предмет?
- Зачем я работаю в школе (в университете)?
- Что я вообще делаю в образовании?

Если педагог рассматривает свою деятельность с подобных позиций, она становится по-настоящему плодотворной, содержательной и свободной. Она получает верное направление.

«Взмахните крылом так, чтобы и взмах, и полёт, и точка, куда он направлен, представляли неоспоримую ни на чей взгляд красоту, – и тогда летите, куда хотите...» – сказал на лекции о Достоевском блестящий русский философ, литератор и учитель В. В. Розанов. Его слова могут и должны стать девизом, вдохновляющим единое устремление педагога-словесника и его подопечных к прекрасному и нравственному.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Айзерман Л. Бегство от свободы. – Знамя, 2004, № 10.
2. Айзерман Л. Как нам сегодня преподавать литературу? И что проверять: что выучили или чему научились? – Народное образование, 2006, № 4.
3. Аксёнова Л.А. Развитие творческих способностей детей. – Литература в школе, 2006, № 7.
4. Архангельский А. Пустота. И Чапаев. – Дружба народов, 1997, № 5.
5. Арутюнова Н.Д. Истина и судьба // В кн.: Понятие судьбы в контексте разных культур. Под ред. Н. Д. Арутюновой. – М.: 1994.
6. Афанасьев А. Н. Древо жизни. – М.: 1983.
7. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М.: 1976.
8. Бальмонт К. и Лохвицкая М. Поэтические отголоски. Адрес сайта: <http://www.mirrelia.ru/echo/?l=balm>
9. Барабаш Ю. Украина Тараса Шевченко: словообраз, дискурс, «текст» // Вопросы литературы, 2008, № 4.
10. Басинский П. Из жизни отечественных кактусов, Литературная газета, 1996, от 29 мая.
11. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: 1976.
12. Белкина Мария. Скрещение судеб. – М.: 1988.
13. Богданова П. Большая перемена. В: Современная драматургия, 1999, № 4.
14. Брюсов В. Медный всадник // В. Брюсов. Собр. соч. в 7 тт. – М.: 1975, т. 7.
15. Бурсов Б. Судьба Пушкина. – Л.: 1986.
16. Быков Д. Побег в Монголию. – Литературная газета, 1996, от 29 мая.
17. Бялый Г. А., В. Г. Короленко. Л., 1983.
18. Васильев И. Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург, 1999.
19. Васильев М., Щербаков Р. Примечания к 1 тому собрания сочинений: Брюсов В. Я. Собрание соч. в 7-тт. – М.: 1973, т.1, с. 570.

20. Вацуро В. Э. «Повести покойного Ивана Петровича Белкина» // В. Э. Вацуро. Записки комментатора. – СПб.: 1994.

21. Волков В., Суран Т. Концепция судьбы как Встречи, Вины, Заслуги и Воздаяния у М. А. Булгакова. В кн.: Понятие судьбы в контексте разных культур. / Под ред. Н. Арутюновой. – М.: 1994.

22. Гаспаров Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. / Новое литературное обозрение, вып. IX. – М.: 1996.

23. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. – М.: Наука, 1994.

24. Гаспаров М. Избранные статьи. – М.: «Новое литературное обозрение», 1995.

25. Гаспаров М. Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова. // М. Гаспаров. Избранные статьи, – М.: НЛЮ, 1995.

26. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: 1988.

27. Генис А. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин. – Звезда, 1997, № 12.

28. Герасимова Т. Ю. «Новые знания через педагогическую мастерскую "Что такое духовность"». – «Литература в школе», 2004, № 7.

29. Горалик Л. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель массовой культуры в диалоге с медиа контентом // Новый мир, 2003, № 12.

30. Горленко Ф. М., Сузанская Т. Н. Русский язык и литература: 5 кл.: Учебник для школ с обучением на рус. яз. (3-е изд.). – Chişinău: Vector, 2010.

31. Горленко Ф. М., Сузанская Т. Н. Русский язык и литература: 6 кл.: Учебник для школ с обучением на рус. яз. – Chişinău: Litera-Vector, 2011.

32. Горленко Ф. М., Сузанская Т. Н. Русский язык и литература: 7 кл.: Учебник для школ с обучением на рус. яз. – Chişinău: Vector, 2012.

33. Горленко Ф. М., Сузанская Т. Н. Русский язык и литература: 8 кл.: Учебник для школ с обучением на рус. яз. – Chişinău: Vector, 2013.

34. Горленко Ф. М., Сузанская Т. Н. Русский язык и литература: 9 кл.: Учебник для школ с обучением на рус. яз. – Chişinău: Vector, 2010.
35. Граблина Н. Мастер-класс: технология учебного диалога на уроке литературы по повести В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой». – Литература в школе, 2005, № 9.
36. Григорьев А. А. Искусство и действительность. – М.: 1986, с. 277.
37. Гудумак Юрий. Песнь чибиса. – Кишинёв: Cadran, 2008, 232 с.
38. Гудумак Юрий. Разновидность солнца. – Кишинёв: Cadran, 2012, 260 с.
39. Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. – М.-Л.: 1966.
40. Гурина Р.В. Соколова Е. Е. Фреймовое представление знаний. – М., 2005.
41. Гусева Е. Путевые очерки В. Короленко. // Філологічні науки. Збірник наукових праць. – Днепропетровск, 2011, № 9.
42. Данилкин Лев. Клудж. – Новый мир, 2010, № 1.
43. Долгополов Л. К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX – начала XX в. – Л.: 1985.
44. Ермолин Е. Варварская лира. Виктор Пелевин как знак и знамение. – Континент 1999, № 101. // <<http://magazines.russ.ru/continent/1999/101/ee14.html>>
45. Заславский О. Проблема милости в «Капитанской дочке». – Русская литература, 1996, № 4.
46. Иванова Наталья. Ускользящая современность. Русская литература XX–XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной. – Вопросы литературы, 2007, № 3.
47. Иваницкая Е., Иваницкая Н. Masslit. – Дружба народов, 2003, № 10.
48. Иванова С. Новый русский Идиот. – Новый мир, 2002, № 2.
49. Измайлов Н. В. «Медный всадник» Пушкина. В кн.: А. С. Пушкин. Медный всадник. – Л.: 1978, серия «Литературные памятники».

50. Карасёв Л. В. Вещество литературы. – М.: 2001.
51. Кожин В. Размышления о русской литературе. – М.: 1991.
52. Кондаков И. По ту сторону слова (Кризис литературоцентризма в России XX-XXI веков). – Вопросы литературы, 2008, № 5. // <<http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ko5.html>>
53. Кормилов С. И. Поэзия Лермонтова. – М.: 1998.
54. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина // Новое литературное обозрение, 1997, № 28.
55. Короленко В. Г. Собрание сочинений: в 6 т. – М.: 1971.
56. Короленко В. Г. Собр. соч. В 10-ти т. Т.5. – М.: 1954.
57. Короленко В. Г. Наши на Дунае. // [http://az.lib.ru/k/korolenko\\_w\\_g/text\\_0710.shtml](http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_0710.shtml)
58. Короленко В. Г. Нирвана. // [http://az.lib.ru/k/korolenko\\_w\\_g/text\\_0720.shtml](http://az.lib.ru/k/korolenko_w_g/text_0720.shtml)
59. Коханова В. А. Модернизация школьного курса литературы на основе лично- ориентированного подхода. В кн.: Русское слово в мировой культуре. Материалы X Конгресса МАПРЯЛ в 2-х т. (Т.П. Русская литература в общекультурном и языковом контекстах). – СПб.: 2003.
60. Красикова Е. В. Концепт судьба в космологии М.Ю. Лермонтова. – Вестник МГУ, серия 9, Филология, 2004, № 5.
61. Кукулин Илья. Про моё прошлое и настоящее. – Знамя, 2002, № 10.
62. Куллэ В. Красная магия, или Девять способов написания иероглифа «дерево». // Литературное обозрение, 1998, № 2.
63. Курганов, Ефим. Сергей Довлатов и линия анекдота в русской прозе. В: Слово \ Word, 2009, 362. // <<http://magazines.russ.ru/slovo/2009/62/ku20-pr.html>>
64. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века (1950 – 1990-е годы): учебное пособие в 2 т. М.: Академия, 2010.
65. Лейдерман Н. Л. Русский реализм в конце XX века. В: Русское слово в мировой культуре: Художественная литература

как отражение национального и культурно-языкового развития. Материалы X Конгресса МАПРЯЛ. В 2-х т., т.1., Санкт-Петербург: 2003.

66. Лейдерман Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» // Вопросы литературы, 2002, № 4, с. 40.

67. Липовецкий М. Русский постмодернизм и постмодерность // Русское слово в мировой культуре: X конгресс МАПРЯЛ: Художественная литература как отражение национального и культурно-языкового развития. В 2-х т. Т.1., СПб, 2003.

68. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Юрий. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998.

69. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: 1988.

70. Луцевич Л. Ф. «Серебряный век» русской поэзии. – Кишинёв, 1994.

71. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. – М.: ЭКСМО, 2010.

72. Методика преподавания литературы. / Под ред. О.Ю. Богдановой и В.Г. Маранцмана. В 2-х ч. М.: 1995.

73. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. – М.: 1996.

74. Наследие Марины Цветаевой. // [http://www.tsvetayeva.com/letters/let\\_teskovoj4.php](http://www.tsvetayeva.com/letters/let_teskovoj4.php)

75. Недзвецкий В. А. От Пушкина к Чехову. – М.: 1999.

76. Непомнящий В. Пророк. Художественный мир Пушкина и современность. – Новый мир, 1987, № 1.

77. Новикова М. Л. Художественный предмет в аспекте остранения. – Филологические науки, 2005, № 5.

78. Осповат А. Л., Тименчик Р.Д. «Печальную повесть сохранить...». – М.: 1985.

79. Панкеев И. А. «Высокое косноязычие...» // В кн.: Николай Гумилёв. Стихотворения и поэмы. – М.: 1991.

80. Пастухова Л. Н., Пастухова Е. Л. «И невозможное – возможно...» Использование нетрадиционных форм деятельности в образовательном процессе. – Литература в школе, 2004, № 7, с.38.

81. Петрова М. Г., В.Г. Короленко: «Высота примиряющей



мысли». // Миротворчество в России: Церковь, политика, мыслители. От раннего средневековья до рубежа XIX-XX столетий. – М.: 2003. // <http://vmkor.ru/index.php?id=164#28>

82. Пагын Сергей. Спасительный каштан. – Знамя, 2011, № 9, стр. 51-55.

83. Пагын Сергей. Сверчок в радиоприёмнике. – Кишинёв, Tipogr. Mitra-Grup SA, 2008.

84. Пагын Сергей. Сайт автора // <http://www.stihi.ru/avtor/serghei69>

85. Пранцова Г. В. Уроки литературы: методические рекомендации по развитию речи учащихся 5-11 классов. – М.: 2003, с. 148.

86. Путьнин В. Ф. Деталь художественная. В кн.: Краткая литературная энциклопедия. М.: 1978, т. 9, с. 267.

87. Пушкарёва В. С. Предметная деталь и её функции. // В кн.: В.С. Пушкарёва. Анализ литературного произведения. – Белгород, 2000.

88. Пушкин А. С. Пиковая дама. // Пушкин А.С. Романы и повести. Москва: Московский рабочий, 1974.

89. Распутин В. Г. Дочь Ивана, мать Ивана. – Роман-газета, 2005, № 5.

90. Рубинштейн Л. Домашнее музицирование. – М.: НЛЮ, 2000.

91. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: 1999.

92. Рудягина О. Заговор. // <http://www.poezia.ru/article.php?sid=85368>

93. Русская литература XX в. Прозаики, поэты, драматурги: библиографический словарь: в 3-х тт. / Под общей ред. Н.Н. Скатова. – М.: Олма-пресс, 2005, т. 2.

94. Русская литература рубежа веков (1890 –1920 гг.). – М.: 2002.

95. Саакянц Анна. Марина Цветаева. Творческий путь. – М.: 1990.

96. Саакянц А. А. Юность сестёр Цветаевых. – Новый мир, 1995, № 6, с. 182.

97. Селевко Г. К. Традиционная педагогическая технология и её гуманистическая модернизация. – М.: 2005.

98. Семькина Р. С-И. Новый подпольный человек в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени». В: Известия Уральского государственного университета, № 59 (2008). Гуманитарные науки. Выпуск 16. Филология. // <[http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0059\(01\\_16-2008\)&xsl=showArticle.xslt&id=a17&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0059(01_16-2008)&xsl=showArticle.xslt&id=a17&doc=../content.jsp)>

99. Сердюченко В. Русская проза на рубеже третьего тысячелетия. – Вопросы литературы, 2000, № 4.

100. Скороходова Н. Мотивация к учению: как управлять её развитием. – Народное образование, 2006, № 4.

101. Скреминская Л. Р. Запад - Восток: Духовные и творческие искания В. Г. Короленко. Бишкек, 2003 // <http://www.dissercat.com/content/zapad-vostok-duxhovnye-i-tvorcheskie-iskaniya-vg-korolenko#ixzz2bJU10Pmq>

102. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: 1996.

103. Степанян К. Кризис слова на пороге свободы. – Знамя, 1999, № 8. // <<http://magazines.russ.ru/znamia/1999/8/stepan.html>>

104. Сурат И., Бочаров С. Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества. – М.: Языки славянской культуры, 2002. 240 с.

105. Сухих И. Н. Между Марксом и Богородицею. – Звезда, 1998, № 10.

106. Тмарченко Е. Идея правды в «Тихом Доне». – Новый мир, 1990, № 6.

107. Тмарченко Н. Д. Как учат в школе писать сочинение и как это стоило бы делать? – Литература в школе, 2006, № 2.

108. Татаринев А. Что страшнее постмодернизма. – Литературная газета, 2012, № 7.

109. Терц А. «Прогулки с Пушкиным». Путешествие на Черную речку и другие произведения. – М.: 1999.

110. Топоров В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама. // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс, 1995.

111. Троицкий В. Ю. О состоянии образования. – Филологические науки, 2003, № 6 .
112. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. – М.: 1989.
113. Тюпа В., Троицкий Ю. Школа коммуникативной дидактики и гражданское общество. – Дискурс, 1997, №3-4. // [http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34\\_1.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_1.htm).
114. Фромм Эрих. Искусство любить. – СПб.: 2007.
115. Холшевников В. Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения. – М.: 1978.
116. Черняк М. А. Современная русская литература. – М.: Форум, 2010.
117. Чертов В. Ф. От «литературы вопросов» к «литературе ответов»? – Литература в школе, 2004, № 4.
118. Чудаков А. Мир Чехова. Возникновение и утверждение. – М.: 1986.
119. Чупринин С. Звоном щита. – Знамя, 2004, № 11. // < <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/11/chu13.html> >
120. Шевеленко Ирина. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: 2002.
121. Шепелёв Алексей. Повесть о грядущем настоящем человеке. – Дружба народов, 2010, № 8.
122. Швейцер Виктория. Быт и бытие Марины Цветаевой. – Серия ЖЗЛ. М.: 2002.
123. Шохина В. Чапай, его команда и простодушный ученик. – 2006, сайт В. Пелевина < <http://pelevin.nov.ru/stati/o-Victoria/1.html> >
124. Щуркова Н. Е. Культура современного урока. – М.: 2000.
125. Эйдельман Н. Я. «Прекрасен наш союз...». – М.: 1982.
126. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя. // Поэтика. Хрестоматия по вопросам литературоведения. Сост. Б. Ланин. – М.: 1992.
127. Эткин Ефим. Проза о стихах. – СПб.: Знание, 2001.

Întreprinderea de Stat Firma Editorial-Poligrafică

*„Tipografia Centrală”*

MD-2068, Chișinău, str. Florilor, 1

Tel. 022 44 00 91