

**Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение высшего образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»
Кафедра теории и истории русской литературы**

В мире литературы

Брест, 2011



Учреждение образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»

Кафедра теории и истории русской литературы

В МИРЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных трудов

Выпуск 9

Брест
БрГУ имени А.С. Пушкина
2011

УДК [821.161.1+821.3].09(082)
ББК 83.3 (2Рос=Рус)+83.3(4Бел)
В 11

Сборник основан в 1998 году

Рецензенты:

доцент кафедры славянской филологии Волынского национального университета
имени Леси Украинки, кандидат филологических наук

Т.В. Полежаева

заведующий кафедрой белорусского литературоведения
УО «Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»,
доктор филологических наук, профессор

З.П. Мельникова

Научный редактор

заведующий кафедрой теории и истории русской литературы
УО «Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»,
кандидат филологических наук, доцент

Т.В. Сенькевич

В 11 **В мире** литературы : сборник научных трудов / Брест. гос. ун-т
имени А.С. Пушкина ; Каф. теории и истории рус. лит. ; науч. ред.
Т.В. Сенькевич. – Брест : БрГУ, 2011. – Вып. 9. – 122 с.
ISBN 978-985-473-809-3.

В восьмой выпуск сборника научных трудов вошли статьи, посвященные актуальным проблемам современного литературоведения, методики, раскрывающие богатство художественного мира произведений писателей, принадлежащих к разным эпохам, направлениям. Материалы сборника отражают инновационные тенденции, аспекты науки о литературе и практическую реализацию ее достижений в школе и вузе.

Адресуется студентам филологического факультета институтов и университетов, учителям-словесникам общеобразовательной школы.

Ответственность за языковое оформление и содержание статей несут авторы.

УДК [821.161.1+821.3].09(082)
ББК 83.3 (2Рос=Рус)+83.3(4Бел)

ISBN 978-985-473-809-3

© УО «Брестский государственный
университет имени А.С. Пушкина», 2011

Сенькевич Т.В.

ПРОЗА А.Ф. ПИСЕМСКОГО 50-Х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

Творчество А.Ф. Писемского изучается в курсе «История русской литературы» в вузах Беларуси с 2008 года с появлением новых учебных планов и типовых программ для филологических факультетов. До этого времени имя писателя лишь упоминалось в учебниках и учебных пособиях в ряду других «второ- и «третьестепенных» художников слова XIX века. На наш взгляд, прозаик долгие десятилетия несправедливо пребывал в забвении не только рядового читателя, но и специалистов.

А.Ф. Писемский оставил богатое и многообразное творческое наследие: восемь романов, повести, рассказы, составившие циклы «Очерки из крестьянского быта», «Русские лгуны», комедии, драмы (в том числе и исторические), путевые очерки, фельетоны, критические статьи (одна из них – «Сочинения Н.В. Гоголя»). При этом многие произведения писателя были запрещены либо к публикации (роман «Боярщина»), либо к постановке (комедия «Раздел», историческая драма «Поручик Гладков»).

Наиболее плодотворный период творчества писателя – 50-е годы, когда были созданы романы, повести и рассказы, комедии и драмы, путевые очерки.

Как художник Писемский принадлежит к «натуральной школе», потому многие его произведения, начиная с повести «Виновата ли она?» (названной позже «Боярщина»), созданы в соответствии с ведущими принципами и приоритетами данного направления.

Идейно-эстетическая, общественная позиции Писемского, его творчество при жизни писателя и после его смерти вызывали различные трактовки. В разные годы XX столетия Н. Грузинская, Н. Пруцков, М. Еремина, А. Могилянский, др. предпринимали попытки постичь мировоззрение писателя и его эстетическую позицию. Но их суждения порой носят взаимоисключающий характер, сотканы из противоречий, как, собственно, и взгляды самого Писемского. Сложность постижения убеждений писателя объясняется тем, что декларируемые им принципы творческой деятельности, суждения о писателях-современниках и предшественниках, героях их произведений не совпадали с предпочтениями автора в выборе тем и характеров собственных произведений, теми выводами, которые делал читатель, узнав его творчество. Невозможность выработки универсальной оценки творческого наследия Писемского объясняется и теми бурными дискуссиями, литературной борьбой, в эпицентре которых он оказался. Писемский, как и

любая другая одаренная от природы писательским талантом личность, стремился утвердиться в творческом сообществе, занять свою нишу. Но сделать это оказалось непросто.

Пытаясь сформулировать свое творческое кредо, эстетическую, общественную позицию, он продемонстрировал непоследовательность, непостоянство в признании правоты тех или иных литературных группировок и объединений писателей. Так, в одной из рецензий (на роман «Подводный камень» М. Авдеева) прозаик выступает противником теории «искусства для искусства» и в то же время отвергает тенденциозность в искусстве: «Нашему журналу (речь в данном случае идет о журнале «Библиотека для чтения») не один раз вменялось в упрек., будто он исповедует искусство для искусства, то есть пищу для пищи, гимнастику для гимнастики и пр. Это и прежде было не совсем так, а теперь вовсе не так... В искусстве мы видим один из способов обнаруживать истину и, если угодно, доказывать ее, проводить, распространять...»

Писемский, таким образом, не соглашается с тезисом о беспристрастности художника, что было характерно для него прежде. Он и о художественности говорит не с позиции соответствия ее вышеуказанной теории, а настаивает на логике искусства, убедительности, «здравом смысле, силе доказательств».

Известно отношение писателя к кружку Герцена, его попытка представить в негативном свете самого идейного вдохновителя кружка и его единомышленников в романе «Взбаламученное море». Известны и циничные выпады Писемского против Некрасова по поводу его отношений с Панаевой и просьбы к нему же как к редактору «Современника» опубликовать на страницах демократического журнала свои произведения.

Он будет предпринимать отчаянные попытки укрепить редакцию «Библиотеки для чтения» бывшими членами «Молодой редакции» «Москвитянина». Однако при всем огромном желании Писемского установить одинаково ровные, дружеские отношения с представителями демократического лагеря, одновременно заигрывая с либералами и консерваторами, ему так и не удастся заручиться их поддержкой. К нему будут относиться настороженно, с опасением, поскольку предугадать его следующий шаг сложно.

Несмотря на столь непростые отношения Писемского с писателями, критиками-современниками, все они признавали наличие у него таланта, умение и способности создавать произведения, которые по своему идейному содержанию, характерам героев были богаче, прогрессивнее, последовательнее его собственных убеждений.

В 50-е годы создан цикл «Очерки из крестьянского быта». «Питерщик» (1852) – первый рассказ цикла. Форма повествования –

рассказ в рассказе, предваряемый непринужденным диалогом автора и читателя. Круг проблем, поднимаемых писателем, охватывает социальный, нравственно-психологический, этический аспекты: кризис деревни в дореформенный период и расслоение крестьянства, семейные отношения, любовь и предательство. В емком повествовательном пространстве рассказа сложно полно и глубоко художественно реализовать авторский замысел и решить поставленные проблемы. Однако Писемский находит те средства и приемы художественного воплощения, которые позволяют ему, следуя традициям русской литературы, поднимающей проблемы русской деревни и судеб крестьянства, обогатить и поставленные проблемы, и образы-характеры. Писатель использует и достаточно разнообразную систему композиционных средств и приемов.

Основную сюжетную линию в рассказе дополняет побочная, которая носит характер обобщающей (история некоей старухи, женщины-крестьянки, и ее сына); наличествуют также пролог и эпилог. Пролог содержит сведения об отличиях уездов в Костромской и Вологодской губерниях. Несведущему читателю подобный информационный блок помогает понять и психологию жителей данного региона, и в определенной степени мотивацию их поступков.

Отличия проявляются прежде всего в «убранстве» домов, причудливо украшенных узорами, предметами, в отсутствии мужиков, в довольно богатой одежде прихожан местной церкви, в том, что «народ... удивительно чистый, лица умные, благообразные». Все это имеет простое объяснение: «весь тамошний народ ходит на чужую сторону». Правда, автор отмечает, что не любят они тяжелой работы каменщика, кузнеца, плотника, но с охотой занимаются стекольным, слесарным, столярным ремеслами.

Основные этапы жизни этих людей представлены в побочной сюжетной линии. Собственно повествование – знакомство рассказчика в одной из деревень Костромской губернии с Клементием Матвейчем, в избе которого он решил остановиться, и история его жизни.

Судьба Клементия типична для жителей этих мест, ничего исключительного и необыкновенного в ней нет. Он женился на красавице Машеньке, ушел на заработки в Петербург, где стал маляром. Зарабатывал немало, и это позволило ему через пять лет «выписать к себе жену». Однако семейная жизнь трагически оборвалась со смертью супруги.

Свою новую женитьбу на Дарье он объясняет просто: не пристало крестьянину жить одному, к тому же супругу он фактически рассмотрел только после свадьбы, когда изменить что-либо было уже невозможно. Возвращение героя в Петербург обернулось полным крахом. Три года Клементий держал себя в руках, нажил приличный капитал, но встреча с

Пелагеей Ивановной обернулась для него пьянством, игрой в карты, потерей всего состояния. Клементий стал жертвой ловких мошенниц – своей новой возлюбленной и ее тетушки. За короткое время были истрачены все деньги, подорвано здоровье, тетушка Пелагея обвинила его в обмане (Клементий представился им холостяком), а его возлюбленная собралась замуж.

Герой фактически выброшен на улицу, хватается за любую работу, даже просит милостыню, пока наконец не возвращается в деревню. Но и в деревне он фактически чужой, одинокий, невостребованный. Он не любит жену, крестьянский труд ему чужд, да и земли здесь неплодородные, и преследует Клементия тоска.

Исповедь героя помогает автору составить представление о нем. Писатель не дает описания внешности персонажа (он сделал это уже при первой встрече с ним), говорит лишь об его «выразительном лице». Однако психологический портрет поражает точностью, емкостью наблюдений, которые носят обобщающий характер: «Это был не кулак-мужик, который все свои стремления ограничивает тем, чтобы всевозможными чистыми и нечистыми средствами набивать себе копейку. Его душе, как мы видели, были доступны нежные и почти тонкие ощущения. Даже в самом разуме его было что-то широкое, размашистое, а в этом мудром опознании своих проступков сколько высказалось у него здравого смысла, который не дал ему пасть окончательно и который, вероятно, поддержит его и на дальнейшее время».

Казалось бы, повествование завершено, оценка «питерщику» дана, и она содержит оптимистическое начало. Однако автор вновь возвращается к своему герою по прошествии трех лет. Много изменилось. Барин решил отпустить Клементия в Петербург и не ошибся. Тот отказался от спиртного, начал ездить в деревню, капитал его был весьма приличен (около 10 тысяч рублей), дела шли хорошо, он пристроил и своего сына «по малярному мастерству»...

Однако в эпилоге есть некоторые противоречия. При новой встрече с героем автор вскользь замечает, что Клементий «держал себя далеко гордее прежнего, говорил меньше, как-то истово и совершенно уж купеческим тоном». И этот купеческий тон как раз и смущает, ибо рассказ о своей первой встрече с Клементием Писемский завершает признанием отсутствия в герое признаков «кулака-мужика».

В финале звучит авторское замечание: «Порадовавшись успеху питерщика, я вместе с тем в лице его порадовался и вообще за русского человека». Продемонстрированное прозаиком противоречие отражает непоследовательность его позиции, авторских убеждений в целом.

Рассказ «Леший» уже своим названием готовит читателя к чему-то мифологическому, мистическому. Однако таинственное и загадочное происшествие с исчезновением девушки и внезапное ее возвращение после пленения «лешим» оборачивается реальной историей с участием управителя. Социальный конфликт в произведении Писемский решает своеобразно. Подзаголовок «Рассказ исправника» – свидетельство того, что писатель остается верен избранной еще в первом произведении цикла форме повествования: рассказ в рассказе. Действительно, данная форма обладает рядом преимуществ: автор передает общую атмосферу, на фоне которой и разворачиваются события. Кроме того, известна общая оценка рассказчика, что позволяет читателю определиться в собственных предпочтениях и оценить объективность рассказа.

Исправник характеризуется автором как человек предельно честный, справедливый, последовательный в защите правого и жесткий по отношению к корыстным, подлым людям. Читатель невольно проникается уважением и симпатией к рассказчику, доверяет ему. Управитель, наоборот, показан как человек беспринципный, жадный, нещадно эксплуатирующий мужика. Исправник Иван Семеныч знает о каждом шаге управителя Егора Парменова и не дает ему спуска. Барин абсолютно доверяет исправнику, что дает возможность контролировать ситуацию, мешает Парменову грабить мужика, беззастенчиво обогащаясь за счет его труда. Из довольно сдержанных реплик крестьян, из диалога исправника и управителя становится понятно их отношение к крестьянину.

Открывается еще один страшный порок Егора Парменова: он падок до женского пола, не одна крестьянка стала жертвой его сластолюбия. Помогает это все узнать и пресечь случай в церкви, где Иван Семеныч становится невольным свидетелем приступа падучей у девушки. Человек с аналитическим складом ума, коим является исправник, не доверяет объяснению причины (встреча с лешим и пребывание у него в течение трех месяцев) произошедших с ней перемен и начинает собственное расследование. Жизнь подтвердила его правоту и доказала, что все произошедшее с Марфушей – дело рук Егора.

Финал произведения оптимистичен: зло в лице управителя наказано (отстранен от должности), Марфуша, став матерью, целиком посвятила себя воспитанию сына и, по словам мужиков, «по богомольям ходит». Подобное завершение должно было бы вызвать одобрение читателя. Однако остаются вопросы.

Рассказывая о жизни дореформенной крестьянской деревни, Писемский, как и его современник И. Тургенев в «Записках охотника», отмечает наивность сознания мужика, который с надеждой уповает на милость барина или исправника, неукоснительно верит в их

справедливость и заступничество от нечестных и жестоких управителей, бурмистров, даже если они сами из крестьянской среды. Подобное положение дел было типичным, изредка оно взрывалось бунтами и локальными выступлениями крестьянства. Писемский создает образ честного чиновника, который свято чтит законы, твердо стоит на позициях справедливости и добра. Правда, трудно поверить в возможность подобного служебного рвеня в условиях господства самодержавно-бюрократических порядков.

Обратим внимание на авторскую интерпретацию проблемы «единомыслия», взаимодействия чиновничества и дворян-помещиков в интересах крестьянства. Писемский показывает, что барин, абсолютно доверяя исправнику, действует не только в собственных интересах, защищая свою собственность, материальное благополучие семьи, но и невольно радеет за крестьян, наказывая и пресекая преступную деятельность бурмистров и управителей.

Столь идеалистическое истолкование Писемским происходящих событий справедливо вызывало сомнение и удивление у современников писателя, представителей демократического лагеря, стоящих на позиции народной, крестьянской (Н.А. Некрасов), социалистической (М.Е. Салтыков-Щедрин) революций, шло вразрез с предлагаемыми ими принципами жизнеустройства.

Повествование в «Лешем» разворачивается в уже известных по предыдущим произведениям писателя пределах. Образная система ограничивается сквозной фигурой автора, позволяющей связывать событийную цепочку лаконичными вставками-комментариями; рассказчиком – исправником Иваном Семенычем; управителем Егором Парменовым; Марфушей и ее матерью; супругой управителя; крестьянским миром. При этом активная роль отведена исправнику и управителю: читатель видит их в действии, поступках, диалогах; все это дополняется и авторскими комментариями. Марфуша и ее мать в основном показаны сквозь призму весьма противоречивых и размытых сведений, сообщаемых крестьянами и помощником исправника, а также исповедью двух женщин. Крестьянский мир представляет собой коллективный образ, который характеризуется различными чертами: от пассивности и покорности до активного действия при условии покровительства и защиты представителя власти.

Автор и в этом рассказе не отказывается от излюбленных способов и приемов создания художественных образов: портретные характеристики, диалоги. Портретные характеристики отличаются краткостью, предельной точностью деталей, укрупняющих образ, его психологию и мотивацию

поступков. Диалоги передают многоголосие крестьянского мира в разнообразии его настроений, переживаний, чувств.

Не отказывается писатель и от эпилога, в котором даны сведения о героях спустя год после основного происшествия. Эпилог – диалог автора и мужика. Наивность, косноязычие крестьянина подкупают своей искренностью. Его оценка бывшего управителя, сведения о Марфуше отражают народную психологию и сознание. Мужик радуется торжеству справедливости в отношении Парменова, не лукавит, когда отвечает на вопрос автора, вышла ли Марфуша замуж: «Хошь и мужички, а обегаем этого». Закрепленность за народными традициями, бережное отношение к таким категориям, как «честь», «достоинство», – свидетельство твердости характера русского мужика, которому Писемский симпатизирует и чьи интересы защищает.

Рассказ «Плотничья артель» относится к 1855 году, и в авторской манере повествования появляются новые приемы. Прежде всего это относится к образной системе. Она расширяется за счет включения в уже традиционную персонажную систему (рассказчик, автор-повествователь, одна-две ключевые фигуры) большего числа героев, наделенных развернутыми характеристиками и жизненными историями. Это коренным образом не меняет привычной сюжетной схемы. По-прежнему в ней остается одна основная сюжетная линия, однако образная структура произведения позволяет сделать его многофактурным, разноплановым.

Рассказ об артели не является чем-то новым и оригинальным. Подобные временные сообщества, объединения людей разных по возрасту, жизненным убеждениям в русской литературе традиционны (произведения Н. Некрасова, И. Тургенева, И. Гончарова, Г. Успенского, позже – В. Короленко, М. Горького, др.). Открывает произведение Писемского развернутый пролог, отвлекающий читательское внимание от основного повествования. Пролог содержит зарисовки пробуждающейся весной природы, повествователь говорит о приметах деревенской жизни и быта, праздниках, обрядах, песнях.

Собственно рассказ начинается с появления нового человека, плотника Пузича, и подробного разговора автора с ним. Диалог еще больше усиливает «неприятное впечатление», которое произвел на рассказчика этот «франтоватый» мужик. Продолжительность разговора вызвана желанием Пузича выторговать как можно больше денег за предстоящую работу, но барин неуступчив, и это в неменьшей степени объясняется все нарастающим негативным отношением его к собеседнику. Диалог дополняют «реплики в сторону» автора, в которых содержатся нелюбезные оценки Пузича.

Несколько странным представляется следующее наблюдение рассказчика: «Сделать ригу я задумал не столько по необходимости, сколько для развлечения. Помещики, обреченные на постоянную жизнь в деревне, очень хорошо знают, что стройка по деревне – благодать, самое живое развлечение; точно должность получил, приличную своим способностям: каждое утро и сходишь посмотреть, потолкуешь; после обеда опять идешь посмотреть; вечером тоже». Столь необычное «заполнение» жизненного пространства, названное развлечением, заставляет задуматься о времяпрепровождении помещиков, их скорее созерцательном, нежели действенном образе жизни. Писемский в рассказе невольно предвосхитил развернутую картину «обломовского» существования русского помещичьего дворянства, данную И. Гончаровым в романе «Обломов».

Описание артели, характеров ее работников демонстрирует наблюдательность писателя, его способность и умение вычленить главное, что проявляется как во внешности героев, в их речи, так и в самом главном – в отношении к работе. Вот тут-то и открывается подлинная расстановка сил, выясняется, что «Пузич оказался на работе совершенная дрянь: он суетился, кричал, бранил...» И только уставщик Петруха выделялся из этой четверки работников не только «строгим выражением в глазах и ироническим складом в губах», но и глубоким знанием дела. Он был неспешен, последователен, малоразговорчив, но самое главное – его по-настоящему побаивался Пузич, разговаривал с Петром «робким голосом» и даже «смирненно усаживался и начинал рубить по отметкам» своего работника.

В картине первого знакомства с артелью содержится определенная интрига, и читатель, уже зная об амбициях Пузича, его умении маневрировать с выгодой для себя, понимает, что столкновение между Петром и Пузичем неизбежно, и мирная развязка вряд ли возможна.

Трагический исход событий в произведении может быть понятен, если обратиться к письму Писемского К.С. Веселовскому (1865), в котором он говорит о характере русского трагизма: «Наш народ, смело можно сказать, носит в своей душе и в своем организме, и в своей истории семена настоящего трагизма, далеко еще в нашей литературе непроявленного и неразработанного». Отказывая в передаче подлинного трагизма многим русским писателям (Княжнин, Сумароков, Полевой, др.), прозаик приводит в качестве примера лишь одного художника слова – А. Островского, – сумевшего создать «настоящие... русские трагедии». В числе тех, кто способен передать трагическое, Писемский видит и самого себя.

Работа артели на строительстве у барина риги, действительно, заканчивается трагически. Подспудно зреющее недовольство работников Пузичем, их возмущение его хитростью, ловкачеством, желанием урвать кусок побольше приводят к страшным последствиям: убийству Пузича Петром. «Подогрело» сложившуюся ситуацию спиртное, которое привело к неконтролируемому поведению всех участников конфликта. В финале сожаление по поводу случившегося выражает барышня: «Что за народ эти мужики!» И в этой, на первый взгляд, незначительной фразе звучит и укор, и боль, и констатация той нескладной жизни, которая оборачивается подобными трагедиями.

В «Плотничьей артели» писатель более подробно и тщательно по сравнению с предыдущими рассказами цикла разрабатывает крестьянские характеры. Почти все герои «удостоены» отдельной главы. Это позволяет в основном из диалогов с барином узнать об их прошлом, семье (если таковая есть), о характере, мечтах и желаниях.

Особенно глубоко разработаны образы Сергеича и Петра. Сергеич вызывает интерес прежде всего как собиратель и хранитель народной мудрости, фольклора, поражает своими знаниями различных обрядов, на каждый случай у него своя пословица или поговорка. Присущий ему оптимизм – яркая и выразительная черта русского крестьянства в целом, как и трудолюбие, природная талантливость, свойственные Петру.

Петра отличает скромность, он не так красноречив, как Сергеич, да и прожитая жизнь оставила душевные раны. Писатель явно симпатизирует этим героям, и потому случившуюся трагедию воспринимает как нелепую случайность, которая впоследствии перекроит жизнь Петра и станет для него губительной.

Если сравнивать «Очерки крестьянского быта» Писемского и «Записки охотника» И. Тургенева, созданные практически в это же время (1847–1852), то можно указать на общее и отличия в циклах. И. Тургенев актуализирует социальный конфликт крестьянина и помещика в условиях крепостного права, названного им своим «злейшим врагом», изображая различные типы и характеры крестьянского и дворянского мира в их многоплановости и многоаспектности, выявляя основополагающие качества. Писемский акцентирует внимание на изображении крестьян. При этом от рассказа к рассказу мы наблюдаем укрупнение их характеров, «дорисовку» различными деталями. Барин выступает в его произведениях, как правило, фигурой пассивной, в роли слушателя, наблюдателя, он редко выносит собственный окончательный вердикт, но оценочные реплики по ходу повествования довольно часты.

В рассказах Писемского («Леший») появляется и чиновник, выполняющий роль заступника и помощника крестьян. Подобный подход

объясняется отсутствием последовательных и устойчивых взглядов на расстановку общественных и политических сил в современной писателю исторической обстановке.

В 50-е годы русская литература обогатилась произведениями различного жанрового формата: рассказы, романы И. Тургенева, И. Гончарова, Ф. Достоевского, автобиографическая трилогия Л. Толстого, цикл «Губернские очерки» М. Салтыкова-Щедрина, пьесы И. Тургенева и А. Островского, лирика Н. Некрасова, Ф. Тютчева, А. Фета, др. Это был поистине уникальный период, так как из литературного пространства роман постепенно вытеснял малые и средние повествовательные формы. И хотя в последующие десятилетия XIX века все вышеперечисленные формы будут представлены в творчестве русских классиков, начало такому литературному явлению было положено в данный отрезок времени.

Романов в этот период было создано немного: «Рудин» и «Дворянское гнездо» И. Тургенева, «Обломов» И. Гончарова, «Униженные и оскорбленные» Ф. Достоевского, др., но это были произведения, открывающие новые горизонты художественного исследования выдвинутых временем идей, историко-философских, нравственно-этических и эстетических проблем, типологии героя («практический» и «непрактический» типы, тип «обломовца», тип «слабое сердце», тип «маленького» человека и пр.), поиска новых форм, компонентов художественной структуры произведений.

А. Писемский пишет роман «Тысяча душ», который отражает реалии времени, очерчивает круг актуальных проблем, демонстрирует мастерство автора как создателя крупной жанровой формы.

Уже в рассказе «Леший» прозаиком была сделана заявка на создание образа чиновника, который, как было отмечено, действуя строго в рамках закона, не выходит за пределы гуманистической сферы жизни. Работа в данном направлении была продолжена и в романе. Вместе с тем писатель ищет новые черты, качества героя из чиновничьей среды (и не только), тщательно избегая односторонности в изображении характера.

Роман предполагает более богатую (в том числе и в численном составе), нежели в рассказе или в повести, персонажную систему. Исследовательница Л.М. Лотман утверждает, что в романе Писемский использует иной, чем в ранних произведениях, композиционный прием. По ее мнению, «в произведении отсутствуют как параллельные, противопоставленные друг другу герои, так и параллельно развивающиеся, противопоставленные друг другу интриги». Однако, на наш взгляд, образная система автором продумана и имеет четкую структуру: мир мелких чиновников делится на честных (к ним прежде всего принадлежит Годнев) и нечистых на руку, думающих только о собственном

благополучии. Разночинцу Калиновичу противостоит аристократ Иван Раменский, Настеньке Годневой – Полина. Несомненно, фактически схожим образом организованы и сюжетные линии. Калинович – Раменский, Калинович – Настенька, Калинович – Полина. Эти основные сюжетные узлы дополняются побочными и вторичными: провинциальный городок – столица, Калинович – Годнев, Калинович – аристократический мир и др.

Для выявления авторской позиции, мастерства в постижении образов-характеров обратимся к персонажной системе, способам и приемам ее создания.

Калинович – чиновник либерального склада, выходец из разночинской среды. Его появление в небольшом провинциальном городке стало своего рода событием по нескольким причинам. Во-первых, он молод, и для дочерей мелких чиновников – выгодная партия. Для людей состоятельных он мало интересен в силу скромности (даже костюма) своей персоны. В нем отсутствует щегольство, он не демонстрирует своего превосходства над другими, и это вполне объяснимо. Во-вторых, герой не ограничивает свои жизненные интересы только службой, он пишет, не надеясь, что его произведения когда-нибудь попадут к читателю: для этого нужны покровители, те, кто способен повлиять на ситуацию.

Симпатия, которую читатель испытывает с первых страниц к Калиновичу, постепенно сменяется разочарованием, неверием в искренность душевных порывов, поступков героя. Писатель с самого начала акцентирует внимание на достоинствах персонажа, особенно на фоне весьма глупых, корыстных мелких чиновников города. Читатель и сочувствует Калиновичу, осознавая, что ему придется прозябать в этой глуши до самой смерти, а его таланты, жажда деятельности постепенно погубит рутина каждодневности, серости провинциального существования.

Вскоре произойдет знакомство героя с семьей Годневых, которое обернется чувством любви к Настеньке, а девушка будет мечтать о семейном счастье, переживет разочарование, когда Калинович уезжает в столицу.

По-разному складывается жизнь Калиновича в Петербурге. Вначале его преследуют унижение и презрение тех, кто достиг определенных вершин, добился прочного положения в служебной карьере. В борьбе с объективными трудностями и откровенным игнорированием его обществом герой вырабатывает собственную тактику, которая предполагает избирательный подход к путям и средствам достижения поставленных целей.

Он мечтает о достойной жизни, семейном счастье, и ничего плохого в этом писатель не видит. Однако вскоре Калинович понимает, что для этого нужно поступиться тем, что ему по-настоящему дорого: совестью, благодарностью Годневым за то тепло и внимание, которым они щедро одарили его в самые трудные минуты адаптации в незнакомой среде. От сомнений, душевного разногласия он переходит к делу, и Настенька остается в прошлом, а в настоящем – женитьбы на некрасивой, но богатой Полине, стремительный взлет по иерархической лестнице, «уважение», усиленное страхом, подчиненных, зависть окружающих и пр.

Назвать героя Писемского счастливым нельзя, он и сам тяготится своим положением, его все раздражает, он страдает, он «лишний», но его чужеродность иного, нежели у Печорина, характера. Он добровольно вступил в этот «мир, завистливый и душный для сердца вольного и пламенных страстей». Он, расставаясь с провинциальным миром, слабо представлял, сколь чудовищным по своей беспринципности, цинизму может быть высший свет, бюрократическая элита. Калинович зол не только на окружающих его людей, он не менее зол и на самого себя.

Судьба дает герою шанс исправить ситуацию, когда он вновь оказывается в тех местах, которые когда-то покинул, полный надежд и неисполненных желаний. Правда, сейчас у него иные полномочия как у вице-губернатора края. Калинович действует жестко, порой безжалостно по отношению к чиновникам разных рангов. Он бросает вызов тем, кто долгие годы, не таясь, грабил крестьян, наживался на горе тысяч людей и был уверен в собственной безнаказанности.

Герой свою деятельность строит по принципу: «Один в поле воин», опровергая известную поговорку «Один в поле не воин». Однако в условиях существования самодержавно-бюрократической системы, которая в 50-е годы еще не переживала серьезного кризиса, герою не удастся переломить ситуацию, и он становится жертвой, а не победителем в неравной борьбе.

Писемский стремится показать героя в сложных переплетениях судьбы. Калиновича на протяжении всего повествования преследуют ситуации нравственного выбора: любовь к Настеньке и предательство возлюбленной и ее отца; женитьба на Полине, которая трактуется автором как предательство и самого себя, и безответно влюбленной в него Полины; заключенный с князем Иваном союз, в основе которого – коммерческий и служебный интересы, др.

Безусловно, автор не идеализирует героя, но его нравственно-этическое «несовершенство» вызваны рядом причин и факторов, хотя степень вины и ответственности самого Калиновича велика. Калинович – продукт эпохи, в которой господствуют ценности дворянского общества,

скорректированные прозападными настроениями и буржуазным меркантилизмом, общества, агонизирующего в преддверии грядущих социальных перемен. Калинович принадлежит к разночинской среде (как было сказано выше), которой предстоит выработать собственную систему ценностей, стратегию и тактику сосуществования с другими социальными группами.

Нам представляется, что в 50-е годы у Писемского еще не сформировалось четкого представления о расстановке политических и общественных сил в российском государстве, он не видел перспектив развития каждой из них, смутно представлял характер и содержание их деятельности. Вместе с тем следует отметить, что Писемский предвосхитил появление в русской литературе Базарова, Молотова, Кирсанова и Лопухова, которые в 60-е годы будут определять и влиять на сознание и души российской читательской аудитории и критической мысли.

Женские характеры романа также вписаны в контекст русской литературы данного периода, и автор главный акцент делает на социальной природе жизненной драмы Настеньки и Полины. Настенька фактически принадлежит к бесприданницам (как это позже будет явлено в пьесе «Бесприданница» А. Островского). Бедность героини компенсируется ее активной жизненной позицией, жадным интересом к миру, людям, жаждой познания. Она не мирится с обстоятельствами, а борется с ними и порой платит за это слишком большую цену. Она из тех девушек, которые игнорируют общественное мнение, их любовь – бескомпромиссна, на разрыве. Столь высокие требования она предъявляет и к своему возлюбленному (Калиновичу). Эта почти болезненная горячность Насти пугает героя, лишает его простора для собственного выбора, и, возможно, это тоже становится поводом к столь скорому отъезду Калиновича в Петербург. Вместе с тем Настю отличают преданность, бескорыстие, способность сберечь и пронести любовь через всю жизнь, и это привлекает в героине.

Полина – трагический образ. Ее, как богатую наследницу, никто по-настоящему не любит, всем интересны ее деньги, и потому она становится заложницей корыстных запросов алчного Ивана Раменского, который долгое время эксплуатирует ее доверчивость, неумение распоряжаться состоянием, и Калиновича, которому для карьерного роста необходима выгодная женитьба.

В романе повествование развивается в русле линейного сюжета, в хронологической последовательности. Краткие предыстории героев необходимы не только для постижения их характеров, но и для выявления мотивации их поступков. Психологическая составляющая реализуется в

монологам (в том числе и внутренним) героев, исповедях. Большое внимание писатель уделяет портретным характеристикам персонажей, описанию обстановки, максимально его детализируя.

Таким образом, проза А. Писемского 50-х годов является неотъемлемой частью литературного процесса XIX столетия. Писатель сумел определить и художественно воплотить важные и даже судьбоносные в истории России процессы и явления. Он показал и постарался ответить на вопросы о причинах и характере расслоения крестьянства, появлении зажиточных мужиков; одним из первых заговорил об оттоке мужского населения из деревни в город; о нежелании «питерщиков» трудиться на земле; о мучительной и опасной для психологии мужика утрате «власти земли», о которой позже, в 60-е годы, скажет современник писателя Г. Успенский.

В отличие от И. Тургенева («Записки охотника») Писемский практически не показывает сцен крайней нужды и нищеты крестьян. В его рассказах довольно часто нравственный конфликт становится приоритетным, хотя социальное размежевание и его последствия – постоянно в центре внимания писателя. Крестьянский мир в его рассказах богатый, многоликий, состоящий из личностей ярких, неординарных, привлекающих своим жизненным опытом, мудростью или, наоборот, наивностью сознания, смирением.

Обратившись в первом произведении цикла «Очерки крестьянского быта» к форме «рассказ в рассказе», автор не отказывается от нее и в последующем, поскольку видит в ней потенциал адекватного в художественном смысле способа воссоздания мира и человека. Вместе с тем порой наблюдается некоторая несоразмерность частей рассказа, встречаются «длинноты», а исповеди героев утрачивают привлекательность в силу их пространности, отсутствия в них динамики.

«Тысяча душ», как уже было отмечено, предвосхищает многие проблемы и типы героев романа 60–70-х годов. Замысел прозаика показать честного государственного служащего, крупного чиновника в условиях отсутствия слаженной работы всех механизмов бюрократической системы не удался. Фиаско, которое потерпел герой в финале, ожидаемо.

Воссозданная Писемским в романе картина жизни современной России «высветила» всю порочность существующего государственного строя, порожденного крепостническим режимом. Читатель делал вывод о необходимости уничтожения самодержавно-бюрократической системы на основании жизненных коллизий, судеб героев, показанных автором в произведении. И в этом также заключается сила таланта А. Писемского.

Литература

1. Писемский, А.Ф. Рассказы / А.Ф. Писемский; вступ. статья К. Тюнькина. – М., 1981.

Сенькевич Т.В.

**КОМПОЗИЦИЯ ОБРАЗА ПРИРОДЫ В РОМАНЕ
«МАСЛАВ» Ю.И. КРАШЕВСКОГО**

Исторический роман в силу жанровой специфики обладает рядом преимуществ по сравнению с лирическим, социально-психологическим, философским и другими жанровыми разновидностями этой большой повествовательной формы. Каноническая форма исторического романа предполагает наличие двух повествовательных планов: собственно исторический и романический (любовный). В то же время формат исторического романа позволяет включить психологическую, философскую, лирическую и иные составляющие. Научный, эстетический, иные дискурсы структурируют материал таким образом, чтобы события исторического прошлого обрели художественную убедительность не только в фактографическом аспекте, но и в психологической жизни героев, в движении их чувств, мыслей, в поиске ими смысла жизни и сущности бытия.

Мир природы играет важную роль в психологическом, философском, лирическом контекстах исторического романа. Известны различные характеристики и маркировки художественного мира природы: образ природы, пейзаж, картина природы, др. Нельзя не согласиться с позицией Р.-Л. Джексона, который справедливо утверждает, что человек и природа едины – это идея пантеистической ориентации, «биоцентризм» или «этика благоговения перед жизнью» [1, 18].

Творческая индивидуальность создателя исторического романа проявляется не только в отборе эпохи, исторических фактов, лиц, в принципах и способах их художественного воплощения, но и в том значении, которое придает прозаик миру природы, в его мастерстве передачи картин природы.

Пейзаж позволяет выразить авторскую позицию, он в большой степени репрезентирует «тот пафос, который составляет настоящий предмет художественного изображения» [2; 1, 242], помогает прозаику в раскрытии, а реципиенту в постижении идейно-художественного содержания произведения, в некоторых случаях становится одним из важнейших способов создания образов-характеров.

Исторический роман польского классика Ю. Крашевского «Маслав» актуализирует интерес к событиям XI века, происходящим в Древнепольском государстве в период социально-политического кризиса, который сопровождают мощные выступления крестьян во главе с Маславом.

В произведении образу природы отведена важная роль. В пейзажных зарисовках воплощены приметы, реалии осени, зимы, весны, разного времени суток, погоды. Пейзажи несут на себе печать реалистического искусства слова, в них присутствуют черты романтизма, не лишены они и примет импрессионизма и даже сюрреализма.

Интересна композиция описаний природы в романе Крашевского. Писатель, как правило, использует дальний, общий, крупный планы. Так, в одном из наиболее подробных описаний природы он начинает с передачи общего пространства, связанного с определенной порой года – весной. Панорамным становится изображение всего, что окружает человека: приметы уходящей зимы (снег, мороз, «на реках... лед», «тяжелые облака»), признаки активно наступающей весны («ветер с юга», поющие петухи, «почерневший снег», «вода поверх ледяной коры», жаворонок, аист, ласточка, др.). В этом описании на первый взгляд все сумбурно, бессистемно, будто автору передается состояние восторга оттого, что зимние мороз и холод наконец отступили, взгляд не может ни на чем сосредоточиться, фиксирует новые локальные картинки, переводит в плоскость ассоциаций, переживает чувство восторга, подпадая под магию и очарование природы.

Крашевский мастерски сочетает различные планы. Так, данный пейзаж реализуется в вертикальной и горизонтальной проекциях. Понятно, что как создателя исторического романа, включающего мощный пласт психологического повествования, прозаик большое внимание уделяет жизненным поискам героев, рефлексии. Но его задача состоит и в том, чтобы воссоздать картину далекого прошлого, обозначить приметы реального материального (в том числе и бытового) мира иной эпохи. Потому горизонтальная проекция не представляется в этом случае наносной, чуждой. Она, наоборот, становится необходимым и неотъемлемым компонентом общей картины бытия предков.

Писатель будто на качелях переносит взгляд в общей картине с неба на землю и наоборот. Пейзажные детали, образы структурируются оппозицией «небо – земля». Жаворонки (небо) – люди (земля) – темная ночь, крылья ветра (небо) – белый снег, лед (земля) – тяжелые облака (небо) – петухи, «ветер прижался к земле и заснул» (земля) [3, 211].

Вслед за стремительной сменой мини-кадров наступает короткая, непродолжительная пауза, обозначенная в описании образом «полная

тишина». Но вступление весны в свои права остановить невозможно, и эта краткая остановка прекращается словом «вдруг», которое вновь задает повествованию ритм, актуализирует динамику весны, и начинается движение вновь с неба: «налетел ветер с юга» (небо) – «начал таять... снег», «потекла вода», «обнажилась земля» (земля) – «взвился кверху жаворонок», «измученный перелетом аист», «засуетилась хлопотливая ласточка» (небо) – ручьи, ломкий лед, «зеленеющие травы и посевы» (земля) [3, 211].

И снова в описании автор берет паузу, но на этот раз для того, чтобы переключиться с общего на дальний план и передать ощущение пространства: «В воздухе запахло весной, благорастворенной землей, набухшими почками, теплым дождем и водяными испарениями» [3, 212].

Данный переход необходим, поскольку, не выводя читателя из общего плана, писатель показывает результаты деятельности весны. Если вначале были признаки ее первых шагов, то сейчас весна почувствовала силу и неуклонно, последовательно расчищала себе пространство, освобождая его от власти зимы.

Можно убедиться в правоте сказанного, если обратиться к образам и приметам. Ничего не меняется в векторе движения авторской мысли, фиксирующей властное, почти агрессивное наступление весны, захватывающей и подчиняющей своей воле все большие пространства: «на берегах рек образовались озера, ...лед трещал...» – аист, «жаворонок распевал в облаках» [3, 212] – верба, волчьи ягоды – небо. Автор будто замыкает описание кольцевой композицией, начиная пейзажную зарисовку с образа жаворонка и фактически им же завершая. Но вторая часть описания, не диссонируя с первой, явно более масштабна. В первой части автор упоминает людей («люди еще верили в зиму»), во второй – он называет их «те, что ждали оттепели и не хотели верить в приход весны» [3, 212].

Третья часть данной картины природы, распадающаяся на два небольших отрывка, выходит за рамки конкретики, это масштабная, вселенская картина, в которой в соответствии с приемом антитезы автор создает два разных образа весны. Один – «благовонной и спокойной» весны, другой – «воинственной, вступающей в поединок со старой зимой и борющейся до тех пор, пока не победит ее» [3, 212].

От символического обобщенного образа весны, данного в первом отрывке третьей части, автор переходит к феерической картине, в которой – только общие образы, в них все фантастически переплетено, взаимосвязано, напоминает какую-то силу, живущую по своим законам, игнорирующую человека и его волю. Эта мини-картина построена по вертикальному принципу, здесь те же образы (ветер, облака, град, вода,

льдины, ручьи), только на этот раз они обрели характер стихийный: «Горячий ветер пролетал вверху среди разорванных облаков, град рассыпался стеклянным горохом, в небесах грохотало, на земле шумело, стремительно неслись освобожденные воды, сталкивались разорванные льдины, ручьи вырывали посевы, буря ломала деревья» [3, 212].

Вполне логичным является завершающий эту довольно большую картину вывод автора: «Страшная была эта весна, опередившая весну зеленую...» Подобное замечание только подтверждает, что автор вкладывает в понятие «весна» и несколько иной смысл: речь идет не только о поре года, он говорит о той перемене, ломке происходящего, которая обретает катарсичный для человека, природы и мира в целом характер.

Переключение в этом небольшом отрывке с вертикального плана на горизонтальный в данном случае мало что меняет: бытовое воспринимается в контексте бытийного в его историческом преломлении: «...прятались звери, запирались люди в своих жилищах, а птицы, слишком ранние гости, погибали от холода и голода» [3, 212].

Весна в последней части текста описания природы получает еще одно определение – «молодая», и в этом эпитете явно ощущается и вера в торжество добра, и надежда, поскольку последующая атрибутика в отрывке принадлежит к одному позитивно-оптимистическому ряду природных явлений: «В один из таких вечеров **молодой** весны после пронесшейся только что **грозы** над Вислой выглянуло **солнце** и осветило закатными лучами военный лагерь» [3, 212] (выделено нами. – С.Т.).

Пейзажи в романе Крашевского создают образный ряд. Писатель отдает предпочтение динамичному, активному пейзажу, что отвечает и его творческой задаче в целом: исторические события актуализируют движение, стремительную смену планов, фиксацию деталей, пр. Природа несмотря на агрессивное вмешательство в нее воинственного и воющего человека, живет по своим сезонным, циклическим законам. Стабильность, демонстрируемая природным миром, есть в определенной мере гарантия того, что все военные конфликты носят временный характер, природа диктует свои правила и настойчиво показывает людям, что их претензии на власть, их борьба за утверждение каких-то своих принципов – дело бессмысленное, ибо есть то вечное, чем не способен управлять человек с его амбициями.

Можно констатировать, что, придавая важное значение пейзажу, Крашевский все-таки создает историческое полотно, в основе структурирования материала которого – иные принципы, да и задачи, которые решает автор, отличаются от задач, стоящих перед создателями иных жанровых разновидностей романов.

Если анализировать в целом особенности пейзажного образного ряда в романе, следует отметить следующие качества. В основе ряда – монтажный принцип, позволяющий писателю чередовать общий, крупный, первый планы, которые не составляют цельной и целостной картины. Это невозможно в силу того, что место действия меняется, соответственно и картины природы всякий раз предстают новые. Во-вторых, автор изображает три годовых цикла (осень, зима, весна), что скорее напоминает сюжет, зафиксированный на киноплёнку, где камере отводится активная роль. Мы уже отмечали выше, что писатель совмещает вертикальное «видение» объектов и реалий природного мира с горизонтальным, попеременно воспроизводя мини-картинки, мини-эпизоды.

Пейзаж Крашевского отнести к ландшафтным нельзя: в своих описаниях прозаик переносит акценты именно на объекты и материальные предметы пейзажа. Пейзаж художника слова можно отнести к социальному и в том числе к одной из его разновидностей – военному. В определенной степени отдельные зарисовки природы в романе вполне можно назвать самостоятельными: их можно вычленив из структуры текста и представить в виде миниатюр. Например, один из проанализированных нами выше пейзажей имеет свой самостоятельный сюжет, композицию, представляет собой завершенное произведение.

Образ природы в романе Крашевского выступает в двух ипостасях: как самостоятельный и функциональный. Есть картины с собственной сюжетной линией, которые можно отнести к жанру лирической миниатюры. Одновременно лаконичные (чаще экспозиционные) зарисовки; мотивы ночи, мглы, ветра, сумрака, грозы; конкретные природные образы (костер, дуб, солнце, месяц); сюжеты, сопровождающие или иллюстрирующие темы любви, войны, смерти, др., позволяют говорить о функциональной роли образа природы в произведении польского классика.

Из образов чувственного восприятия в романе преобладают зрительные, слуховые, что характерно прежде всего для реалистического искусства слова. Эти образы позволяют рассматривать материальные формы, элементы природного мира в трехмерном пространстве, заполняя его обилием света, цвета и его разнообразных оттенков.

В романе писателя можно констатировать наличие пейзажа динамического, состоящего из нескольких отдельных микросюжетов, в совокупности отражающих переходы от вечера к утру (с последовательной фиксацией отдельных этапов), или чаще – от вечера к ночи.

По отношению к изобразительным искусствам пейзажи Крашевского в романе можно отнести к пейзажам-этюдам и пейзажам-картинам. Если

же характеризовать картины природы в соответствии с их жанровыми чертами, но их можно было бы назвать пейзажами-акварелями, поскольку зыбкость и размытость границ описываемых материальных предметов, смена ракурсов света, нечеткость, переходность, богатство цветовых оттенков и полутонов больше свойственны произведениям, в которых явлены черты импрессионистического искусства. Есть в романе и пейзаж-портрет (описание дуба), о котором мы говорили выше.

Пейзаж-предварение или, как мы его назвали, пейзаж-экспозиция, открывает роман и своим эмоциональным пафосом, общим настроением настраивает на трагические события, сложную сюжетную коллизию.

Природных образов у Крашевского немало, в основном они носят конкретный характер, есть и условные образы, все они позволяют актуализировать антиномию «небо—земля». Это и объективно-реалистические образы (жаворонок, ласточка, аист, медведь, дерево), одновременно выступающие и в ипостаси реалистических образов лирико-философского содержания, мифологические образы (месяц, дуб, волк).

И все-таки сквозным природным образом у Крашевского является ветер, который выступает даже в качестве неумолимой природной стихии, круша, ломая все на своем пути, что порой кардинально меняет знакомую героям картину. Этот образ активно «работает» на раскрытие и постижение идеи произведения, творческого замысла писателя.

Поскольку в произведении, как мы уже отмечали, наряду с историческим повествованием мощной составляющей является психологическая, можно говорить и о психологической параллели образов природы и внутренних движений, чувств и переживаний героев. Многие вышеуказанные образы природы (прежде всего ветер, дуб, месяц, ночь) несут в себе скрытый мифологический, философский, исторический смыслы, что помогает создать в целом психологический подтекст картины природы. Потому пейзаж Крашевского можно назвать психологическим, он построен по принципу психологической параллели, психологический контраст (состояние человека и мира природы) ему не свойствен.

В отношении пейзажа Крашевского мы говорим о субъективно-реалистическом пейзаже, в котором выделяют лирический, психологический, импрессионистический. Для прозаика характерны два последних. Лирический не актуализирован в силу разности задач лирической и исторической прозы (даже в романической (собственно любовной сюжетной линии романа) востребованным является психологический пейзаж.

Порой достаточно сложно определить в принадлежности картин природы в романе польского классика универсальной художественной системе: реализм или романтизм. От романтического пейзажа у

Крашевского интерес к стихийным силам, вызывающим мощную эмоциональную реакцию: прежде всего страх и ужас перед опасностью или неотвратимостью каких-либо событий. Поскольку повествование в романе замыкается на военных событиях, противостоянии людей разных жизненных позиций, подобная реакция оправдана и ожидаема. Действительно, пейзаж Крашевского во многих случаях условен, обобщен, в нем преобладает не столько чудесное, сколько порой фантастическое.

Функции пейзажа у Крашевского разнообразны: это и создание особого эмоционального настроения, и предварение событий, и особый способ выражения философско-исторических, нравственных взглядов художника слова.

Мир природы, воссозданный польским классиком в историческом романе, еще раз убедительно доказывает свою полифункциональность, актуальность в различных жанровых формах, модификациях. Образ природы укрупняет различные позиции (герой, сюжет, проблемное поле, пр.) в повествовательном пространстве произведения, наряду с другими средствами, приемами позволяет автору убедительно и художественно достоверно реализовать творческий замысел.

Литература

1. Джексон, Р.-Л. Время и путешествие: метафора для всех времен. «Степь. История одной поездки» // Чеховиана. Чехов в культуре XX века : ст., публ., эссе. – М., 1993. – С. 8–16.
2. Ширина, Е.А. Художественное осмысление природы в романе-эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон»: традиции и новаторство [Электронный ресурс] / Е.А. Ширина : Дис. канд. филол. наук. Белгород, 2001. – 201 с. Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-osmyslenie-prirody-v-romane-epopee-m-sholokhova-tikhii-don-traditsii-i-nova>. – Дата доступа : 11.11.2011.
3. Крашевский, Ю.И. Маслав. Кунигас. Исторические романы / Ю.И. Крашевский; пер. с польского. – М., 1994. – 432 с.

Жигалова М.П.

СВОЕОБРАЗИЕ ПОЛИКУЛЬТУРНОГО РЕГИОНА БЕЛОРУССКО-ПОЛЬСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ, ДИДАКТИЧЕСКИЙ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

Своеобразие поликультурного региона Пограничья состоит в том, что в одном ареале вынужденно «соседствуют» различные общности людей не только с разными культурными ценностями и социальным опытом, но и с присущими антропологическими различиями, особенностями в психической структуре личности (темперамент,

акцентуации характера, особенности становления основных психических процессов и т.д.). При этом в любом из этих аспектов каждая народность оригинальна.

В подобном этническом взаимодействии проявляется достаточно противоречивая тенденция. С одной стороны, имеют место явные признаки отчуждения национальной культуры основных этносов региона, и эти потери оказались неизбежным результатом их многовекового совместного существования в едином регионе и внешних условий. С другой – трансформация, взаимодействие и обогащение всех этнических культур мультикультурного пространства Пограничья.

Достаточно сказать, что уже многие годы здесь востребована и успешно функционирует наравне с белорусской литературой и русскоязычная. Она создана не только этническими русскими, но и украинцами, евреями, литовцами и т.д., которые проживают в регионе и пишут на русском языке. Это, безусловно, является свидетельством внимания к инонациональным культурам, фактором обогащения культуры Пограничья в целом и фактом сохранения этнического сознания наравне с формированием картины мира мультикультурной личности [10, 399–408].

Все эти признаки конституируют этнос и являются важнейшими демаркаторами этнических границ, которые в первую очередь проявляются в языке и литературе, формируют национальное самосознание. Объективировавшись, став фактором жизни, национальное самосознание выступает существенной характеристикой национальной принадлежности.

Одним из значительных направлений формирования национального самосознания современной молодежи Пограничья является преодоление отчужденности от национальной культуры. Поэтому воспитание у молодежи уважительного отношения к национальным традициям и обычаям, историческому наследию, языку неосуществимо без развития полноценного национального самосознания. Вместе с тем без воспитания чувства любви к своей национальности, без освоения молодежью национальной культуры невозможно сформировать у нее уважительное отношение к другим культурам, обеспечить овладение ценностями общечеловеческой культуры.

В процессе формирования у молодежи национального самосознания важную роль должны играть семья, школа, высшие учебные заведения, молодежные организации и союзы. На территории региона есть все условия для сосуществования и взаимодействия разных этнических групп и в рамках государственных учреждений. Например, в структуре образовательно-воспитательных учреждений польских меньшинств брестско-польского Пограничья в настоящее время важное место занимают воскресные школы и кружки, факультативы по изучению

польского языка и литературы. В центре молодёжного творчества г. Бреста важную роль играют такие формы преподавания, как совместное проведение праздников, коллективных национальных игр и т.д.

Важным условием возрождения и поддержания национальной жизни выступают для поляков в регионе Пограничья религиозные организации, костелы, католические монастыри, при которых создаются воскресные школы, что способствует национальному самоопределению прихожан. Неразрывно с обучением национальному языку и культуре связан воспитательный процесс, подчиненный передаче молодежи польских национальных ценностей. Классные часы, тематические вечера, викторины, работа различных кружков, организация национальных праздников – всё это способствует формированию у молодежи, обучающейся в школах, где есть факультативы по изучению польского языка, национального самосознания, освоению соответствующих традиций и жизненного уклада, разработке на этой основе целей собственной жизни и способов удовлетворения индивидуальных потребностей. Кстати, небольшой процент от общего количества учащихся – представители белорусской, русской наций. Во многих школах Бреста также есть классы, где изучают польский язык и литературу, основы польской культуры, причем как факультативно, так и в качестве обязательного второго иностранного языка (например, СШ № 9 г. Бреста). В Брестском государственном университете имени А.С. Пушкина осуществляется подготовка филологов по специальности «Русский язык и литература. Иностранный язык (польский)», где готовят учителей польского языка и литературы. Студенты собирают фольклорный материал в регионе брестско-польского Пограничья, выезжают на практику в Польшу, работают в архивах. Задача профессорско-преподавательского состава вуза – готовить будущих педагогов с высоким уровнем национального самосознания, способных оберегать культурное наследие народа, развивать у своих воспитанников чувство любви к польскому языку.

В Люблинском университете имени Марии Склодовской-Кюри на филологическом факультете тоже изучается русская и белорусская словесность.

В 2011 году в Брестском университете имени А.С. Пушкина для студентов филологического факультета специальности «Русская филология» курсов специализаций по изучению русскоязычной литературы Брестско-Подлясского Пограничья также направлено на формирование патриотизма и уважительного отношения к инонациональным культурам.

Таким образом, можно выделить основные факторы формирования национального самосознания в молодежной среде:

– родной язык. Учащиеся и студенты с помощью языка познают национальную культуру своего народа. Однако нельзя и абсолютизировать роль этого фактора. Важна и национальная направленность процесса обучения и воспитания;

– знание истории народа, национальных героев, которые внесли свой вклад в развитие просветительства и этнической культуры;

– знание культурологии, которая опирается на все виды народной культуры, особенно на знание обрядов, традиций, фольклора, которые активно формируют элементы национального самосознания.

Если первый и второй факторы реализуются через систему учебных занятий, помогающих молодежи осознать необходимость знания родного языка, национальной истории, пользоваться этими знаниями в жизни, то изучение обрядов, традиций осуществляется через организацию праздников, вечеров, ставших уже традиционными. Проведение праздников, придание им народного колорита требует огромной подготовительной работы как учащихся, так и педагогов.

Формирование национального самосознания у молодежи базируется на родной культуре, которая является источником преемственности между современниками, их предшественниками и наследниками.

Следует заметить, что для эффективного воспитания национального самосознания у молодежи необходимо заложить и психологический фундамент: механизмы рефлексивной, самопознавательной деятельности, сформировать Я-концепцию, в которую входит осознание самого себя как представителя определенного этноса, носителя национального характера. Это в определенной степени и должно определять сущность этнокультурной социализации молодежи в регионе брестско-польского Пограничья, которая сохраняет как национальные культуры (прежде всего), так и интернациональные элементы культуры, воспроизводство уже сложившихся традиций и развитие новаций, поддержку межнационального общения и обогащение культур.

Таким образом, содержание этнокультурной социализации молодежи включает в себя освоение родного национального языка и его применение, освоение основ родной национальной культуры и использование их в повседневной практике.

Однако как следствие в таких мультикультурных традициях наблюдается неизбежная деформация этнической истории. Происходит так называемое «конструирование на различных уровнях рефлексии» каждым носителем этноса своей модели мира, «на протяжении веков репрезентируемой в художественной форме через совокупность фольклорных и литературных текстов» [3, 81–83].

Сформировавшись как принципиально пограничная культура белорусско-польского региона, культура Брестско-Подлясского Пограничья может характеризоваться еще и тем обстоятельством, что в отличие от «классических» цивилизаций стратегическая роль в ней принадлежит не культурному синтезу, а культурному симбиозу, явившемуся ее основным культурообразующим механизмом: «Симбиотические же взаимосвязи различных интегрирующих элементов, образующих основу социокультурного пограничного образования, обеспечивают, в свою очередь, его неустойчивую стабильность» [12, 181].

Поэтому существование индивида «на культурном пограничье» означает не просто более-менее безболезненную и уверенную миграцию из своей культуры в соседние и обратно, а пребывание в специфических «культурных сумерках». Здесь «свое – отчуждено, а чужое – все-таки свое», или, иными словами, «существование между Отчизной и Чужбиной, которые на самом деле оказываются двумя ликами одного целого» [1, 112]. В связи с этим в полицентрическом пространстве культурного многообразия процесс индивидуальной самоидентификации для носителей пограничной культуры представляет собой некоторое балансирование «между».

Именно на белорусско-польском Пограничье владение и попеременное использование нескольких различных языков, а здесь используются преимущественно русский в городах, и «трасянка» (то есть, русско-белорусско-польско-украинский диалект в деревнях), каждый из которых выбирается в соответствии с конкретной коммуникативной ситуацией, является нормой. Заметим, что молодёжь часто использует в коммуникативном полилоге со сверстниками – иностранными студентами, в частности, – английский, немецкий, польский языки. Это и есть мультилингвизм и мультикультурализм в действии, что является неотъемлемым требованием в современном глобализирующемся мире.

Однако, мультилингвизм – не только способность говорить на нескольких языках, это еще и особый тип мышления, впитывающий в себя культурные ценности нескольких народов, цивилизаций, мышление, открытое к взаимопониманию, к осмыслению культур разных собеседников. Из этого следует, что мультилингвизм является одним из главных средств налаживания межкультурного диалога, достижения толерантности и взаимопонимания, помогающих преодолению противоречий и конфликтов, которые время от времени возникают в многонациональном мировом пространстве.

Здесь следует учитывать тот факт, что существует мультикультурализм естественный и искусственный. В белорусско-польском Пограничье он естественный, так как все языки используются в

языковой среде. Важно отметить и то, что при таком мультикультурализме коммуникативный аспект культурно значимого текста не нуждается в переводе, а автоматически перерастает в межкультурное взаимодействие, в диалог, а в некоторых случаях и в полилог. Поэтому главная цель мультикультурализма белорусско-польского Пограничья – возрождение и укрепление различных языков и культур, сохранение языкового многообразия и вместе с тем способствование эффективной межкультурной и межэтнической коммуникации [11, 22–25]. Однако следует подчеркнуть, что всякая пограничная культура, даже будучи вынужденно обреченной на перманентные культурные контакты и взаимосвязи, демонстрирует не только способность к продуктивному сотрудничеству и взаимообогащению, но и в какой-то мере «консервирует» свой архетипический код, весьма пока неопределенный, и, может быть, даже еще неназванный для его носителей в силу отсутствия их полноценного полилога со своими культурными соседями.

В рамках обозначенного подхода проблематичность исследования и квалификации исторических процессов и феномена белорусско-польского Пограничья должны определяться прежде всего фактом очевидной «неоднозначности белорусскости», которая «среди многих других факторов предопределялась повышенной мобильностью (изменчивостью) белорусско-польских отношений, а также этнографично-этнической и вероисповедальной непроясненностью при определении белорусами собственной национальной самоидентификации» [1, 228–229].

Таким образом, история и логика белорусско-польских взаимоотношений Пограничья может быть представлена как последовательность и совокупность ряда «культурных опытов». Среди них можно выделить основные, которые представлены как симбиоз опыта государственного (с XVI в.), конфессионального (с XVII в.), собственно-культурного, художественно-литературного (XIX–XX вв.).

Нас больше интересует третий аспект проблемы – собственно культурный. Опустив иные жанры и виды литературного взаимопроникновения культур, отметим следующее. На наш взгляд, наиболее ярко симбиотический характер культурных реляций белорусско-польского Пограничья проявился в феномене русскоязычной литературы белорусско-польского Пограничья. Говорить об отражении мультикультурности в русскоязычной литературе белорусско-польского Пограничья, написанной этническими поляками, русскими, украинцами, белорусами, можно в двух аспектах [4, 240–248].

В широком, подразумевая связь этой литературной традиции с традициями мировой литературы и самой реальностью её функционирования в белорусско-польском регионе, и узком,

предполагающем его внутреннюю, жанрово-тематическую и стилевую специфику. В опыте отражения разных культур в русскоязычной литературе белорусско-польского Пограничья очевидно и то, что здесь осуществляется и дополняется формирование как белорусского и польского культурного кодов, так и культурного кода подляшского «я», включающего элементы других культур (русская, украинская и др.), функционирующих на данной территории. Это происходит в силу, по меньшей мере, двух причин.

Во-первых, русскоязычная литература Пограничья, находясь в пространстве исторически сформировавшегося менталитета, особенности исторического развития которого были обозначены выше, по сути, реконструирует как белорусскую, так и польскую культуры, и даже создает некую наднациональную идеологию Пограничья. Создает свой, специфический, мультикультурный код, своеобразный многонациональный миф, «апеллируя, прежде всего, к глубинным пластам национального архетипического свойства» [12, 8].

В творческом багаже практически каждого поэта и писателя Пограничья имеются, с одной стороны, сакрализованные исторические сюжеты, как ритуально проинтерпретированные социально-этнические кризисы белорусской социокультурной традиции, с другой стороны, широко представлены разные культуры и их взаимодействие [7, 8, 9].

Во-вторых, художники слова, представители литературного белорусско-польского Пограничья, всегда испытывали явное затруднение с собственным национально-культурным самоопределением. Подобное затруднение вряд ли можно однозначно назвать недостатком, поскольку длительные и безуспешные поиски этой самоидентификации были неизбежны: например, как можно белорусу себя благополучно идентифицировать, имея в историческом багаже одновременно столько культурных имен («кривичи», «литовцы-литвины», «русины», «белорусы»)? При этом, начиная с XVII века, в белорусской культуре оформилась определенная дихотомия: высший слой, пользуясь польским языком, развивал свою культурную традицию с акцентом на метропольную культуру и восприятие через нее общеевропейских духовных ценностей. В результате возникал специфический симбиоз парадигмы польской культуры (как внешнего оформления) и белорусской ментальности (как внутреннего содержания). Одновременно с этим существовала и существует по настоящее время, например, на Брестчине, автохтонная сельская (народная) культура, которая интуитивно и хаотически вбирала в себя элементы многих соседних культур.

Поэтому поиски национальной самотождественности авторами польско-белорусского Пограничья происходили как на базе своей

этнической культуры, так и других культур, которые тоже уже были понятны и близки им. Достаточно вспомнить, что национальное самосознание А. Мицкевича, например, по мнению исследователей, было одновременно и выразительно польским по своему идейно-политическому звучанию и ориентации в творчестве на польском языке и, безусловно, белорусским по своей эмоционально-психологической ментальности, сформировавшейся белорусским бытовым, языковым, фольклором, песенным мелосом поэта [2, 335]. Сегодня очевидно и то, что творчество А. Мицкевича впитало и элементы других европейских культур, которые стали ему родными, и отразило мультикультурное пространство Европы и мира.

Поэтому, исследуя феномен русскоязычной литературы белорусско-польского Пограничья, можно отметить сосуществование и взаимодействие в его рамках нескольких языковых систем, ряда ментальностей, их традиций и множество этнических кодов, отразивших ситуацию мультикультурности.

Значит, литературу белорусско-польского Пограничья по праву можно назвать феноменальной, интегративной, ибо она создает своеобразную картину мира, демонстрирует читателю особенности поликультурного взаимодействия [5, 6]. Именно таким образом на белорусско-польском культурном Пограничье сегодня мирно сосуществуют, обогащая друг друга, разные культуры и этносы, развивая как белорусские историко-литературные традиции в целом, так и белорусско-польские отношения, в частности. А обозначенные выше характеристики – симбиотичность, проблематичность национальной самоидентификации, консервативность духовных и социальных практик – вовсе не умаляет достоинств ни белорусской, ни польской культур и их значения для настоящих и будущих социальных процессов общеевропейского масштаба.

Если вектор наших исследований обратить на идею единства всех людей, которая в глобализирующемся мире становится самой актуальной, то выясняется, что сегодня при все нарастающем космополитизме культур – противоречивом, но неизбежном – опыт коммуникации белорусско-польского Пограничья может оказаться востребованным и поучительным.

То, что в эпоху локально-национальных культур квалифицируется как определенный недостаток и ущербность, в современных условиях замены этноцентризма на антропоцентризм, в условиях стирания этнокультурных границ в мультикультурном пространстве, оно неожиданно проявляет свои позитивные и креативные стороны.

Возможно, мультикультурная модель белорусско-польского региона как модель пограничного культурного и креативно-коммуникационного сосуществования окажется одной из продуктивных и значимых в глобализирующемся мире.

Литература

1. Бабкоў, І.М. Каралеўства Беларусь. Вытлумачэнне ру[і]наў / І.М. Бабкоў. – Мінск : Логвінаў, 2005. – 142 с.
2. Беларусіка – Albaruthenica : Кн. 3 : Нацыянальныя і рэгіянальныя культуры, іх узаемадзеянне / рэд. А. Мальдзіс і інш. – Мінск : Навука і тэхніка, 1994. – 432 с.
3. Даніленка, С. Міф і Радзіма: Сакралізацыя дзяржавы-Радзімы ў літ. пол.-бел. Рамантызму / С. Даніленка; рэдкал.: А.М. Ненадавец (адказ. рэд.) і інш. – Мінск : Палібіг, 1999. – 114 с.
4. Жигалова, М.П. Отражение мультикультурности в русскоязычной лирике Беларуси (на примере творчества Н. Ковалевича и Л. Красевской) / М.П. Жигалова // Качество языкового и литературного образования: содержание и методика обучения: сб. научн. ст. / Нац. ин-т образования Мин-ва образования Респ. Беларусь; под ред. Л.А. Муриной, В.Ф. Русецкого. – Минск : РИВШ, 2011. – С. 240–248.
5. Жигалова, М.П. Картина мира и мультикультурность в творчестве русскоязычных поэтов Беларуси / М.П. Жигалова // Русский язык и литература. – № 7. – 2011. – Минск. – С. 22–34.
6. Жигалова, М.П. Картина мира в художественном произведении / М.П. Жигалова // Веснік адукацыі. – Минск. – 2011. – № 9. – С. 37–48.
7. Жигалова, М.П. Немецкая и польская культура в судьбе и творчестве русских поэтов-эмигрантов (на примере творчества М. Цветаевой и З. Гиппиус) / М.П. Жигалова // Publikacja zawiera referaty z V /2009/ I VI /2010 Miedzynarodowej Konferencji Naukowej. Zakladka Biblioteki. ISBN: 978-83-923124-3-7 – Wydania elektroniczne. Wydawnictwo: Podlaska Fundacja Wspierania Talentow, 2011. – С. 197–205.
8. Жигалова, М.П. Картина мира в русскоязычной лирике Беларуси / М.П. Жигалова // Publikacja zawiera referaty z V /2009/ I VI /2010 Miedzynarodowej Konferencji Naukowej. Zakladka Biblioteki. ISBN: 978-83-923124-3-7 – Wydania elektroniczne. Wydawnictwo: Podlaska Fundacja Wspierania Talentow, 2011. – С. 218–227.
9. Жигалова, М.П. Мультикультурность в творчестве русскоязычных поэтов Беларуси и её интерпретация в учебных целях / М.П. Жигалова // Русский язык и литература во времени и пространстве / под ред. Л.А. Вербицкой, Лю Лиминя, Е.Е. Юркова. – Шанхай (Китай). – Т. 4. – 2011. – С. 537–544.
10. Жигалова, М.П. Мультикультурная личность в творчестве русскоязычных поэтов Брестчины / М.П. Жигалова // Русский язык в коммуникативном пространстве современного мира: сб. мат-лов международной конференции. – М., 2011. – С. 399–408.
11. Жигалова, М.П. Творчество Н.М. Рубцова в мультикультурном образовательном пространстве Беларуси / М.П. Жигалова // «Душа хранит» : мат-лы научно-просветительской конф. «I Междунар. Рубцовские чтения. – Санкт-Петербургская секция. Доклады, сообщения, выступления. – Санкт-Петербург, 2011. – С. 22–25.
12. Суслова, Т.И. Общечеловеческое и национальное в культуре: вызов глобализации / Т.И. Суслова // Общечеловеческое и национальное в философии:

II междунар. научно-практич. конф. КРСУ (27–28 мая 2004 г.): мат-лы выступлений / под общ. ред. И.И. Ивановой. – Бишкек, 2004. – С.177–183.

Кукашук П.

(научный руководитель Скибицкая Л.В.)

«КАЩЕЙ И ЯГДА, ИЛИ НЕБЕСНЫЕ ЯБЛОКИ» М. ВИШНЕВЕЦКОЙ: ПРОБЛЕМА ЖАНРА

В 2004 году, после написанных еще во ВГИКе сказок, Марина Вишневецкая решает возвратиться к литературе для детей и создает оригинальное произведение, обозначенное ею как «роман-сказка», – «Кашей и Ягда, или Небесные яблоки». Книга вызвала острый интерес у критиков, которые адресовали тексту целый спектр жанровых определений: «литературный эксперимент», «имитация эпоса», «сага» (М. Кучерская); «исторический роман», «волшебно-исторический роман» (Е. Гринько); «фэнтези» (Н. Неверович, М. Костюхина), «миф» (М. Порядина). Попытаемся осмыслить причины подобных жанровых характеристик (в том числе и авторской).

Поскольку писательница воссоздает далекое прошлое славян, то естественно, что в книге есть актуализированные цитаты («все ваши боги были у меня на посылках» или «омыл раны» [1]), сюжетные и композиционные заимствования из «Повести временных лет» и «Слова о полку Игореве». Однако к историческому роману произведение Марины Вишневецкой можно отнести только условно: исторические факты распознаются косвенно (в романе «Кашей и Ягда» показаны войны с печенегами (у Вишневецкой – сражения со степняками) и прибытие варягов (в произведении – ладейные люди); действующими лицами не являются реально существовавшие исторические личности (это необходимое условие исторического романа). Термин «волшебно-исторический роман» указывает на синтетическую природу повествования, но не характеризует многообразие источников фантастики. Между тем в романе «Кашей и Ягда» значительное место принадлежит сюжетам и мотивам мифологического происхождения.

Есть в структуре произведения Вишневецкой героическое повествование о прошлом, представляющее эпический мир и героев-богатырей, что, вероятно, и обусловило жанровое определение романа как «имитации эпоса» (М. Кучерская).

Близким к эпосу является жанр саги – литературное произведение, для которого характерна эпичность как стилевой признак, прослеживание истории семьи в нескольких поколениях. Повествование в сагах имеет

линейный характер: так же, как жизнь человека, рассказ движется от начала к финалу, ретроспекции нетипичны. Указанные черты можно найти и в произведении Марины Вишневецкой: она последовательно излагает историю трех поколений княжеского рода, содержание произведения охватывает широкое пространственно-временное поле.

Общим для формы саги является риторический прием вопроса-ответа. У Вишневецкой данная формула только намечается: писательница актуализирует только ее часть – задает вопрос, но не отвечает на него («Вот нерешенный вопрос: видели ли люди своих богов?» [1]).

Определения романа Вишневецкой как «фэнтези» (Н. Неверович, М. Костюхина) или «мифа» (М. Порядина) также имеют основания.

Фэнтези – знаковая характеристика культуры конца XX века: кроме литературных произведений, создаются экранизации («Волкодав»), рисуются мультфильмы (серия о богатырях), выпускаются мультимедийные проекты (компьютерные игры, сайты, комиксы и т.д.). Литературоведами осмыслены истоки жанра, основные этапы его развития, разработана разветвленная внутрижанровая типология.

Характер изображенного мира романа Вишневецкой позволяет отнести произведение к жанровой разновидности «славянского фэнтези». Об этом свидетельствуют и комментарии писательницы. Действие происходит в вымышленном мире, по словам автора, в «праславянском прошлом, VI век до нашей эры, а может, и нашей эры...» [4]. Мир, описанный в произведении, существует гипотетически. Вишневецкая констатирует: «Моя языческая община, конечно, неисторична. Это прообраз гражданского общества, это – пока несбывшаяся мечта...» [7]. В этом мире реально существование богов, колдовства, мифических существ: «...там действуют Перун, Мокошь, маленькая Баба Яга. Я попыталась создать несуществующую мифологию» [4]. Основой сюжета является квест. «И этот маленький мальчик, которого все зовут Кашей, он совершенно замечательный ребенок. Он совершает много подвигов...» [4], – рассказывает прозаик.

Однако если развивать эту мысль далее, то приходится констатировать гибридность жанровой модели Вишневецкой, которая синтезирует признаки героической, эпической и исторической модификаций жанра.

Если в произведениях классика жанра Толкиена доминирует опора на скандинавскую, кельтскую и финскую мифологии, то Вишневецкая берет за основу славянскую и балтийскую мифологию. «Я решила вообразить, что у меня за плечами – у меня, человека русской культуры, – стоит такая же богатая мифология, какая стоит за плечами любого грека, равно как и всякого скандинава, индуса, немца. <...> Я пользовалась

мифологией соседних, прежде всего балтийских народов. Я искала остатки славянской мифологии в сказках, былинах» [8]. Автор совершенно права в этом комментарии, поскольку славянская мифологическая традиция на 90 % – реконструкция на основе разной природы источников, причем фольклорные среди них доминируют. Для модели фэнтези в принципе не существенна точность в воспроизведении мифологической реальности, поскольку она выступает, скорее, фоном, на котором разворачиваются грандиозные события. Между тем Вишневецкая строит локальный, частный мир, сосредоточивает внимание на истории отдельных человеческих судеб.

В то же время мифологическая составляющая важна для Вишневецкой, однако не только для того, чтобы развлечь читателя. Попытаемся определить специфику мифологизма произведения. Мы можем выделить в структуре повествования анимистические, магические, тотемистические и иные мотивы.

Так, персонажи Вишневецкой верят в существование души и духов, одушевляют всю природу: «...люди теснят лес под новую пашню – сжигают его, потом станут корни из земли корчевать... Но сначала люди кланялись каждому дереву: – Дух дерева, уйди! Дух дерева, не мсти! – это Лада так говорила и птиц выпускала из клетки, чтобы души деревьев задобрить» [1]. Для них естественно обращаться к ведунье за знаниями: «...девушка Лада, единственная во всем Селище ворожея. Одною рукою она гладила Ягодку по голове, а другою рукою водила над большой деревянной бадьей. Плавали в бадье проросшие зерна. Вот и княгиня Лиска новым ростком сейчас прорастала» [1]. Жители Селища именуют себя «внуками вепря», чувствуя неразрывные связи с миром тотемов. У них есть предметы, обладающие магической силой: «А дуб этот черный, огромный, мертвый, потому для людей священным был, что молния Перунова в нем побывала – сам бог Перун коснулся его, на три части силой своей расщепил и этим силу свою в нем оставил» [1].

В произведении писательница создает образы богов, основываясь на представлениях о восточнославянском пантеоне. Автор не следует традиции (народной или научной) слепо, скорее, стремится «оживить» либо сформировать читательское представление о мифологических существах.

Славянского Перуна ученые характеризуют следующим образом: это бог-Громовержец, обитает на небе, повелевает небесным огнем. Бога грозы связывали с военной функцией и считали покровителем военной дружины и ее предводителя – князя. Перуна представляют в виде немолодого мужчины. Особое мифологическое значение имела борода громовержца. Главным оружием Перуна были камни и стрелы, а также топоры, которые

он метал на землю молнией. Характерной чертой мифов и ритуалов, связанных с Перуном, является соотнесение их с дубами, дубовыми рощами и с возвышенностями. В народных представлениях этот бог наделялся необыкновенной силой, до сих пор белорусы молнии называют «перунами».

В романе М. Вишневецкой этот «длинноусый и глухой метатель молний» [1] показан стариком, оглохшим от своей «работы», уставшим от сражений. Он переживает по поводу утраты былой силы, тайно соперничает с Велесом. Жители Селища считают священным дуб, в который ударила молния Перуна.

Мокошь, по представлениям древних славян, покровительница женского начала, плодородия, брака, родов, домашнего очага. В ее ведении находилось прядение. Представлялась Мокошь как женщина с большой головой и длинными руками. По некоторым верованиям, она могла выступать как супруга Перуна. У Вишневецкой Мокошь является богиней смерча, вихря, владелицей веретена для скручивания судеб. Писательница изображает ее женщиной, плетущей интриги, охваченной ревностью, завистью. В обязанности Мокоши входит также помощь женщинам при родах. Ей единственной из всех богов известно будущее. В романе Мокошь выступает женой Перуна.

Велес, называемый «скотым богом», покровительствует домашним животным, вторая его функция – бог, отвечающий за богатство, достаток. В т.н. «грозовом» мифе Велес выступает как антагонист Перуна, он владеет нижним, подземным миром. В романе «Кашей и Ягда» Велес также обитает в подземном царстве. Он изображен хромым и безобразным, его громадное тело местами покрыто шерстью, местами чешуей, правой ногой он оставляет след медвежий, а левой – кабаний. Велес мстителен, он мечтает захватить небесный трон и отвратить от поклонения небесным богам людей. Его свита – это бесчисленная, фантастическая в своем разнообразии болотная нечисть.

Загадочный Симаргл, о функциях которого до сих пор спорят ученые, изображен Вишневецкой как бог ветра и облаков, покровитель воинов. Это красивый юноша с семью мечами.

Даждьбог в романе «Кашей и Ягда, или Небесные яблоки» – бог Солнца, разъезжающий на золотой колеснице, запряженной золотогривыми конями. Его щит освещает землю.

В «Слове о полку Игореве» ветры называются «Стрибожьими внуками», что указывает на атмосферные функции Стрибога. Учеными (В.Н. Топоров, например) его имя реконструируется по-другому: «отец-бог», «бог, распространяющий благо». Стрибог в романе выступает в

качестве создателя мира и людей, он отец Перуна, Мокоши, Велеса и Дажьбога. Его низвергают с престола собственные сыновья.

В качестве одного из персонажей в романе выступает Лихо, известное читателям по русским сказкам. Вишневецкая устанавливает родственные связи между Лихом и богами подземелья (Лихо – дочь Велеса и Мокоши). Она изображается в традициях хтонических существ: «размером с коня одноглазая великанша» [1]. В то же время Лихо испытывает сестринскую нежную любовь к брату Коловулу, возможным аналогом которому в славянской мифологии может быть Волколак – человек-оборотень. В романе Вишневецкой сохраняется негативная семантика этого образа: Коловул – человек-волк, похотливый оборотень, сын Велеса и Мокоши.

Кроме аналогий с мифами восточных славян в книге Вишневецкой прослеживаются параллели с древнегреческой мифологией. Так, Мокошь с ее веретенами напоминает греческих богинь судьбы Мойр, в ней соединились функции трех сестер: как Клото, она прядет нить жизни, как Лахесис, определяет длину этой нити и, как Атропос, обрезает нить. С другой стороны, волосы Мокоши, которые «сами собой змеились, стоило лишь богине прогневаться» [1], напоминают Медузу Горгону – чудовище с женским лицом и змеями вместо волос.

В романе «Кашей и Ягда» отчетливо проявляется популярный древнегреческий мифомотив рождения сына бога от человеческой женщины: Велес превращается в медведя и уносит княгиню Лиску в лес – у греков Зевс часто принимал различные облики, чтобы соблазнить земных женщин. Борьба Перуна и его братьев против своего отца Стрибога напоминает античный сюжет свержения Кроноса его детьми во главе с Зевсом.

Эпизод, где Кашей выкалывает глаз Лихо, – практически прямая цитата из «Одиссеи» Гомера: Одиссей, находясь в пещере Полифема, дожидается, пока великан уснет, и во сне выкалывает ему глаз. Сравним у Вишневецкой: «Отшатнулся Кашей, отвернулся, меч свой выхватил и не глядя, а так, наугад голову великанше пронзил. И когда уже меч вынимал, только тут и увидел – глаза единственного Лихо лишилась... Овцы теперь между ними ходили черной плотной волной. А потом закружились овцы и прочь из пещеры пошли. И Степунок с ними вместе. И Кашей, потому что успел на коня своего вскочить» [1].

В повествовательном поле романа «Кашей и Ягда» актуализированы мотивы разнообразных мифов: этиологических (молнии в романе представлены в виде стрел Перуна), космогонических, в частности, солярных (Солнце – это щит Дажьбога), тотемистических («Выбежала в поле Ягда, увидела возле леса медведицу с медвежонком, поклонилась им

до земли, как еще мама, княгиня Лиска, учила: «– Здравствуй, хозяйка леса... И хозяйкин сын тоже! Вырастешь, хозяином станешь...» [1]), героических (история Кащея), эсхатологических (похищение Золотых яблок, что привело к разрушению мира).

Через включение этих и других мотивов (или их элементов) создаются «опорные» точки в художественном пространстве произведения, формируется картина мифологической «реальности», центром которой выступает авторский миф о любви. В романе дано объяснение, отчего в мире оскудевает любовь. С помощью данных мотивов писательница актуализирует в сознании читателя специфику мировоззрения своих героев, формирует систему образов, моделирующую картину мира придуманной ею художественной реальности, которая воспринимается как символическая модель существования человека и человечества. А это иная повествовательная структура по сравнению с фэнтези.

Модернистские течения конца XX века в области философии и искусства (музыка Р. Вагнера, «философия жизни» Ф. Ницше, религиозная философия Вл. Соловьева, символизм, неоромантизм и т.п.) оживили интерес к мифу и детерминировали его своеобразные творческие, индивидуальные обработки и интерпретации.

В романах Т. Манна, Дж. Джойса, Ф. Кафки, У. Фолкнера, позднее латиноамериканских и африканских писателей широко преломляются мифотворческие тенденции. «Возникает особый «роман-миф», в котором различные мифологические традиции используются синкретически в качестве материала для поэтической реконструкции неких исходных мифологических архетипов» [3].

Е.М. Мелетинский, определяя как «роман-миф» произведение «Сто лет одиночества» Г. Маркеса, отмечает, что автор «широчайшим образом опирается на латиноамериканский фольклор, но обращается с ним весьма свободно, дополняя его и античными и библейскими мотивами, и эпизодами из исторических преданий, и действительными фактами из истории родной Колумбии или других латиноамериканских стран, позволяя себе всевозможные гротескно-юмористические деформации источников и богатейшую авторскую выдумку, имеющую порой характер вольной мифологизации быта и национальной истории» [3]. Эти же характеристики, но в ином национальном варианте существенны в романе М. Вишневецкой.

Она, как Г.Г. Маркес, создает четкую «модель мира» (в виде Селища), которая является одновременно и «праславянской», и «общечеловеческой». История Кащея и Ягды – это одновременно история «внуков вепря», маленького поселения, история славян и вообще древних

людей. Как и в романе Маркеса, в произведении писательницы размыты грани пространства и времени, реальности и фантазии. Повествование пропитано магией, волшебством, фантастикой, пророчествами.

Над главными героями тяготеет проклятье – невозможность любить, что в дальнейшем определит их «историческую» жизнь – в виде привычных для читателя Кощея Бессмертного и ужасной Бабы Яги.

Авторская жанровая номинация дает основание полагать, что произведение основано на традициях фольклора. «Кашей и Ягда» наиболее близок по жанру к волшебной сказке. В произведении присутствуют следующие характерные для волшебной сказки черты: в основе сюжета лежит нарушение табу (похищение Золотых яблок из Небесного сада); герой, нарушивший табу, прибегает к помощи чудесного помощника (Кашею помогает волшебный зверек Фефила); героем является обездоленный и невинно гонимый человек (Кашей – пленник жителей Селища); в экспозиции формируется почва для конфликта: представлены два поколения персонажей (старшее князь Родовит и княгиня Лиска, младшее – Ягода и Жар), которых впоследствии разделит смерть родителей.

Еще одним фактором, сближающим роман «Кашей и Ягда» со сказкой, является то, что в произведении Вишневецкой повествуется о молодости традиционных и, пожалуй, самых необычных сказочных персонажей – Кощея Бессмертного и Бабы Яги. Создание образов этих персонажей структурировано по этимологическому принципу. Так, имя «Кашей» произошло от тюркского *koşıcı* «невольник», *koşucu* «беглец», которое, в свою очередь, образовано от *koş* «бег, лагерь, стоянка». В XII веке слово «кощей» означало раба, пленника, поэтому и герой Вишневецкой показан как пленник.

Кощей Бессмертный в волшебных сказках изображается как царь, колдун, иногда – всадник на волшебном говорящем коне, часто выступает в роли похитителя невесты главного героя. Обычно представлен в виде худого высокого скарёдного старика. В романе Вишневецкой Кашей, напротив, показан красивым и смелым, честным и преданным: «...в жизни своей не видела такого черноволосого, такого дерзкого и, по всему видно было, храброго мальчика» [1].

В сказках Кощей Бессмертный может быть побежден только путем выполнения определенных манипуляций. В финале своего произведения писательница, идя вслед за сказочной традицией, делает Кашею бессмертным и заключает его смерть в костяной игле. Вишневецкая также объясняет, почему именно в игле спрятана смерть Кашея: этой иглой он был убит однажды.

Баба-Яга в русских сказках – это старуха-чародейка, наделенная магической силой, ведунья, оборотень. По своим свойствам она ближе всего к ведьме. В славянском фольклоре Баба-Яга обладает несколькими устойчивыми атрибутами: она умеет колдовать, летать в ступе, живет в лесу, в избушке на курьих ножках, окруженной забором из человеческих костей с черепами. Писательница изображает Ягду молодой красивой девушкой: «Сказать, что в свои четырнадцать лет Ягда была хороша – ничего не сказать. Назло Жару она мазала лицо сажей, а в иные дни и наоборот, посыпала мукой – чтобы он вот так не глазел, чтобы ноздри свои чешуйчатые вслед ей не ширил. А только из черной сажки глаза ее еще ярче, еще васильковой блестели. А из-под белой муки румянец все равно выбивался, и был он сквозь белую эту изморозь, еще желаннее, будто солнце зимой» [1].

Марина Вишневецкая также восстанавливает этимологию имени «Яга». Сначала княжескую дочь звали Ягодой, но Кашей выговаривал ее имя как Ягда, что девочке нравилось. Видимо, впоследствии, спустя много времени имя Ягда потеряло еще один звук и превратилось в Ягу. Как Ягодка станет Бабой-Ягой, Вишневецкая не рассказывает. Пока мы только знаем, что она наказана проклятьем никогда не любить.

В романе «Кашей и Ягда» актуализируется традиционный фольклорный сказочный сюжет о молодильных яблоках. В художественном мире произведения Вишневецкой он проявляется в истории путешествия Кашея за Небесными яблоками для князя Родовита.

Указанные нами сказочные мотивы, элементы осложняют повествовательную модель, в которой сущностную роль играет собственно романное начало. Валерия Пустовая в статье «Свято и тать. Современная проза между сказкой и мифом» справедливо утверждает: «"Кашей и Ягда, или Небесные яблоки" именно что роман: каноничные ситуации сказки при желании легко вычлениваются, но вписаны в сюжет, разрывающий логику жанра. Там, где сказка поставила бы точку – благодаря волшебной мази Кашею удастся поразить огнедышащего змея Жара и вернуть украденную им невесту Ягду, – роман длится, усложняя путь к личному счастью обстоятельствами эпохи» [6]. И действительно, в отличие от сказки в произведении Вишневецкой характеры героев даны в развитии, описывается не какой-то отдельный эпизод их жизни, а несколько лет. Роман «Кашей и Ягда» не завершается традиционной сказочной формулой «добро побеждает зло», а оставляет читателю множество неразрешенных онтологических вопросов.

Кроме того, в романе обнаруживаются следы и других жанров русского фольклора:

– похоронные причитания («А-а-у, – в доме заголосила Мамушка. – Ушла от нас княгинюшка. А-а-у, к Закатной речке ушла... А-а-у, на ту сторону плыть! Не вернется обратно!» [1]);

– трудовые песни («...поднатужиться, вервями себя обмотать, крикнуть: «И ух, вон дух!» – да и катить валун себе в удовольствие» [1]);

– элементы свадебного обряда («Невесте положено перед свадьбой поплакать немного. <...> Три дня вам на слезы. А там уже – свадьба!» [1]);

– былинные мотивы: «И родился у Ягодки младший брат,/ А у бога, у Велеса, – змеёныш-сын,/ А у князя, у Родовита, жена умерла –/ Луна белая за черный лес закатилась...» [1]).

Совокупность вышеназванных устнопоэтических, мифопоэтических, квазиисторических элементов свободно контаминируются в форме повествования Вишневецкой. Фольклорная сказка также отличается контаминированным способом сюжетостроения.

Резюмируя наблюдения над природой произведения М. Вишневецкой, учитывая контекст ее творчества, мы склонны утверждать, что наиболее точным определением жанра текста является авторское – «роман-сказка». Генетически повествовательная литература связана с мифологией через фольклор, в частности, через сказку, возникшую в глубоких недрах устного народного творчества. Именно форма сказки и позволяет свободно проявляться в структуре повествования самым разнообразным напластованиям.

Литература:

1. Вишневецкая, М. Кашей и Ягда, или Небесные яблоки / М. Вишневецкая // Официальный сайт Марины Вишневецкой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.marvish.ru/index.php?id=3&na-me=apples-1>. – Дата доступа : 1.12.2011.

2. Кучерская, М. Вкус небесных яблок: Марина Вишневецкая сочинила сагу / М. Кучерская // Российская газета [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.rg.ru/2004/07/21/vishneveckaya.html>. – Дата доступа : 1.12.2011.

3. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский // Библиотека Гумер [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Literat/melet1/03.php>. – Дата доступа : 1.12.2011.

4. Пикунова, Е. Интервью Марины Вишневецкой сайту «НаСтоящая литература: Женский род» / Е. Пикунова // Новая литературная карта России [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.litkarta.ru/dossier/inter-view-e-pikunovoi-s-m-vishnevetskoi/dossier_928/. – Дата доступа : 1.12.2011.

5. Порядина, М. Не очень детские и не совсем сказки / М. Порядина // Официальный сайт Марины Вишневецкой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.marvish.ru/index.php?id=7&name=essays>. – Дата доступа : 1.12.2011.

6. Пустовая, В. Свято и тать. Современная проза между сказкой и мифом / В. Пустовая // Лаборатория фантастики [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://fantlab.ru/article478>. – Дата доступа : 1.12.2011.

7. Что зависит от тебя... // Политический журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.politjournal.ru/index.php?action=Articles&dirid=123&tek=6072&issue=173>. – Дата доступа : 1.12. 2011.

8. Шарый, А. Конференция на тему «Роман ли то, что я пишу?» / А. Шарый // Радио Свобода [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://archive.svoboda.org/ru/cult/0904/11.092804-2.asp>. – дата доступа : 1.12.2011.

Лагуновский А.М.

РЕЛИГИОЗНОСТЬ И ОТКРОВЕННОСТЬ РУССКОГО НАРОДА КАК ЧЕРТЫ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ С. ЕСЕНИНА

Важной чертой национального характера, которую отобразил Есенин, является **религиозность** русского народа. Многие исследователи считают это качество основным у русских людей. Такого мнения придерживаются, например, С. Франк, Г. Федотов, Л. Карсавин и Н. Лосский. Религиозность русского народа проявляется в неудовлетворенности всем относительным и поиске абсолютного добра, устремленности к бесконечному. Кажется, что именно о Есенине пишет Н. Лосский следующее: «русский человек хочет действовать всегда во имя чего-то абсолютного или абсолютизированного. Если же русский усомнится в абсолютном идеале, то он может дойти до крайнего... равнодушия ко всему; он способен прийти от невероятной законопослушности до самого необузданного безграничного бунта» [2, 243–244].

Поиск смысла жизни «вообще», мечты об абсолютном идеале – важный момент в жизни и творчестве Есенина. Следует, однако, подчеркнуть ту особенность, которая отличала религиозность Есенина и подавляющей части русской интеллигенции от православного вероисповедания. В традиционном христианстве бог «над нами», в системе координат Есенина он находится «впереди»: Царствие Божие должно осуществиться не на небесах, но в реальной земной жизни, в будущем.

Название этого земного «рая» может звучать по-разному: коммунизм, «социализм или рай», «Инония», «мужицкий рай», но суть от этого не меняется. Какому бы богу человек ни молился: тому, что над ним, или тому, что впереди, сам принцип, лежащий в основе любой религии, остается неизменен: вера, иррациональный опыт человека. Доказать с

помощью науки реальность существования этого земного рая невозможно, и всякая попытка сделать это обречена на неудачу. Есенин не пытается доказывать, он, опираясь на многовековую историю России, на идеал русского крестьянства о «мужицком рае», принимает его существование на веру. «Мы **верим**, что чудесное исцеление родит теперь в деревне еще более просветленное чувство новой жизни, – писал Есенин в «Ключах Марии». – Мы **верим**, что пахарь пробьет теперь окно не только глазком к богу, а целым огромным, как шар земной, глазом» [1; 5, 180].

Однако роль певца, художника, отразившего новую веру в своих произведениях, не удовлетворяет Есенина. Его помыслы идут дальше, и поэт ощущает себя не меньше, чем новым Мессией:

Не утрашуся гибели,
 Ни копий, ни стрел дождей, –
 Так говорит по Библии
 Пророк Есенин Сергей [1; 2, 52].

Поэт представляет себя в роли нового Иисуса Христа:

Я... иду...
 С головой, как керосиновая лампа, на плечах.
 Ваших душ безлиственную осень
 Мне нравится в потемках освещать.
 Мне нравится, когда каменья брани
 Летят в меня, как град рыгающей грозы,
 Я только крепче жму тогда руками
 Моих волос качнувшийся пузырь [1; 2, 73].

Несмотря на то, что в своих произведениях поэт использует библейскую символику и клянется новым пророком на Библии, тем не менее вера, провозглашаемая Есениным, весьма далеко отстоит от христианства. Она и не мужичья. Крестьяне вряд ли бы приняли ее за свою. Это чисто есенинская, эстетская религия. В обществе будущего ведущее место Есенин отводит искусству: «Будущее искусство расцветет... как некий вселенский вертоград, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего древа, имя которому социализм, или рай, ибо рай в мужицком творчестве так и представлялся, где нет податей за пашни, где «избы новые, кипарисовым тесом крытые», где дряхлое время, бродя по лугам, сзывает к мировому столу все племена и народы и обносит их, подавая каждому золотой ковш, сыченою брагой» [1; 5, 181]. Возрождение искусства – главная веха на пути к совершенному обществу. «Люди должны научиться читать забытые ими знаки», – писал Есенин [1; 5, 181].

В лирике Есенина отражена также такая черта русского народа, как **откровенность**. «Я сердцем никогда не лгу», – писал Есенин [1; 1, 217]. И. Сельвинский в искренности лирики Есенина видел тайну колоссальной популярности поэта, отмечая при этом: «Есенин стоял перед своим народом с предельно обнаженным сердцем. Не было той золотинки счастья или той капли печали, которыми он не поделился бы со своим читателем» [3, 536].

Быть откровенным в стихах позволяла Есенину предельная сосредоточенность на своих субъективных ощущениях и исканиях.

Есенин пишет только о себе, его сконцентрированность на собственных переживаниях такова, что он уже не способен воспринимать ничего вне себя. Когда ему плохо – мир плох, когда ему хорошо – мир хорош. Поэт живет лишь своей радостью, своей болью, своей тоской. Он не пытается встать над собственным мнением и чувствами; каковы бы они ни были, он доносит их читателю в первозданном виде. Эту особенность своей лирики Есенин подчеркивал неоднократно, например: «Все творчество мое есть плод моих индивидуальных чувств и умонастроений; ...всякий читатель поймет это при прочтении всех моих стихов» [1; 1, 205]. О том же читаем в стихотворении: «Много дум я в тишине продумал, много песен *про себя* (курсив наш. – А.Л.) сложил...» [1; 1, 227]. Хотя в откровенности поэта есть и некоторый эксгибиционистский элемент, но очень незначительный, потому что он уже давно стал национальной чертой. Русский человек предстает перед другими народами с широко распахнутой душой, открытый и откровенный.

Литература

1. Есенин, С.А. Собрание сочинений : в 6 т. / С.А. Есенин. – М. : Худож. лит., 1977–1980. – 6 т.
2. Лосский, Н.А. Условия абсолютного добра: Основы этики. Характер русского народа / Н.А. Лосский. – М. : Политиздат, 1991. – 368 с.
3. О Есенине: Стихи и проза писателей-современников поэта / сост. С.П. Кошечкин. – М. : Правда, 1990. – 640 с.

Лагуновский А.М.

АНАРХИЗМ КАК ЧЕРТА РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ С. ЕСЕНИНА

В поэзии С. Есенина отражена такая исконно русская черта, как **анархизм**. Н. Бердяев, например, утверждал, что «анархизм... характерное порождение русского духа... Русский народ... склонен к бунту, к вольнице, к анархии» [1, 53]. В таких произведениях, как «Песнь о Евпатии

Коловрате», «Ус», «Марфа Посадница», Есенин поэтизирует русскую вольницу. Наиболее характерна в этом отношении последняя поэма. В ней противопоставляются образы Марфы Посадницы и московского царя Ивана IV Грозного. Симпатии автора явно на стороне Марфы. Новгородская правительница, население города, отстаивая свободолюбивые заветы предков, восстают против центральной власти.

Таким образом, новгородский вечевой анархический порядок управления, изображаемый автором в качестве идеала, противостоит в произведении объединительным устремлениям первого в истории России царя. Все в образе Марфы, по замыслу автора, должно подчеркнуть ее красоту и величавость:

Марфа на крылечко праву ножку кинула,
Левой помахала каблучком сафьяновым.

«Быть так», – кротко молвила, черны брови сдвинула [3; 2, 7].

В то время как новгородская посадница, которой прислуживают ангелы, вступает в сношения с богом, пишет ему письмо и получает ответ, «царь московский антихриста вызывает» [3; 2, 8]. Иван Грозный вступает в сговор с сатаной, продает ему свою душу. Он расписывается на бумаге, данной чертом, собственной кровью [3; 2, 8].

В конце произведения поэт выражает надежду претворить в жизнь «святой Марфин завет: заглушить удалью московский шум» [3; 2, 10]. Он бросает дерзкий вызов царю:

А пойдете, бойцы, ловить кречетов,
Отошлем дикомытя с потребою царю:
Чтобы дал нам царь ответ в сечи той,
Чтоб не застил он новоградскую зарю [3; 2, 10].

Поэт восстает против кремлевских колоколов:

Ой ли вы, с Кремля колокола,
А пора небось и честь вам знать! [3; 2, 10],
видя в них символ самодержавной власти.

Таким образом, в «Марфе Посаднице» Есенин предстает в качестве противника государственности и сторонника новгородской анархической системы самоуправления.

Наиболее сильно анархическое начало проявилось в творчестве Есенина в его «революционных» поэмах. Поэт поет гимн стихии, разрушающей старые устои и порядки. То, о чем он мечтал в «Марфе Посаднице», осуществилось. Повсюду слышен «волховский звон и Буслаев разгул» [3; 2, 32], во вселенском вихре «закружились... Волга, Каспий и Дон» [3; 2, 32].

Поэт видит в революционном вихре чудесного избавителя «умирающего» человечества, которому «он протянул... как прокаженному руку и сказал: «Возьми одр твой и ходи» [3; 5, 180].

На развалинах старого мира зарождается новое, чудесным образом исцеленное человечество, более не пребывающее «в слепоте нерождения» [3; 5, 182]. В напряженности ожидания «светлого будущего», в изображении шестивия преображающей стихии, наконец, в картинах осуществленной «вечной правды» на земле Есенин максимально приближается к одному из главных идеологов анархизма – М. Бакунину.

Отчаянное богоборчество Есенина также сродни бакунинскому. Бакунин утверждал, что Христа нужно было бы посадить в тюрьму, как лентяя и бродягу. И вот теперь Есенин угрожает богу «выщипать бороду» [3; 2, 53] и «выплюывает изо рта» «Христово тело» [3; 2, 52]. Как известно, М. Бакунин воспринимал разрушение как творчество, утверждая, что «радость разрушения есть в то же время творческая радость» [4; 1, 56]. Достаточно прочесть есенинскую «Инонию», чтобы стало ясно, что поэт мыслит в тех же категориях. Он упивается открывшейся возможностью перевернуть и уничтожить старый мир и испытывает наслаждение от разрушения:

Ныне на пики звездные
Вздыбливаю тебя, земля!

.....
... весь воздух выпью...

.....
в оба полюса снежнорогие
Вопьюся клещами рук...

Коленом придавлю экватор
И, под бури и вихря плач,
Пополам нашу землю-матерь
Разломлю, как золотой калач [3; 2, 52–55].

Русская стихия становится предметом пристального внимания поэта и в поэме «Пугачев». Одну из причин бунта Есенин видит именно в анархических устремлениях россиян:

Кто же скажет, что это свирепствуют
Бродяги и отщепенцы?
Это буйствуют россияне! [3; 3, 26–27].

Данной репликой смещается акцент с классового характера восстания на его пока еще непонятное общерусское значение. Что имел в виду Пугачев? Или, точнее, Есенин? Очевидно, все ту же «иррациональную, непросветленную и не поддающуюся просветлению»,

по словам Н. Бердяева [2, 51] стихию русской души. Эта стихия до поры до времени дремлет в человеке, но обязательно однажды вырывается на свободу.

Пугачев тешит себя иллюзией, что ему удастся обуздать повстанцев и поставить мятеж под контроль («пустить его по безводным степям, как корабль» [3; 3, 27]) однако у него ничего не получается: он сам становится жертвой бунта.

На «Пугачеве» исследование стихийной стороны русской души поэт не прекращает. В его поэме «Страна негодяев» сталкиваемся с персонажем, считающим себя анархистом. Это повстанец Номах.

...я – гражданин вселенной,

Я живу, как я сам хочу! –

заявляет он [3; 3, 118], посылая «к черту» государство, от которого он отказался, «как от мысли праздной, оттого что постиг... что все это договор, договор зверей окраски разной» [3; 3, 118–119].

Нетрудно заметить, что анархизм Номаха – только маска, чтобы скрыть внутреннюю опустошенность и разочарование в жизни, потерю смысла существования. В своем анархическом протесте Номах пытается забыть, уйти от действительности, это его вызов миру, обманувшему его надежды.

Номах не одинок в беде, через этот образ поэт раскрывает трагедию многих русских, искалеченных революцией. «Банды! банды! По всей стране, – говорит герой. – Куда ни взглядишь, куда ни пойдешь ты – Видишь, как в пространстве, На конях И без коней, Скачут и идут закаменелые бандиты. Это все такие же Разуверившиеся, как я... [3; 3, 157].

Таким образом, как видно из нашего далеко не полного анализа, анархическая сторона русского национального характера раскрыта поэтом широко и обстоятельно. П. Орешин утверждал даже, что «еще ни один поэт не показал с такой неотразимой силой «русскую стихию» [5, 246].

Литература

1. Бердяев, Н. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. Бердяев. – М. : Наука, 1990. – 224 с.
2. Бердяев, Н. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности / Н. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 208 с.
3. Есенин, С. А. Собр. соч. : в 6 т. / С.А. Есенин. – М. : Худож. лит., 1977–1980.
4. Зеньковский, В.В. История русской философии : в 2 т. / В.В. Зеньковский. – Л. : Эго : Союзбланкоиздат, Ленингр. отд-ние; М. : Прометей, 1991. – 2 т.
5. О Есенине: Стихи и проза писателей-современников поэта / сост. С.П. Кошечкин. – М. : Правда, 1990. – 640 с.

Михасюк Ю.

(научный руководитель Сенькевич Т.В.)

МОТИВ СУДЬБЫ В РОМАНЕ Ю. ТРИФОНОВА «ВРЕМЯ И МЕСТО»

«Время и место» Юрия Трифонова – это роман об истории жизни писателя Антипова, о жизненных коллизиях, о становлении личности. У Антипова есть двойник – Андрей. Их судьбы пересекаются в романе, накладываясь одна на другую. Параллелизм двух сюжетных линий, лежащий в основе романа «Время и место», связан общностью судеб главных героев, следовательно, и общностью памяти.

Девять из тринадцати глав представляют собой развертывание жизни писателя Антипова, которая образует основу фабулы романа. Остальные главы написаны от имени «лирического героя» – Андрея. Две эти линии организованы по принципу кумуляции и представляют собой два варианта развития одной и той же судьбы, сходные, но неуловимо отличные друг от друга. Это сходство замечает и автор, оно даже пугает его. В очках, молчаливый, медлительный, Антипов вызывает поначалу неприязнь рассказчика: «Черт возьми, мне хотелось одному быть молчаливым и медлительным».

Герои родились в одном и том же доме на Тверском бульваре, который должны были покинуть, когда их родители были репрессированы. Оба мечтали о литературной карьере, во время войны оба служили на одном и том же заводе, в 1980 году встретились благодаря своим детям, которые столь же похожи, как и их родители.

Трифонов прослеживает судьбу человека на протяжении всей его жизни: от детских впечатлений до итогов, и даже не предварительных.

Сюжетный параллелизм позволяет объективировать личностные воспоминания, судьбу героя, выявить общие черты целого поколения. Новеллистичность композиции предполагает разрозненность пространственной и временной последовательности происходящих событий.

Мотив судьбы в романе Ю. Трифонова «Время и место» – один из ключевых. «Все как-то запутывалось», – думает Антипов, ему возражает Сусанна: «Все распутается само собой. Не надо драматизировать». Но драматизирует и запутывает сама судьба, сама действительность, не дожидаясь чьего-либо вмешательства.

О судьбе постоянно думает и Киянов: «Не следует обижаться на судьбу. Мы выбираем ее сами. О нет, зарпортовался! Дело обстоит сложнее. Мы выбираем ее, а она выбирает нас. Мы провоцируем выбор

судьбы. Наша роль не более чем робкое предложение, на которое могут ответить отказом, но чаще, чем отказ, мы слышим от судьбы: «Да!» Криминологи полагают, что в акте убийства некоторой долей повинна жертва – она чем-то и как-то провоцирует преступника. Эта теория приложима к акту судьбы».

Киянов хочет спрятаться за судьбу, загородиться ею. Он разделяет «правила игры в судьбу»: «...я уступаю под напором судьбы, ибо не хочу выламываться из правил». Но ость люди, которые хотят «выломиться из правил», преодолеть обстоятельства, победить вынесенный судьбой приговор, как это удается Тетерину.

Киянов пытается прочесть прогнозы судьбы, прозреть ее указания, анализирует свои сны как провозвестники судьбы: он «погружался в размышления о снах и о том, что им сопутствовало, ища тут спасения». Но спасение не приходит, иссякает не только физическое существование Киянова, но и его способность к творчеству (недаром Антипов, глядя па руки Киянова, покрытые старческой гречкой, думает: «Царственная рука импотента»).

Судьба и свобода, рок и волеизъявление личности – вот та дилемма, которую Трифонов пытается решить в романе. С одной стороны, писатель, как мы уже убедились, уважал судьбу. Но в этом уважении постоянно проскальзывает несогласие с «правилами игры». Судьбу нельзя подталкивать, опасно ее ускорять.

Не менее опасно для личности и полное подчинение судьбе, пассивность жертвы. В судьбе для Трифонова было одновременно нечто и притягательное, и отталкивающее. Удары судьбы неминуемы, но к ним надо повернуться лицом, как в поединке, хотя лицо судьбы ужасно: «Во время ночного полубреда-полубодрствования я часто вижу лицо: круглое, бабье, страшноглазое, со включенными волосами и громадным улыбающимся ртом. Губы на лице жирные, маслянистые, как будто баба только что ела. Я не знаю, откуда это лицо, что должно означать. Но всегда, когда оно появляется из темноты, мое сердце холодеет, я испытываю страх. Догадка такая: это лицо судьбы».

Спрятаться от судьбы невозможно. В последней части романа Антипов, почти сломленный жизнью, пытается освободиться от человеческих привязанностей: «Мысль об освобождении занимала его, освобождении от многого: от забот о детях, которые выросли, от ненужной мебели, от мук тщеславия, от власти женщин, эгоизма друзей, террора книг». Но это освобождение мнимо, как и любое освобождение от ответственности, и чревато только одним: духовной неподвижностью и смертью, разложением личности. В конце концов, Антипов освободился, кажется, от всего избавился; даже от книг, не только от жены; он живет

один в большой пустой комнате: «Мысли зарождались и мокли, это были какие-то обрывки, какая-то кожура мыслей, ничего существенного и глубокого он придумать не мог, а когда случайно наткнулся умом на незаконченное сочинение, подобие душевной тошноты охватывало его».

Это мнимое освобождение Антипова напоминает состояние Никифорова, который хотел было спрятаться за «частной жизнью», «но ветер извне стучал в окна, стены содрогались, скрипела кровля».

Тот же страх, что посещает Никифорова, свойствен всем – Антипову, рассказчику, – но надо найти в себе силы преодолеть его: «..потом наступит день – голубеет небом, сверкает снегом, солнцем зима. И я думаю: «А, ничего! Переживем... Зима кончилась, я ее пережил, на улицах серыми кучами лежит снег, его не увозят, не разгребают, он исчезает самостоятельно от теплого воздуха, и нечто подобное происходит в моей судьбе: нагромождения тают..»

В той же последней главе («Пережить эту зиму») Катя, дочь рассказчика, провалившись при поступлении в институт, говорит отцу, что все с приемом было заранее predetermined, поступили даже те, кто набрал на полбалла меньше требуемой оценки. «Тогда зачем жить? Если все определено», – спрашивает Катя.

Катя заболевает той же странной болезнью ничегонежелания, как и Станислав Семенович в начале романа. Недаром рассказчик вспоминает об этом человеке; Катя лежит в той самой Градской больнице, которую видно было из Нескучного сада, кольцо безысходности, казалось бы, замыкается: «...за снегом и деревьями грязновато желтеет кусок стены старого корпуса, и я думаю: «Все это я видел сорок два года назад, как глупо прожить долгую жизнь и увидеть опять то же самое». Ее депрессия спровоцирована отчаяньем перед обстоятельствами, «водоворотом» («Вы бросили девочку в водоворот и отошли в сторону», – заявляет Катина тетка).

Герои романа Трифонова постоянно сталкиваются с неоднозначностью человека и его поступков, оказываются в тупике. Так, Антипов не может одновременно определить свое отношение к Киянову. С одной стороны, понимает неприязнь Тетерина к благополучной кияновской судьбе, с другой – кто, как не Киянов, помог в трудные времена жене Тетерина, кто сохранил (единственный) его книги? Однако жизнь все-таки требует решения, поступка: «На суде нельзя: чтоб ни туда, ни сюда. Там ничьих не бывает». Можно, конечно, попытаться устранившись, но это тоже будет взвешено на весах, это тоже будет решением, от которого зависит чья-то судьба, хотя бы отца Мирона, приятеля Антипова по институту, старого адвоката, не раз помогавшего ему, антиповской, семье... Так что «стянулись концы мертвым узлом – сначала слегка, потом

потуже, потом еще туже, потом крепче уж некуда, нерасторжимо. Затевалось невинное за чаем с карамельками в доме Мирона, а теперь до того каменно и роково, что только плюнуть остается и рукой махнуть! Понял Антипов, что как он выступит на суде, так и с книгой получится. Не с книгой – с судьбой».

В романе «Время и место» ситуация суда – решающая: от того, как выступит Антипов, зависит не только судьба Двойникова, но и его, Антипова, судьба. Уступить под наплывом объективных обстоятельств – значит «измызгаться, как свинья в луже». Киянов в свое время уступил «под напором судьбы», но захотел «выламываться из правил», и «капот настиг его», «как ни отбивался» – настагает и самоказнь (самоубийство), – Антипов не уступает, решается, сопротивляется напору – и в конце концов всякий раз побеждает себя самого.

Покало А.В.

ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЦИКЛЕ «ГЕОРГИЙ» М. ЦВЕТАЕВОЙ

На фоне страшной распри, когда рушились вековые ценности и многие святые были пограны, М. Цветаева обращается к образу святого Георгия Победоносца. В июле 1921 года М. Цветаева создает цикл посвященных мужу стихотворений, которые объединяет под общим названием «Георгий». В основе цикла лежит христианский сюжет – «Чудо Святого Великомученика Георгия о змие». Первый раз имя святого Георгия М. Цветаева упомянула в стихотворении «Германии» (1914).

Святой Георгий Победоносец был одним из символов воина, его «идеальным» образом, унаследованным от Византии, нашедшем отображение в византийской литературе и иконографии. Оригинальное византийское житие имело многочисленные варианты, где способ совершения подвига, «чуда о змие», был различен. Решая вопрос об источниках, которыми пользовалась М. Цветаева, следует учесть, кроме древнерусской повести «Чудо Георгия о змие», совокупность некоторых других. На тот момент существовали многочисленные переводы византийских житий с описанием посмертных чудес, варианты духовных стихов («Егорий Храбрый», «Егорий, царевна и змей») и христианской легенды, представляющей собой прозаический текст, причем первичность вариантов стихов по отношению к вариантам легенды остается дискуссионным вопросом.

Древнерусская повесть «Чудо Георгия о змие» («Чудо, Бывшее с святымъ великомученикомъ Георгиемъ о змии») оказала влияние на развитие жанров народного творчества и отразилась в изобразительном искусстве. Первоначальный перевод повести был сделан с греческого языка в XI веке (первая редакция), а уже в конце XII или в начале XIII веков возникла русская переработка текста, так называемая «вторая редакция» [1, 616]. Она имела наибольшее распространение. От переводного текста она отличалась лаконичностью, характерной для оригинальных русских произведений, яркой образностью языка, заменой некоторых собственных названий, сокращенностью некоторых побочных эпизодов. Древнерусская повесть (особенно в ранних редакциях) характеризуется следующими отличительными особенностями в сюжете:

- образом Георгия Победоносца (он не конный, а пеший «в виде простого воина, идущего с боя и спешащего в родные места»[1, 523]);
- отсутствием каких-либо описаний внешности святого;
- средством победы над змеем.

В ней змей покоряется не от удара копья в пасть, а «силою Божьей и великого мученика и страдальца за веру Христову Георгия»[1, 525], который применяет лишь единственное оружие – «знамение Христово» [1, 525], т.е. крест. Иконописный канон, напротив, предписывает изображение Георгия Победоносца на белом коне, в красном плаще, прободающим змея. Если проследить его развитие, то можно обнаружить, что на Руси изображение Георгия в виде змееборца широкое распространение получило не ранее XIV века. До того времени иконописная и агиографическая традиция совпадали (замечательный образец – икона XII в. Успенского собора Московского Кремля, где нет коня и змея). На иконах XII–XIV веков, описывающих «Чудо Святого Георгия о змие», рука, держащая копье, разжата, при этом копье, уходящее за поле иконы, просто лежит на ладони святого – вложено в руку воина. По-настоящему поражает змея Кто-то другой, воин же лишь оружие в его руках.

С XIV века композиция со змием становится средником житийных икон одновременно с появлением и усилением культов других святых воинов как несущая идею воинского подвига и победы добра над злом. Это сделало сюжет чуда со змием главным среди всех сцен, изображающих святого Георгия, и сместило акцент его нравственной характеристики – от мученичества к победоносности, определив на несколько веков новые особенности его культа. Результатом стало закрепление в эпизоде сражения со змеем его поражения в пасть. Но чрезвычайно редким стало изображение спасаемой царевны, популярное ранее.

Цикл «Георгий» восходит более к иконографическому образу, с которым его объединяет следующее:

– подробное описание внешности Всадника:

И плащ его – был – красен,

И конь его – был – бел [2, 359];

– поражение «гада» копьем:

Гремучего гада

Копьем пронзив... [2, 359];

– сама идея победоносности, перерастающая в рыцарство:

Змея пронзившего,

Смерть победившего... [2, 360]

...

Мальтийского Ордена

Рыцарь – Георгий,

Меж спящими – бдящий [2, 361].

Подтверждение аналогии с иконописным образом – стихотворение, датированное 9 мая 1918 года, «Московский герб: герой пронзает гада», представляющее собой молитвенное заклинание:

Сойди с ворот, Господень часовой!

Верни нам вольность, Воин, им – живот.

Страж роковой Москвы – сойди с ворот!

И докажи – народу и дракону –

Что спят мужи – сражаются иконы [3, 93753].

Иконописная основа не препятствует проявлению в образе сверхличностных черт, которые имеют интимно-личные и социальные корни, такие, как участие С. Эфрона в кровопролитной братоубийственной войне («Конь брезгует Гадом / Ты брезгуешь гласом / Победным...» [107, 359]) и собственно взаимоотношения М. Цветаевой и С. Эфрона, выраженные в признании в любви к побежденному победителю («О лотос мой! / Лебедь мой! / Лебедь! Олень мой! / Ты – все мои бденья / И все сновиденья! / Пасхальный тропарь мой! / Последний алтын мой! / Ты, больше, чем Царь мой, / И больше, чем сын мой!» [2, 361]).

М. Цветаева повторяет путь большинства русской интеллигенции, которая выросла на праязыческом отношении к миру, для которой нет разницы между духовностью и искусством. Поэтому и становится возможной такая интерпретация образа героя.

Однако полностью отрицать влияние житийного повествования неправомерно. Во-первых, «девы красной» не могло быть на иконе, где Георгий «пронзает гада», о чем было указано выше. Спасение девушки от чудовища (разные вариации) – архетипический сюжет (фабульной схеме «Чуда» близки и античные сюжеты древнегреческого мифа о Персее и

Андромеде), выявляющий древнейшую роль мужчины – быть защитником слабых (женщины и дети), чтобы обеспечить самую возможность продолжения жизни, слишком актуален для М. Цветаевой. Именно сказания о святом Георгии, по мнению фольклористов, оказали влияние на многие былины и сказки, где наблюдается точное следование фабуле «Чуда». Во-вторых, у М. Цветаевой есть упоминание о «церковке ладанной» [2, 359], что напрямую соотносится со сказанием – церковью, построенной «во имя многославного и великого мученика и страдальца за веру Христову Георгия» [1, 527]. Кроме того, поэтесса называет Георгия в четвертом стихотворении цикла «ставленником небесных сил». Оно заканчивается словами: «– О, не благодарите! – По приказу» [2, 360]. Такой взгляд на совершенный подвиг соответствует древнерусскому, где святой лишь исполняет волю Божию: «по Божьему соизволению, желая спасти нас, гибнущих, и избавить город наш от напасти» [1, 523]; «Раздался голос с небес, говорящий: «Георгий, дерзай, не останется тщетным твой глас, когда попросишь» [1, 525]. Используя как основу иконографический канон, изменяя его в соответствии со своей индивидуальной позицией и современными ей реалиями, М. Цветаева, тем не менее, обращается к житийному повествованию. Следовательно, цикл строится на пересечении иконописной и агиографической традиций.

Таким образом, М. Цветаева на основе сюжета памятника древней русской литературы создает новую сюжетную ситуацию, поэтически воскрешая память о Древней Руси, в то же время максимально приближая ее к реалиям XX века. Жанровые характеристики памятников при этом становятся малозначительными и потому теряются. Центральное место приобретает идейное наполнение: патриотические мотивы переплетаются с субъективными переживаниями, что отражается на поэтике. В стихотворениях прослеживается стремление синтеза различных видов древнерусского искусства и фольклорных традиций. М. Цветаева, обращаясь к наследию литературы Древней Руси, смогла усилить звучание собственных произведений, передать трагизм и героизм современного ей переломного момента русской истории.

Литература

1. Памятники литературы Древней Руси: XIII век. / общ. ред. Л.А. Дмитриева; Д.С. Лихачева. – М. : Худож. лит., 1981. – 616 с.
2. Цветаева, М.И. Полн. собр. поэзии, прозы, драматургии в одном томе / М.И. Цветаева. – М. : АЛЬФА-КНИГА, 2008. – 1214 с.
3. Цветаева, М.И. Стихотворения / М.И. Цветаева // Русская литература: от Нестора до Маяковского [Электронный ресурс]: собрание русской литературы XI – начала XX веков. – Электрон. дан. и прогр. (589 Мб). – М. : Директмедиа Паблишинг, 2003. – 1 электрон. опт. диск (CD. – ROM): зв., цв.

Покало А.В.

ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА – ОСНОВА ХРОНОТОПА ПОЭТИКИ Н. РУБЦОВА

Лирический сюжет у Н. Рубцова несет определенные смысловые нагрузки, характерные как для всего русского поэтического мироощущения XX века, так и для народного сознания в 60–80-е годы. В нем выражена одна из главных примет художественного мышления поэта – его отстраненность, в которой сосуществовали одновременно и уход, и возвращение. Это не только поэтическая форма, а само содержание русской жизни второй половины столетия. Огромные массы народа хлынули из деревни в город: менялся уклад, менялось сознание:

Но моя родимая земля
Надо мной удерживает власть,
Память возвращается, как птица,
В то гнездо, в котором родилась («Ось» [1, 394]).

Отсюда и небольшой набор лирических тем у Рубцова. Поэтому место символики цветообозначений в создании образной картины мира, проявляющейся в различных аспектах в зависимости от раскрываемой темы, можно определить по трем основным направлениям:

- 1) символика цветообозначений в «деревенской» лирике;
- 2) символика цветообозначений в «городской» лирике;
- 3) символика цветообозначений в стихах, раскрывающих морскую тематику.

Рубцовская любовь к северной деревне была зрело обдуманной, выверенной годами прожитой жизни. Нередко в тяжелую минуту он срывался с места и радовался «побегу в родные края», как сказано в черновом варианте стихотворения «На родину!» Но в зрелом творчестве он подразумевал те невзгоды, причалы, штормовые ветры, которые остались позади, в бедовой юности. Он оставлял их «за кадром», вовсе не упоминал о них или почти не упоминал в лучших стихотворениях, посвященных северной Руси:

Сквозь буйство бурь
Пройдя без тени страха,
О, сколько раз
Я милым называл
Суровый берег, выплывший из мрака
Уступами
Дремотных,

Хмурых скал («Возвращение» [1, 68]).

Эти странствия и невзгоды значимы для осознания эмоционально-нравственной атмосферы рубцовской лирики. Так, в стихотворении с выразительно-символическим названием «Тихая моя родина» проявилась одна из особенностей лирики Рубцова, которую исследователи назвали «зримостью изображения». В Государственном архиве Вологодской области (фонд 51) имеется ранняя редакция стихотворения, где мотив убогого запустения русской глубинки актуализирован с большей силой: «Лица старушек *землистые*, вроде *могильной* земли, / Тоже какою-то *мглистою серой* травой заросли!» [2, 22], – писал Н. Рубцов. В окончательном варианте он отказался от этих строк, вероятно, чтобы не шокировать читателя столь мрачными, ужасающими образами, созданными именно при помощи колор-символов.

Непременным атрибутом всей «деревенской» лирики являются пейзажные зарисовки. Создание картин природы невозможно без использования палитры, содержащей множество цветов. Природа для Н. Рубцова, несмотря на жизненные перипетии, всегда остается неприкосновенна и значима. Еще в 1957 году в стихотворении «О природе» он прямо высказал свою позицию:

Если б деревья и ветер,
 Который шумит в деревьях,
 Если б цветы и месяц,
 Который светит цветам,
 Все вдруг ушло из жизни,
 Остались бы только люди,
 Я и при коммунизме

Не согласился б жить! [1, 21]

«Тихих» упрекали за узость тематики, «простоту» и обыденность предметного мира, однако, по словам Н. Гоголя, «чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное...» В качестве примера проанализируем отрывок из стихотворения «Северная береза»:

Есть на севере береза,
 Что стоит среди камней.
Побелели от мороза
 Ветви *черные* на ней.
 На морские перекрестки
 В *голубой* дрожащей мгле
 Смотрит пристально березка,
 Чуть качаясь на скале [1, 141]

Здесь во всей полноте проявляется философичность лирики Рубцова, которая во многом объясняется задумчивым, суровым характером северянина. Северянам удалось сохранить и обогатить новыми качествами исконную русскую культуру, идущую от самых истоков Киевской Руси. Они эту исконную русскую культуру помножили на особые условия Севера, выработав новый тип культуры, тип человека, личности, которая была порождена особыми суровыми условиями Севера и которая была необходима человеку, чтобы выжить в этих условиях. Эта суровость подчеркивается и «скудостью» (Н. Трубецкой) цветовой палитры: черный, белый, немного голубого оттенка. Причем черный и белый – традиционные цвета, закрепленные еще в древнекитайской философии.

Свою истинную сущность лирический герой Рубцова находил во внутренней сосредоточенности в том состоянии, когда реальный звук, реальный свет с трудом доходят до сознания. Если же этой сокровенной мысли найти световой эквивалент, то им было странное предвечернее, разлитое по многим стихам Н. Рубцова. Освободительное действие света Н. Рубцов ощущал с наибольшей полнотой и силой именно в неуловимом зыбком переходе дня в ночь. Он писал: «И вот явилось просветленье моих простых вечерних дум». В. Дементьев пишет, что в северных стихах Рубцова было что-то «импрессионистское» [3, 158], что этим стихам характерно неуловимое скольжение солнечных лучей откуда-то с края земли.

Стихия света связывает душу поэта с душой родины. Свет у поэта традиционно ассоциируется с чистотой, красотой и счастьем. И совсем не имеет значения солнечный это свет или свет маяка, звездный или одинокого огонька барака, или просто папиросный огонек:

1. Просто *свет*... («Утро» [1, 210])
2. Когда заря, *светясь* по сосняку,
Горит, горит, и лес уже не дремлет,
И *тени* сосен падают в реку,
И *свет* бежит на улицы деревни... [1, 210]

Причем это почти песенный зачин, указывающий время событий:

3. И *свет* соседнего барака
Еще горит во мгле снегов («Сосен шум» [1, 310])
4. В горнице моей *светло*
Это от ночной звезды («В горнице» [1, 178])
5. Земля пылает *солнечным огнем!* («Давай, земля...» [1, 159])
6. Ах, как *светло* роятся огоньки...

(«Возвращение из рейса» [1, 46])

7. *Искрясь*, во *тьме* горели папиросы.

«Возвращение из рейса» [1, 46]

8. Мороз под звездочками *светлыми*

По лугу *белому*...

Лесами *темными* и грозными

Бежит вперед с дарами редкими

И все подмигивает звездами... («Январское» [1, 398])

9. У *темных* волн, в фонарном тусклом *свете*

Пройдет прощанье наше у реки («Вечерние стихи» [1, 301])

Когда конкретное название цвета отсутствует, игра светотени приобретает особое значение. Значит, цвет не важен: важна сама игра светлых тонов и мрачных, ясности и туманности, важно качество цвета (прозрачность, мутность). Важна и его интенсивность: чем он тусклее, тем трагичнее развивающиеся события, тем печальнее лирический герой. Однако и из этого правила есть исключения:

В том ресторане *мглисто* и уютно,

Он на волнах качается чуть-чуть,

Пускай сосед поглядывает мутно

И задает вопросы поминутно, –

Что ж из того? Здесь можно отдохнуть!

(«Вечерние стихи» [1, 301])

Причем у Н. Рубцова темнота и свет не сливаются на периферии, в то же время нет резкой границы; напротив, у поэта огоньки, искорки, светлые вкрапления – на темном фоне:

1. Я полюбил ненастный шум вечерний,

Огни в реке и Вологду во мгле

2. Обветшалые гнутся стропила,

И по лестнице шаткой во *мрак*,

Чтоб нечистую выпугнуть силу,

С фонарем я иду на чердак («Зимняя ночь» [1, 296])

Кроме того, свет, огонь – символ души человеческой, самой жизни, потому и говорит лирический герой: «Если умру, по мне не зажигай огня». («Плыть, плыть...» [1, 161]). Не случайно именно одинокому огоньку, горящему во мгле, поэт посвятил целое стихотворение «Русский огонек», где привел такое сравнение:

Горишь, горишь, как добрая душа,

Горишь во мгле – и нет тебе покоя...» [1, 195]

«Скромный русский огонек» горит в «предчувствии тревожном». Надежда человека и надежда мира – русский огонек, где помнят прошлое, где это прошлое живет в настоящем и вселяет веру в будущее.

Любимые края дороги поэту и в весеннюю пору, когда «высоко над зыбким половодьем без остановки мчатся журавли», и в долгую зиму, когда «снег лежит по всей России, словно радостная весть», и в жаркий

день, когда «зной звенит во все звонки». Однако осень с ее дождями и ветром, увядание ближе душе поэта, задевает самые сокровенные струны в ней. Краски он использует сдержанные, нередко «позволяя себе писать стихи «в черно-белом исполнении» (как, например, «лошадь белая в поле темном вскинет голову и заржет» или «в чистых снегах ледяные полынные воды»).

Прошлое, настоящее, будущее России, «времен возвышенная связь», выраженная через собственную судьбу и судьбу современников, – идейно-художественное содержание стихотворения Н. Рубцова «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...» В нем причудливо переплетаются четыре времени (далекое прошлое и прошлое недавнее, «автобиографическое»; настоящее и будущее), подчеркивая неразрывность большого «времени» – времени как судьбы России. Переплетением малых времен создается ощущение протяженности существования человека во времени, причем такого человека, судьба которого неотделима от судьбы родины и народа. Поэтические размышления о далеком многовековом прошлом России ведут поэта и читателя к ее настоящему, а через него – к размышлениям о будущем, за которое так тревожно.

Написанное в 1963 году, оно впервые было напечатано в 8-м номере журнала «Октябрь» за 1964 год, позднее вошло в знаменитый рубцовский сборник «Звезда полей» (1967). Ко времени его написания в творчестве поэта закончился период становления (1957–1962), сложилась своя поэтическая система, свой взгляд на мир. Цельность характеру лирического героя придавали воспринятые Н. Рубцовым народные этические идеалы. Цензура принуждала поэта прибегать к иносказанию, в частности, к символизации, свойственной и элегии, и песне. Анализ же цветовой символики стихотворения даст возможность проследить развитие авторской художественной мысли:

Россия! Как грустно! Как странно поникли и грустно
Во мгле над обрывом безвестные ивы мои!

Пустынно мерцает померкшая звездная люстра... [1, 173]

Туман, мгла, неразличение цветов, вековая непроглядность в судьбе Родины и безысходность в судьбе лирического героя: «И лодка моя на речной догнивает мели». Нет цвета как такового: есть ночная дымка, которая скрыла все краски, приглушила свет «звездной люстры». И «храм старины, удивительный, белоколонный» перестает быть реальностью, пропадает, «как виденье» между «померкших полей». Темнота поглощает свет. Белый – символ чистоты, сохранившейся несмотря ни на что, и потому удивительный, а храм – святость.

Святая Русь... Храм становится символом Руси, чистой, белой, но поглощаемой темнотой, мраком. Поэту жаль «разрушенных белых

церквей». Храма уже нет: он разрушен. Было лишь виденье, светлая о нем память. «Белых церквей» – оплотов чистоты, твердынь, тоже нет. Есть только поэтическая память, память о «куполе *синих* небес». Синий цвет издавна символизирует чистоту, святость, а небо – красоту, счастье, нравственную чистоту. Поэтому как заклятье звучат слова: «Останьтесь, останьтесь, небесные *синие* своды!» Но «неведомый отрок» исчезает, скрывается в тумане, скрывается в этой серой мгле.

В стихотворении «Шумит Катунь» находит поэтическое воплощение проблема исторической Памяти. Здесь звучит лейтмотив творчества поэта – связь времен. Олицетворение этой связи – живая, свирепая река, поющая «былинным напевом» «таинственные мифы» о прошлом, вынесшая эти «мифы» в настоящее:

И Чингиз-Хана *сумрачная* тень
 Над целым миром солнце затмевала,
 И *черный* дым летел за перевалы
 К стоянкам *светлых* русских деревень... [1, 223]

Черный – цвет беды, тревоги, а Русь всегда светлая, чистая, святая.

Город ценен для Н. Рубцова прежде всего тем, что он факт человеческой культуры. Как всякий большой художник, Н. Рубцов не может не восхищаться такими шедеврами архитектуры и центрами духовности, как Московский Кремль или София Вологодская. Стихотворения «Вологодский пейзаж» и «О Московском Кремле» помещены в сборнике «Россия, Русь! Храни себя...» рядом. И это в какой-то степени символично. Москва и Вологда – две огромные любви в жизни поэта. Они переплетены и неразрывны в его глубоком патриотическом чувстве. Вся Россия (от ее гордой великой столицы до небольшого старинного северного города) нераздельно любима и близка лирическому герою.

Центральным мотивом этих двух стихотворений является мотив любования. Отсюда тонкость и подробность, детальность описания в стихотворении «Вологодский пейзаж». Здесь также присутствуют желтые тона, правда, в сочетании с зелеными:

Сады. *Желтеющие* зданья
 Меж зеленеющих садов [1, 292]

Желтый здесь не несет деструктивной функции. Ассоциативные эксперименты показывают амбивалентность желтого цвета. Лучисто-желтому цвету с преимущественно положительным значением противостоят грязные, отталкивающе-яркие и пронзительно-резкие тона желтого цвета. С древности это еще и цвет золота, которое воспринималось как застывший солнечный цвет. Добавим, что сочетание желтого и зеленого вовсе не случайно с точки зрения психологии. В

проводимом Вереной Каст ассоциативном эксперименте [4, 16] на слово «желтый» первым появлялось название соседнего цвета «зеленый» (12%), что можно объяснить предшествующим опытом, когда желтый свет солнца и желтые цветы в природе дополняются зеленым цветом вегетации. Благодаря мягкости и ненасыщенности желтый обладает именно той солнечной лучистостью, которая согревает душу поэта. Но в этом стихотворении появляется и образ тумана, и игра светотени:

Видны повсюду тополя,
И, там, светясь, в тумане тонет
Глава безмолвного кремля... [1, 293]

Стихотворение «О Московском Кремле» занимает особое место в раскрытии Н. Рубцовым городской темы. Поэт не ограничивается патриотическими фразами о любви к столице. Он воспекает Московский Кремль не как центр государственности, уделяя больше внимания великой исторической роли Москвы. Для поэта ценно прежде всего то, что в самые трудные периоды истории Москва возглавляла освободительную борьбу русского народа против чужеземного гнета.

Таким образом, городской пейзаж приводит поэта к исторической проблематике. В описании Кремля Н. Рубцов перенимает традиции не только авторов древнерусских памятников, используя, например, риторические восклицания («О, русская земля!»), но и иконописные традиции («Ну не мираж ли сказочно небесный / Возник пред вами реет и горит» [1, 270]), где пурпур символ царственности, величия.

Корни этой традиции идут из Византии, где только императрица имела право носить красные сапожки. Император подписывался пурпурными чернилами, восседал на пурпурном троне.

Особое внимание Н. Рубцов уделяет деталям городского пейзажа. Например, в стихотворении «Оттепель» наблюдается сопряжение культурного и природного. Природа в городском пейзаже у Рубцова так же значима, как и в деревне:

Нахмуренное,
с прозеленью,
небо,
Во мгле, как декорации, дома,
Асфальт и воздух
Пахнут мокрым снегом,
И веет мокрым холодом зима. [1, 34]

Зеленый цвет у Н. Рубцова также амбивалентен. В данном стихотворении определение неба «с прозеленью» отражает удрученное состояние лирического героя: «Я чувствую себя больным и старым». Недаром на Руси говорили: «Тоска зеленая». Уже древние иранцы

соотносили этот цвет одновременно с бурным ростом и свежестью и с несчастьем, печалью, скорбью. О злополучном человеке говорили «зеленая нога», о кладбище – «зеленый дом», в средневековой Европе шуты носили зеленую с желтым одежду, в Германии банкроты должны были надевать зеленые шапки.

В городах поэт видит много наносного, фальшивого, театрального, его лирическому герою здесь чаще всего неуютно, холодно («Утро утраты», «В гостях»). Нельзя сказать, что рубцовский город – пустое нагромождение стен, он наполнен голосами, но богатством красок не отличается. Здесь возможна лишь черно-белая фотография:

Вот пошел он.

Вот в *черном* затоне

Отразился рубашкою *белой*. [1, 87]

Но за давностью лет это утро утраты отдалилось от поэта, дистанцировалось, стало «смутным». Вполне фотографический термин. Время не выбирает, каким фотографиям тускнеть, а каким нет.

В стихотворении «В гостях» город «давит». Он сам является действующим лицом, персонифицирован, что сближает его с Петербургом Ф. Достоевского. Однако город, воссозданный Рубцовым в стихотворении «В гостях», все-таки не является характерным образом миропонимания поэта, это небольшая зарисовка «под Достоевского», сродни картине «Окно» Ильи Глазунова.

Связь города великого писателя-психолога XIX и города поэта-психолога XX века подчеркивается цветовой гаммой, характерной для пейзажей Ф. Достоевского: сочетанием серого и желтого; нелепыми, неуклюжими формами интерьеров:

И *желтый* свет в окне без занавески
Горит, но не рассеивает мглу. [1, 167]

.....
И *желтый* свет, и грязные ступени...

.....
Опять стекло оконное в дожде,
Опять туманом тянет и ознобом. [1, 168]

Следует отметить, что в последнем примере нет эпитетов, называющих тон, однако образ, созданный поэтом, не затруднит читателя в выборе цвета. Несколько раз использованный поэтом эпитет «желтый» несет негативную эмоциональную нагрузку. У некоторых народов Азии желтый цвет является цветом траура, скорби, печали. В Европе желтый или желто-черный флаг обозначал карантин, а желтый крест – чуму. У славянских народов желтый цвет считается цветом ревности, измены. Не случайно так мрачны картины, будто мимоходом схваченные автором.

Негативный полюс символики желтого цвета переживается как щегольское изобилие и одновременно как что-то навязчивое, назойливое, нескромное, резкое и надменное. Обычно это что-то внешнее, без глубины и теплоты. Но каждый город – это «внешнее», изобилие надменных «коробок», назойливая череда однотипных окон, дверей и прочих, более мелких элементов как пейзажа, так и интерьера.

Василий Кандинский в книге «О духовном в искусстве» [4, 2] признается в своем преимущественно негативном отношении к желтому цвету. По его мнению, желтый цвет вносит беспокойство, колет, возбуждает человека, проявляя заложенное в характере этого цвета насилие, действуя нагло и назойливо. Это свойство желтого может достигать невыносимой для глаза и души силы. Создается впечатление, будто громко и резко дуют в трубы. В. Кандинский сравнивает это состояние с безумием.

Лирический герой Н. Рубцова балансирует между здравым смыслом и безумием: «Я, продолжая верить в этот бред...» Как показывает психиатрический опыт, и это доказывает психиатр Е.Т. Мосс [4, 18], желтый цвет, действительно, предпочитают больные шизофренией.

Из биографии поэта известно, что он плавал подручным кочегара (угольщиком) на тральщике РТ-20 «Архангельск». Хотя море произвело на поэта сильное впечатление («Тобою – ах, море, море! / Я взвинчен до самых жил»), однако при описании его он мало использует какие-либо цветообозначения, да и описания как такового зачастую нет. Море для Рубцова – это движение, смена запахов, звуков. Цвет более статичен. Для матроса, борющегося с бурей, штормом или просто несущего вахту, то есть находящегося «при исполнении», море лишено проникновенного лиризма. Оно передается в действии, в движении. Для усиления динамичности автор даже использует «лесенку»:

А волны,
как мускулы,
 взмыленно,
 рьяно,
Буграми
 в суровых тонах
Ходили
 по черной
 груди океана,
И чайки плескались
 в волнах («В океане» [1, 42])

Таким предстает море в стихах, написанных во время несения службы или спустя короткое время. Совсем другой образ моря возникает в

более поздних произведениях. Исчезает удальство матроса, появляется нежность деревенского лирика, а вместе с тем и философичность, созерцательность:

Я у моря ходил. Как нежен
 Был *сапфировый* цвет волны.
 Море жизнь вдыхало и свежесть
 Даже в мертвые валуны.
 Но великой братской могилой
 Мне представилось море вдруг.
 Под водою бездонно *синей*
 В годы грозные без следа,
 Сколько храбрых сынов России
 Похоронено навсегда!..
 Словно брызги крови горячей
 Расплескалась заря у ног.
 Но росло торжество ума:
 Свет над морем борется с тьмою,
 И пред ним отступает тьма! («Море»[1, 129])

В стихотворении «Утро на море» поэт становится настоящим маринистом: пейзажная зарисовка богата красками, предельно детальна, в то же время насыщена метафорическими образами. Общий фон изображаемой картины светлый, солнечный, сверкающий. Несколько раз повторяется цветообозначение «белый»:

Как хорошо! Ты посмотри!
 В ущелье *белый* пар клубится,
 На крыльях носят свет зари
 Перелетающие птицы.
 Соединясь в живой узор,
 Бежит по морю рябь от ветра,
 Калейдоскопом брызг и света
 Сверкает моря горизонт.
 Пусть не заметишь в море перемены,
 Но ты поймешь, что празднично оно.
 Бурлит под шапкой *белой* пены,
 Как дорогое *красное* вино! («Утро на море» [1, 81])

Белый пар и белая пена. И то, и другое имеет легкую, воздушную структуру, и то, и другое постоянно находится в движении, «клубится», «бурлит». Нестатичный белый создает особенно праздничное, торжественное настроение. Однако в последнем словоупотреблении традиционный эпитет «белый» к слову «пена» включен в сравнительный оборот: «как дорогое красное вино». Возникает совсем необычное, на

первый взгляд, сочетание цветов «красный и белый». Но если цвет «дорогого красного вина» усилить до рубинового или насыщенно-фиолетового и соединить его с белым, получится королевское сочетание, используемое как в геральдике, так и при пошиве монарших одежд.

В другом образце лирики («Волнуется южное море...») очевидна стилизация под романс, схожий с произведениями Апухтина и Вертинского. Южный пейзаж подается вначале в романтическом ключе. Это море, кипарисы:

Волнуется южное море.
Склоняясь, шумят кипарисы.
Я видел усталость и горе
В глазах постаревшей актрисы.

Возникает традиционная палитра: темное море, яркая зелень на побережье, ослепительное солнце. «Усталость и горе» становятся особенно подчеркнутыми на таком фоне. В третьей строфе вводятся конкретные цветовые эпитеты:

А ночью под аспидным небом
В томительных сумерках юга...

Аспидный – серо-черный – эпитет оригинальный и малоупотребительный, придающий пейзажу экзотическую окраску. Но в следующей строфе читатель видит привычную картину: «Груженные спиртом и хлебом / Суда окликают друг друга» [1, 366]. Так, употребление нестандартного колор-символа одновременно с бытовыми наименованиями делает ощутимой экзистенциальную направленность стихотворения.

При создании хронотопа использование цветовых обозначений необходимо. У Н. Рубцова доминирующим принципом является «правдивость» изображения, поэтому амбивалентность цветовых символов – отличительная черта его лирики. «Зримость» картин способствует установлению особо теплых отношений между читателем и поэтом, эмоциональному контакту восхищенного красотой родной природы автора и его собеседника.

Литература

1. Рубцов, Н.М. Избранное. / Н.М. Рубцов. – Смоленск : Русич, 2002. – 432 с. – (Библиотека поэзии).
2. Бараков, В. Отчизна и воля: Книга о поэзии Николая Рубцова [Электронный ресурс] / В. Бараков. – Режим доступа : <http://rubtsov.id.ru/knigi/barakov>. – Дата доступа : 11.09.07.
3. Дементьев, В. Грани стиха. О патриотической лирике советских поэтов : книга для учителя / В. Дементьев – 2-е изд., дораб. – М. : Просвещение, 1988 – 175 с.

4. Психология цвета. Символика цвета. Цвет и характер. Цвет и работоспособность [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://psyfactor.org/lib/color.htm>. – Дата доступа : 11.09.07.

Скибицкая Л.В.

**ПОЭТИКА КОМИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЫ А. ПЛАТОНОВА
(НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЖИТЕЛЬ»)**

Комическое (по Ю. Бореву) – явление, представляющее реальность в неожиданном свете, вскрывающее ее внутренние противоречия. Комическое имеет множество оттенков – от юмора до сарказма. «Мера» и «качество» комического определяются свойствами предмета, традициями культуры народа, принципами художника, его эстетическим отношением к миру. Однако в целом подобная обработка жизненного материала требует таких художественных средств, с помощью которых заостряются противоречия, стимулируется эффект неожиданности и активизируется противопоставление эстетических идеалов осмеиваемому явлению.

Поскольку сущность комического – в противоречии (безобразное – прекрасному, ничтожное – возвышенному, нелепое – разумному, ложное – истинному и т.д.), отсюда проистекает такой его принцип, как неожиданность. Именно он и помогает активно противопоставить идеальное и неидеальное начала, в основе соединения которых рождается смех. А конфликтность, противоречивая природа события, неожиданность как композиционный признак – черты поэтики новеллы, поэтому комическое органично соотносится с ее природой. Не случайно талант А. Аверченко, М. Зощенко, И. Бабеля реализовался преимущественно в этой малой повествовательной форме. Тенденция к новеллистичности характерна и для малой прозы А. Платонова.

Начиная с 1927 года, Платонов поворачивает вектор художественного анализа в сторону вскрывания негативных сторон преобразованной действительности. Поскольку утопия провалилась (ранние «фантастические» рассказы), сатира была воспринята автором как действенный способ исправления жизни.

В 1929 году в журнале «Октябрь» был опубликован рассказ «Усомнившийся Макар». Его герой Макар Ганушкин приезжает в Москву, чтобы увидеть «центр государства». Там ему снится гора, на которой стоит «научный» человек, думающий о масштабе, а «не о частном Макаре»: «Лицо ученойшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что расстилалась под ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы

от нахождения на высоте и слишком далекого взора... Миллионы живых жизней отражались в его мертвых очах» [1]. Макар видит на московских улицах много подобных лиц, и ему делается «жутко во внутреннем чувстве». Платонов в этом рассказе воссоздал сознание «массового» человека, задумавшегося о цели и смысле движения к будущему, о своих роли и месте в этом движении. Герой находит ответ в дурдоме, слушая чтение статьи Ленина о бюрократах. Воодушевленный, он отправляется бороться за «общебедняцкое дело» в учреждения, пополняя ряды советских чиновников-бюрократов.

Обратим внимание на финал рассказа: Макар и Петр «на базе сочувствия неимушим» так просто все объясняли, что народ перестал ходить к ним и стал «думать сам за себя на квартирах» – эта последняя реплика сродни пророчеству, ведь «квартира» на многие годы стала «хронотопом души» советского человека.

Как известно, рассказ был подвергнут жесточайшей критике – Платонова перестали печатать. Однако чуть раньше в том же журнале (в шестом номере) был напечатан рассказ «Государственный житель», который может быть осмыслен как «предтеча» «Усомнившегося Макара», хотя и не был отмечен столь пристрастным вниманием критиков.

Вопрос, мучавший Макара Ганушкина: «Что мне делать в жизни, чтоб я себе и другим был нужен?», является ключевым в рассказе «Государственный житель». Оба произведения тематически сходны: в них изображается новая действительность и место в ней человека. Однако по сравнению с «Усомнившимся Макаром» авторская позиция в рассказе «Государственный житель» имеет не остро сатирический, а ироничный характер.

Логично предположить, что превращение иронии в сатиру было обусловлено стремлением автора придать более действенный характер своим произведениям, заставить читателя увидеть то, что Платонов считал негативными явлениями современной ему действительности. Отсюда в «Усомнившемся Макаре» неприкрытые отсылки к Ленину, аллюзии на Сталина, пространственно-содержательные оксюмороны («Ленин» – «психбольница»).

В рассказе «Государственный житель» повествование наполнено скрытыми смыслами, авторская позиция не такая «спрямленная», однако художественность текста, на наш взгляд, от этого только выигрывает.

Заглавие имеет иронический характер, ибо сочетает два неравноценных историко-культурных понятия. В центре повествования – пожилой человек по имени Петр Евсеевич Веретенников. Его дни проходят в заботах о поддержании порядка в государстве – он душой радеет за государственное.

В авторском отношении к герою вначале доминирует добродушная усмешка над тем, как комично утилитарен Веретенников в своих мыслях. Словарь персонажа, способ его мыслей определяется понятием «пользы». Вот характерный эпизод: на обычном пути следования Веретенникова встретился землемер, спавший в межевой канаве. Герой отмечает для себя, что спящий человек «ослабел от землеустройства». Веретенников нарвал травы, сделал из нее подобие подушки и подложил под голову землемера: «отдыхать на мягкой траве ему уже было лучше».

Однако мотивация этого вполне понятного доброго поступка не совсем обычна: совершая благое дело, Веретенников думает, что землемер «глубже поспит и точнее измерит землю». Таковы мотивы и других поступков героя, их детерминирует «чувство... полезного участия». В отношении к миру у героя основное – приятие, обусловленное тем, что он видит во всем пользу для народа и государства.

В то же время Веретенников – поэт, способный «волноваться за паровоз», «с сочувствием помощи вообразить мучение машины, гнетущей вперед и на гору косность осадистого веса». В мире Андрея Платонова такого рода «чувствительность» не сопровождается иронией, напротив, подобные чувства сродни самому автору. Не случайно литературоведы проводят параллели «А. Платонов – А. де Сент-Экзюпери».

В сознании Веретенникова понятия «государство» и «порядок» тождественны. Поэтому нарушение порядка любого толка воспринимается героем как «настоящая печаль».

Так, в деревне Козьма нет воды, люди болеют, страдают от жажды. Веретенников им советует: «Питье тебе предоставят... У нас же государство. Справедливость происходит автоматически, тем более питье!» Герой не отделяет себя от государства, зато отделяет от себя других людей: мы (государство и Веретенников) и вы (народ). Вера в автоматическую государственную помощь постепенно обрастает ироничными красками, особенно когда Веретенников рекомендует жителям Козьмы пить дождевую воду, дожидаясь, пока появится государственный колодезь.

Характерно, что герой верно понимает сущность идеального государственного устройства («...именно в государстве хранится жизнь живущих и погибших людей»), но делает неверный вывод о том, что заботиться надо о государстве, а не о человеке. Этот вывод привел Веретенникова к ироикомическому поступку: на вокзале он увидел, как мальчик топил печку казенными дровами, несмотря на лето. Усмотрев в этом беспорядок, Веретенников не мог найти ему логического (государственного) объяснения. Мальчик сам разъяснил: чтобы не

вывозить дрова, их легче сжечь, что и поручили сделать мальчику, а за это он ночует на станции.

Мальчик попросил у Веретенникова две копейки, и Петр Евсеевич задался новым вопросом. Его волнуют не две копейки (то, что насуточно для мальчика), а глобальная проблема (совершенно мальчику неинтересная): место, «которое занимал этот мальчик в государстве: необходим ли он? Такая мысль уже начинала мучить Петра Евсеевича». Несоответствие мыслей и нужд частного (мальчик) и государственного (Веретенников) человека затем будет вновь актуализировано Платоновым в «Усомнившемся Макаре», только на более обобщенном уровне.

Мальчик рассказал старику о своей жизни, рассказал неохотно: мать отправила сына «куда-нибудь» от голода, чтоб «не страдал с ними» (с нею и сестрами-девками, которые едят одну картошку). И вот теперь мальчик ездит по городам России, работы ему не дают, мало сил, а круглых сирот и без него много. По сути, в бесхитростном рассказе ребенка отражена несчастная доля многих маленьких жителей государства.

Как реагирует Веретенников? Он спрашивает у мальчика: «Что ж ты будешь делать теперь?.. Тебе надо жить и ожидать, пока государство на тебя оглянется». Гораздо более здраво отвечает мальчик, что ждать ему нельзя, а то умрет, ведь зима скоро (совет пить дождевую воду тут не пригодился). Тогда Веретенников отправляет его домой к матери, на что получает еще один обстоятельный ответ: «Там есть нечего, сестер много, — они рябые, их мужики замуж не берут».

Финал рассказа выписан в уже откровенно ироническом духе: всю вину Веретенников возложил на семью мальчика за то, что сестрам вовремя (бесплатно) не привили оспу, оттого они рябые, оттого их замуж не берут, оттого мальчик влачит такое существование. Старик видит в рассказе отступление от норм жизни государства и полагает, что мальчик и его семья справедливо наказаны: «...А раз вы не хотите жить по государству, — вот и ходите по железным дорогам. Сами во всем виноваты — так пойдти матери и скажи! Какие же я тебе две копейки после этого дам? Никогда не дам! Надо, гражданин, оспу вовремя прививать, чтоб потом не шататься по путям и не ездить бесплатно в поездах!»

Создается типично новеллистический тип финала: такой же тип концовки мы видим, например, в комических новеллах М. Зощенко («Аристократка», «Нервные люди», «Жертва революции» и др.).

Платонов включает, однако, в повествование еще один завершающий «штрих»: дома Веретенников нашел повестку, согласно которой он должен явиться для перерегистрации на биржу труда (в принципе, это косвенное объяснение того, почему мальчик не получил сразу свои копейки). Прочитаем завершающую рассказ фразу: «...там Петр Евсеевич состоял

безработным по союзу совторгслужащих и любил туда являться, чувствуя себя служащим государству в этом учреждении».

Автор соединяет противоположные понятия «безработный – служащий», переводя «серьезность» забот и волнений своего героя в комический «регистр».

Композиция образа персонажа строится на накоплении-повторении сходных ситуаций, ведущий принцип – путешествие персонажа, а повторы создают ощущение привычности подобного пути. Проследившая остановки на «пути» пожилого человека Веретенникова, автор-повествователь фиксирует изменения в его эмоциональном состоянии, выстраивая внутреннюю структуру образа.

В экспозиционной части рассказа в описании персонажа преобладают глаголы позитивного плана: «любил», «был доволен», «удовлетворяло» и др. Характерно их употребление в форме прошедшего времени: они отражают устоявшиеся ценности героя. Своеобразие платоновского описания состоит в оксюморонном сочетании этих глаголов: Веретенников «любил транспорт наравне с кооперативами и перспективой будущего строительства»; он «был рад накоплению товаров»; «был доволен, что их город снабжается»; «покидал строительство Петр Евсеевич уже растроганным человеком – от вида труда и материала» и т.д. Из повторяемости подобных сочетаний формируется материальность, предметность мышления персонажа, которая, на первый взгляд, не допускает иных – душевных – устремлений. «Чувство полезного участия» – ведущее в мотивации персонажа. Таким же чувством будет движим и Макар Ганушкин.

Изменение в эмоциональном состоянии Веретенникова наступает при посещении деревни Козьма, где люди были лишены нормальной питьевой воды. Впервые в тексте появляется эмоциональный глагол «беспокоить». Характерно, что это состояние связано с природным явлением – «безветренными днями», которые не желали подчиняться общему порядку. Результат беспокойства – «малое сомнение в государстве Петр Евсеевич выносил с собой из Козьмы вследствие безводия деревни». Именно такую – «малую» – степень сомнения и может позволить себе герой, видящий реальные факты, опровергающие смысл государственности. Вообще сомнение для этого персонажа – мучительное состояние, он не знает, как с ним справиться, потому что кругозор его ограничен стереотипными установками. Это приводит его к построению абсурдных логических фигур, подобных тем, что адресованы мальчику и семье.

Такой психологический портрет героя, однако, не будет полон: Платонов вскользь являет несколько штрихов, которые приглушают

комическое в характере персонажа, ослабляют иронию, добавляют авторского сочувствия. Веретенников страдает за все на свете, даже за воздух, если он не способствует пользе государства, в котором воплощено для героя идеальное начало. Без этой заботы «тяжесть жизни» была бы невыносима.

Суть эстетики Платонова состоит в том, что писатель, совмещая в сознании персонажа этический и историко-культурный планы, фиксирует результат искажения норм человеческого поведения. Форма сатирической новеллы позволяет автору выявить ключевые несоответствия в современном ему мироустройстве, осмыслить механизм подмены истинных ценностей искусственно создаваемыми, насаждаемыми в сознании людей.

Литература

1. Платонов, А. Государственный житель. Усомнившийся Макар / А. Платонов // Сайт творчества Андрея Платонова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://platonov.kkos.ru/stories/gosud_zhitel. – Дата доступа : 1.12.2011.

Все текстовые ссылки в статье приводятся по данному источнику.

Шелоник М.И.

М.В. ЛОМОНОСОВ: УЧЕНЫЙ, РЕФОРМАТОР, ПОЭТ (К 300-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

В «Литературных мечтаниях» В.Г. Белинский писал о М.В. Ломоносове: «Но вдруг, по прекрасному выражению нашего соотечественника, на берегах Ледовитого моря, подобно Северному сиянию, блеснул Ломоносов. Ослепительно и прекрасно было это явление! Оно доказало собой, что человек во всяком состоянии и во всяком климате, что гений умеет торжествовать над всеми препятствиями, какие не противопоставляет ему враждебная судьба, что наконец, русский способен ко всему великому и прекрасному не менее всякого европейца».

Михаил Васильевич Ломоносов вышел из глубин русского народа. Пример Ломоносова стал доказательством гигантских сил русской нации, пробужденной к новой жизни петровскими преобразованиями.

А.С. Пушкин писал о нем: «Ломоносов был великий человек... Он создал первый русский университет, он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом...»

Деятельность Ломоносова – начало нового яркого этапа в истории русской культуры и литературы.

Михаил Васильевич Ломоносов родился в деревне Денисовке Архангельской губернии, вблизи города Холмогор. Его отец, Василий

Дорофеевич, был крестьянином, занимался хлебопашеством, морским и рыбным промыслом, как и большинство крестьян той местности. Мать Ломоносова происходила из семьи дьякона ближнего села Матигор.

Еще мальчиком Ломоносов принимал участие в отцовском труде. Он хорошо узнал быт крестьян-поморов, полюбил суровую природу этого края. Труд и борьба с неласковой природой развили в нем те качества, которые ему такгодились впоследствии: физическое здоровье, выносливость, упорство в достижении цели, сильную волю, любовь к труду.

Уже в детстве будущий ученый и поэт полюбил книгу, пристрастился к чтению. Первыми книгами, открывшими для него мир человеческой мысли, были полученные им у соседа-крестьянина «Грамматика» Мелетия Смотрицкого и «Арифметика» Леонтия Магницкого. Позднее Ломоносов шутливо называл эти книги «воротами своей учености».

Шли годы, а Ломоносов, мечтавший учиться, все еще вынужден был заниматься крестьянским трудом. Наконец, в нем созрело смелое решение: отправиться навстречу своему призванию.

В студеную зимнюю ночь 1730 года он вместе с обозом, везущим рыбу, с тремя рублями денег и временным паспортом отправился в Москву.

Ломоносову было уже 19 лет – возраст немалый для начинающего учиться. Но крестьяне в то время не имели права на образование. Скрыв свое крестьянское происхождение, он поступает в Славяно-греко-латинскую Академию, где до него начинал учебу Третьяковский.

Терпя голод и холод, Ломоносов трудится с необычайным рвением и прилежанием, поражает всех своими успехами. В один год он одолел три класса, изучил латинский, греческий и славянский языки. Желая расширить свое образование, он в 1734 году отправляется в Киев для изучения русских летописей, а через год возвращается в Москву.

Так же, как и Третьяковский, он не мог удовлетвориться знаниями, которые давали в Славяно-греко-латинской Академии будущим священникам. Когда для обучения в гимназии при Петербургской Академии наук были направлены двенадцать лучших студентов, Ломоносов оказался в их числе.

В 1736 году Ломоносов вместе с двумя другими студентами, был отправлен за границу, в г. Марбург, для изучения горного дела (добыча и обработка руды, выплавка металла). После предварительного обучения в Марбурге отправляется в г. Фрейбург, где занимается изучением горного дела, а в 1741 году возвращается в Петербург, где в 1745 году, как и Третьяковский, получает звание профессора.

В Петербурге Ломоносов с жаром принимается за работу, читает лекции в университете и преподает в гимназии, выступает с публичными лекциями, много времени уделяет научным занятиям и опытам в различных отраслях знания, пишет научные работы самого разнообразного характера.

Трудно назвать область знаний того времени, в которую Ломоносов не внес значительный вклад. Он занимался химией, физикой, металлургией, геологией, астрономией, историей, географией, экономикой народного хозяйства, мозаичным делом, риторикой, грамматикой, поэзией, др. Раньше французского ученого Лавуазье он открыл закон сохранения вещества, создал теорию образования грозных туч, дал материалистическое объяснение теплоте как одному из видов движения материи, объяснил образование каменного угля, открыл атмосферу на Венере.

Все его работы тесно связаны с нуждами современной ему России. Ломоносов понимал назначение науки как служение отечеству. Для него характерна тесная связь научных исследований с запросами практики.

Чувство национального достоинства было в нем развито в высочайшей степени. Так, изучая вопросы истории, он доказывал, что не иноземцы-варяги, а русские создали свое национальное государство.

Открытия Ломоносова нередко замалчивались или забывались, хотя он на много лет опередил многих европейских ученых. Это относится прежде всего к теории строения вещества из атомов, обоснованной им почти на 100 лет раньше ученых Западной Европы. Ломоносову принадлежат выдающиеся открытия и в области астрономии.

Он выдвинул идею использования Великого Северного морского пути, намного сокращающего расстояние между Европейской частью России и побережьем Тихого океана. Эта идея Ломоносова осуществилась только в советское время. Ломоносову принадлежат смелые проекты в области воздухоплавания.

Мировоззрение классика противоречиво, несет на себе отпечаток времени. Не выступая против учения церкви о том, что мир создан богом, он считал, что после того как мир был создан, он стал развиваться по своим собственным законам. Религиозное учение не допускало мысли об изменении мира. По церковным представлениям мир неизменен, всегда останется таким, каким был в день сотворения. Не случайно противники Ломоносова упрекали его в безбожии.

В свои научные занятия исследователя природы Ломоносов вносил поэтическое воодушевление. Многие строки его научных сочинений проникнуты подлинно поэтическим чувством. С другой стороны,

поэтические произведения Ломоносова нередко повторяют идеи, высказанные им прежде в научных трудах.

Ломоносов был талантливым ученым-филологом. Как ученый и поэт, он стремился способствовать нормализации и развитию русского литературного языка, который в то время был недостаточно упорядоченным.

Глубокое знание Ломоносовым общенародного разговорного языка и книжного языка древней русской литературы позволило ему выполнить важнейшую задачу: создать ряд капитальных трудов, способствующих делу сближения книжной и живой речи на общенациональной основе.

Важнейшими работами Ломоносова в этой области являются «Риторика, или краткое руководство к красноречию» (1748), «Российская грамматика» (1755), небольшое, но чрезвычайно важное в теоретическом и практическом отношении сочинение «О пользе книг церковных в российском языке», опубликованное им в качестве предисловия к собранию сочинений, вышедшему в 1757 году.

В труде «О пользе книг церковных в российском языке» Ломоносов стремится теоретически обобщить творческую практику современных писателей и, используя богатые традиции древней русской литературы, упорядочить современный литературный русский язык.

В первой трети XVIII века русский литературный язык, в который хлынули новые слова и понятия, отличался необычайной пестротой. В то время еще не сложились устойчивые нормы литературного языка.

Каждый автор писал по-своему. Одни злоупотребляли словами церковнославянского языка, свойственными древней русской церковной книжности, другие, наоборот, насыщали произведения заимствованными из иностранных языков словами, третьи пользовались теми и другими в противоречивых сочетаниях, но недооценивали выразительных возможностей русского языка.

Ломоносов в своем труде стремится добиться равновесия, хочет, чтобы русский литературный язык использовал все возможности и источники (книжная, разговорная русская речь, заимствованные слова) на основе строго определенных норм словоупотребления.

Гениальный ученый понимал, что нормализация литературного языка необходима для дальнейшего развития русской культуры. Этого требовали не только нужды художественной литературы, в этом нуждались и ученые.

Ломоносов выступает против злоупотребления иностранными словами. Он также считает неправильным засорение литературного языка устаревшими словами церковнославянского языка, непонятными широкой читательской массе.

Свои предложения Ломоносов обобщает в так называемом учении о «трех штилях». Он исходит из того, что в современном русском языке существует три вида «речений» (слов):

- слова, которые одинаково употребительны как в церковнославянском, так и в русском языке (например: «слава», «рука», «ныне»);

- слова церковнославянские, малоупотребительные в разговорной речи, но «всем грамотным людям» понятные (например: «насаждены», «взываю», «отверзаю»). Слова устаревшие из этой группы исключаются;

- слова, которых нет в церковных книгах и которые свойственны только русскому языку.

С этими тремя родами слов Ломоносов связывает три речевых «штиля» в языке: высокий, посредственный и низкий.

Высокий «штиль» (стиль) характеризуется употреблением слов первого и второго рода, т.е. слов, равно принятых и в церковнославянском, и в русском языке. Посредственный, или средний стиль, образуется главным образом из слов, употребительных в русском языке, т.е. из слов первого и третьего рода. Слова второго рода допустимы к употреблению в среднем стиле, но делать это следует осторожно, чтобы не впасть ни в низменность слога, ни в выпренность, напыщенность.

Низкий стиль включает слова третьего рода, по преимуществу, с употреблением в необходимых случаях и слов, свойственных среднему стилю.

Высоким стилем Ломоносов предлагает писать героические поэмы, оды и речи на важные темы, а также трагедии. Средним стилем – стихотворные дружеские письма, эклоги и элегии, театральные произведения, научные труды. Низким стилем – комедии, эпиграммы, песни, прозаические дружеские письма и «описания обыкновенных дел».

Учение Ломоносова сыграло важную роль в развитии русского классицизма, подчеркнуло огромные возможности, заключенные в русском языке.

Ломоносов своим творчеством подтвердил плодотворность идей, высказанных им в рассуждении «О пользе книг церковных в российском языке». Пушкин, говоря о достоинствах языка Ломоносова, подчеркнул, что «слог его ровный, цветущий и живописный, заимлет главное достоинство от глубокого знания книжного славянского языка и от счастливого слияния оного с языком простонародным».

Классик в поэтической практике и в теоретической оценке стилей наиболее положительно отзывался о высоком стиле. Это объяснялось тем, что он рассматривал поэзию как средство могущественного общественного воздействия, гражданского воспитания на положительных примерах.

В 1739 году появилась работа Ломоносова «Письмо о правилах российского стихотворства», в ней завершалась реформа русского стихосложения, начало которой было положено Тредиаковским.

Критикуя Тредиаковского, преобразовавшего только многосложные стихи, оставив краткосложные стихи силлабическими, Ломоносов указал, что основой реформы стихосложения должно быть его соответствие особенностям русского языка. Основным принципом для русского стихосложения Ломоносов считает силлабо-тонический. Этому принципу должны подчиняться все стихи независимо от количества слогов в строке. Ломоносов считал, что подвижное ударение, свойственное русскому языку, обеспечивает разнообразие стихотворного ритма.

Тредиаковский считал лучшим и чуть ли не единственно возможным в русском стихе размером хорей (двусложные стопы с ударением на первом слоге). Ломоносов же указывал, что вполне допустимы и трехсложные стопы. В поэтической практике Ломоносов преимущественно пользовался не хореем, а ямбом (двусложная стопа с ударением на втором слоге).

Тредиаковский настаивал на том, что русские стихи должны иметь только женские рифмы (с ударением на последнем слоге) и дактилические (на третьем слоге от конца стихотворной строки). Кроме того, возможно и даже желательно чередование рифм различного типа, что оживляет стих.

Ломоносов привел убедительные примеры разнообразных видов ямба и других размеров, опровергнув все возражения Тредиаковского.

Реформа стихосложения, решающая роль в осуществлении которой принадлежит Ломоносову, определила на многие десятилетия пути развития русского стихосложения.

Ломоносов был талантливым поэтом. Белинский назвал его Петром Великим русской литературы. В поэзии он воспевал могучие творческие силы родного народа, пророчил ему великое и славное будущее. Повторяя слова римского оратора и писателя Цицерона, Ломоносов восклицал: «В безделицах я стихотворца не вижу, в обществе гражданина видеть его хочу, перстом измеряющего людские пороки».

Если поэзия Кантемира, как это отметил Белинский, олицетворяла «сатирическое» течение в русской литературе, разоблачавшее неприглядные стороны современной действительности, то ломоносовское творчество осуществляло задачи, близкие тем, которые ставил перед собой Кантемир, иными путями и средствами. «Высокая», «риторическая» поэзия Ломоносова выдвигала образцы гражданского служения отечеству, призывала следовать им. В ней, по словам Белинского, проявлялось «стремление к идеалу».

Сатирические произведения Ломоносова немногочисленны, но в них особенно ярко сказывается родство стремлений Ломоносова и Кантемира.

С большой поэтической силой мысли Ломоносова о патриотическом долге поэта, о направленности его поэзии выражены в стихотворном диалоге «Разговор с Анакреоном». Этот диалог состоит из переводов четырех стихотворений греческого поэта, чередующихся со стихотворениями Ломоносова. В стихах греческого поэта говорится о том, что ему приятнее воспевание земных радостей, любви, дружбы, вина, чем прославление геройских подвигов. Ломоносов же, напротив, выдвигает на первое место гражданско-правовую тематику, прославление героев, подвигов во славу Родины:

Хоть нежности сердечной
В любви я не лишен,
Героев славой вечной
Я больше восхищен.

Поэтическое творчество Ломоносова велико и разнообразно. Он создал произведения различных жанров. В его литературном наследии – оды, «надписи» на различные торжественные случаи (это входило в его служебные обязанности), стихотворные послания, песни, эпиграммы, басни (притчи), незаконченная поэма о Петре Великом – любимом герое Ломоносова, трагедии и т.д.

Но наиболее силен Ломоносов в лирике. Главное место в его творчестве занимают оды. Всего им было написано около двадцати од, не считая переводных. Среди од поэта есть так называемые «похвальные», написанные в связи с восшествием царя или царицы на престол, днем рождения монарха или на другие случаи. Такова известная ода «На день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны» (1747).

Видное место в творчестве Ломоносова занимают так называемые философские оды («Утреннее размышление о божием величии», «Вечернее размышление о божием величии», «Ода, выбранная из Иова»).

К числу героико-патриотических од Ломоносова относится первая из написанных им – «Ода на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года», в которой на первое место выдвигается тема родины, России. Прославляя отечество, поэт превозносит тех государственных деятелей и полководцев, которые укрепляли его могущество и защищали родину от врагов.

Видное место в одах Ломоносова занимает образ Петра I, в котором поэт видел пример государственного деятеля-преобразователя, движимого стремлением приумножить славу и могущество своей страны.

Воспевание мира, «тишины» является главной темой ломоносовского творчества. Поэт использует разнообразные

доказательства той пользы, которую приносит стране мирное существование, напоминает о том, что народ жаждет мира, что существование без войн способствует процветанию науки и ремесел. Только справедливая, оборонительная война признается Ломоносовым.

С огромным подъемом пишет Ломоносов о науке, пропагандируя ее достижения, напоминая о ее поистине безграничных возможностях. В одах 1747, 1750 гг. поэт слагает настоящие гимны науке, рисует величественную картину будущих успехов науки, видя в ней залог грядущего процветания отечества. Ломоносов здесь не только поэт, но и ученый. С особым мастерством и поэтичностью он говорит о значении науки в «Письме о пользе стекла» (1752). В этом произведении он выступает против угнетения народов колонизаторами, испанскими завоевателями в Америке, зверски расправлявшимися с коренным населением – индейцами.

Передовые представления Ломоносова о строении вселенной нашли яркое выражение в его «Утреннем размышлении». Здесь изложение новейших данных естествознания сочетается с высокой поэзией. Бессмертны строки Ломоносова, изображающие ночное небо:

Открылась бездна, звезд полна;
Звездам числа нет, бездне – дна.

Для изображения солнца в «Утреннем размышлении» поэт находит яркий зрительный образ, сравнивая солнце с «горящим вечно океаном».

Воспевая в своих «похвальных» одах монарха, Ломоносов не стремился угодить царю или царице. Он восхваляет не какого-то определенного правителя, а идеального царя, в связи с чем похвала приобретала абстрактный, отвлеченный характер. Это было что-то вроде аванса, который Ломоносов давал царю на тот случай, если похвала придется ему по мерке, т.е. если он будет ее достоин, осуществив все то, к чему царя призывал поэт.

В одах выдвигалась широкая программа государственной деятельности. До Ломоносова ни один русский поэт не решался на это. Примером такой похвальной оды является «Ода на день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны» (1747), которая начинается не с воспевания монарха, а с прославления мира, «тишины»:

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!

Елизавету поэт и прославляет за то, что она сумела установить эту «тишину».

Далее Ломоносов ставит Елизавете в пример деятельность ее отца – Петра I, перечисляя его дела, направленные на благо России: строительство флота, укрепление армии, содействие развитию науки и распространению просвещения.

Верный своей любви к родине, поэт обращается к образу России, воспевая ее красоты. Созерцание красот родной природы вызывает у Ломоносова мысль об огромных богатствах отечества, для открытия и разработки которых необходимо использовать достижения науки. Он обращается к Елизавете с призывом:

Возри на горы превысоки,
Возри в поля свои широки,
Где Волга, Днепр, где Обь течет;
Богатство в оных потаенно
Наукой будет откровенно
Что щедростью твоей цветет.

Ода завершается вдохновенным гимном науке, возможности которой, по мнению Ломоносова, безграничны:

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха,
Науки пользуют везде:
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покое сладки и в труде.

Чувством национальной гордости, уверенностью в творческих силах русского народа проникнут призыв Ломоносова к молодежи прийти в науку, доказать миру, что «может собственных Платонов // И быстрых разумом Невтонов // Российская земля рождать». Эти строки проникнуты патриотической заботой о будущем русской науки, которой, уверен Ломоносов, предстоит славный путь самостоятельного развития на благо родного народа.

В оде 1747 года проявилось свойственное Ломоносову стремление использовать каждое поэтическое выступление для того, чтобы поднять вопросы государственной важности, имеющие общенародное значение. В произведении отразились основные особенности этого жанра классицизма.

По своему пафосу и строению, риторическим сравнениям и обращениям, риторическим вопросам оды Ломоносова напоминают образцы ораторского красноречия. В одах поэт часто использует образы

античной мифологии: Нептун (морской бог, олицетворяющий море), Марс (бог войны), Минерва (богиня мудрости, олицетворяющая разум). Язык ломоносовских од характерен для «высокого штиля». В нем часто встречаются церковнославянские слова и обороты («зиждитель мира» – создатель мира, «в толикой праведной печали» – в такой настоящей, неподдельной печали, «се мрачной вечности запону» – этой мрачной вечности завесу и т.д.). Употребление старославянских слов подчеркивает торжественность стиля.

Ломоносов смело употребляет олицетворения и метафоры (например, в оде 1747 года он пишет о науках, которые уподобляются человеческим существам: они «простирают руки»). Такое отвлеченное понятие, как мир – «тишина», у Ломоносова «сыплет щедрою рукою свое богатство по земле». Вместо слова «звезды» он употребляет метафорическое выражение: «недремлющие очи, стерегущие небесный град».

В одах часто употребляются гиперболы и образные сравнения. Например, изображая битву с турками за город Хотин в оде 1739 г., поэт пишет: «В крови Молдавски горы тонут». В оде 1748 года он говорит о России:

Она, коснувшись облаков,
Конца не зрит своей державы.
Гремящей насыщена славы,
Покоится среди лугов.

Широко использует поэт и метафорические эпитеты, которые не столько характеризуют реальные качества предмета, сколько выражают отношение поэта к изображаемому («пламенные звуки», «мрачная вечность», «бурные ноги коней», «багряная рука зари» и пр.).

Сатира была второстепенным жанром в творчестве Ломоносова. При его жизни сатирические стихи, написанные им, не были напечатаны, а расходились в рукописных списках. Наиболее значительным сатирическим произведением поэта является «Гимн бороде», в котором в остроумной форме он ядовито высмеивает реакционное духовенство, разоблачая его невежество, стремление к наживе, враждебность науке и просвещению.

Издевательски славит Ломоносов бороду (в те времена борода была привилегией духовного сословия):

О прикраса золотая,
О прикраса дорогая,
Мать дородства и умов,
Мать достатка и чинов,
Корень действий невозможных,
О завеса мнений ложных!

За это стихотворение Ломоносов подвергался преследованиям. Для того, чтобы избежать сурового наказания, ему пришлось заявить, что стихотворение это направлено не против служителей церкви, а против староверов, которые преследовались правительством.

Кроме «Гимна бороде», Ломоносовым написаны такие сатирические произведения, как «Суд бородам», «Пахомей говорит» и др. Для его сатирических произведений характерны простота и доступность выражения мысли; язык соответствует требованиям «низкого штиля».

Творчество Ломоносова оказало глубокое и плодотворное влияние на дальнейшее развитие русской литературы. Замечательный талант поэта проложил новые пути в русской поэзии.

Огромно значение Ломоносова как преобразователя русского стихосложения, гениального ученого-языковеда, внесшего ценный вклад в упорядочение русского литературного языка. «Первым основателем истинных правил языка нашего» назвал его Радищев. Творчество Ломоносова вошло в сокровищницу лучших творений русской литературы.

II МЕТОДИКА И ОПЫТ

Жигалова М.П.

ФИЛОСОФИЯ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Ю. АВРУТИНА (интерпретация и анализ стихотворений «Эти светлые названия белорусской стороны», «Черный свет», «В одном лице – и жертва и палач» «Швырнули речке в душу камень...»)

Картина мира и философия жизни, нарисованные русскоязычным поэтом Беларуси А. Аврутиным¹, справедливо дополняются мыслью о том, что в любой культуре всегда существует связь нравственного сознания и нравственного очищения души. На основании анализа своего внутреннего

¹Анатолий Юрьевич Аврутин (1948 г.р.), белорусский поэт, переводчик, публицист, литературный критик, Первый лауреат международной литературной премии имени Семёна Полоцкого. Эта премия присуждается за выдающийся вклад в развитие русской литературы за пределами России. Лауреат премии Чехова «Русь единая», член-корреспондент Российской академии поэзии (единственный в Беларуси) и Петровской академии наук и искусств. Награждён Золотой Есенинской медалью, Медалью Франциска Скорины, медалью имени М. Шолохова. Переводит стихи с белорусского языка. Перевёл на русский язык отдельные произведения Овидия, Горация, Катулла, Лорки и др. Печатается иногда под псевдонимом А. Юрьев.

мира и опыта жизни автор утверждает, что жить по совести – большое благо. Такое видение окружающего мира означает просветление души, способной любить родину и благоговейно относиться к людям, принимать их со всеми достоинствами и недостатками, уметь прощать человеку слабости.



Заметим, что такое толкование поэтом философии жизни и духовности раскрывает и некое вечное, вневременное нравственно-психологическое состояние внутренней жизни человека, а вместе с тем содействует очищению души читателя, напоминает ему об истинном предназначении Человека на Земле.

Анатолий Юрьевич Аврутин говорит в первую очередь о незабываемой силе этнической родины. Его стихотворение **«Эти светлые названья белорусской стороны...»** восхищает глубиной философского обобщения, зрелостью мысли, лёгкостью стиха, красотой образа родной земли. Чтобы донести до читателя основную мысль о том, что в белорусских названиях городов и деревень отразилась история, культура и душа народа, А. Аврутин широко использует белорусские антропонимы. Перед читателем предстаёт география белорусских городов и селений. В них он даёт не только толкование происхождения названий, но и раскрывает душу народа, гостеприимного, трудолюбивого. Поэт напоминает и о великой трагедии Чернобыля, которая коснулась белорусов, о боли от невозможных утрат и потерь, о том, что жизнь продолжается несмотря ни на что, а порой, даже вопреки всему.

Ему как коренному минчанину, родившемуся в семье инженера-железнодорожника, окончившему исторический факультет белорусского госуниверситета, это известно не понаслышке. А. Аврутин считает «литературу, в первую очередь – поэзию, занятием почти медицинским. «Если твоими стихами кто-то врачует душу, значит, ты работаешь не зря».

«Врачует душу» и стихотворение А. Аврутина **«Эти светлые названья белорусской стороны...»**

*Эти светлые названья
Белорусской стороны.*

*Белизною, белой ранью,
Все Бельнички полны.*

*Пахнут смолью Смолевичи,
Сеном – древнее Сено.
В Брагине, под гомон птичий,
Браги выпить не грешно.*

*Славны Житковичи житом,
И ложатся на покос
Травы, росами омыты,
Где стремится в Нёман Рось.*

*И для этих мест не внове,
Летом или по зиме,
Встретить в Любани с любовью,
Гостя накормить в корме...*

*Но здесь помнят –
Добродушный
Добруш гневом клокотал,
Кличев люд скликал: «К оружьёю!»,
Над Затишьем стон стоял.*

*Негорелое горело.
В Глусске слышалось: «Беда...»,
В озере, от века Белом,
Стыла чёрная вода.*

*Мстили Мстижи. В Зорях тлело
Пепелище до зари.
Гневно, на святое дело,
Поднялись Монастыри.*

*Не один, не пять, не десять –
Стар и млад спешил на сбор.
И с врагом имела Беседь
Лишь короткий разговор...*

*Нынче в Севках сеют снова,
Льётся звонкое зерно.
Но косцам из Косарёво
Трав косить не суждено.*

*И заметнее в предгрозе,
Если ветер хмарь принёс,
Что до сей поры в Берёзе
Пней побольше, чем берёз.*

*Мир над Миром, тишь над Ланью,
Вновь в Печах дымы видны...*

*Эти светлые названья
Белорусской стороны.*

Уже в первой строке лирический герой заявляет о своём отношении к объекту художественного исследования эпитетом «светлые». Прочтёшь первую строку – и ощущаешь в душе что-то доброе, чистое, милое сердцу. Поэт называет свою родину трепетным, трогающим душу названием «светлая сторона», тем самым взывая к воспоминаниям, к истории Руси, Белой Руси, к истории Светлой Беларуси.

Сильные позиции стихотворения (первая и последняя строки) абсолютно совпадают в своём звучании и, образуя кольцевую композицию, убеждают в следующем: что бы ни произошло, какие бы испытания ни выпали на долю белорусского народа, он всё вынесет, сохранив при этом чистоту своей души. А душа народа – это душа толерантная, мягкая, способная понять и принять каждого, кто нуждается в помощи и поддержке, душа труженика-патриота. Об этом свидетельствует и история Беларуси. В ней есть место белорусской многонациональной жизнестойкой культуре с мультикультурными традициями и обычаями, в которых отразились характеры и нравы белорусской полиэтнической среды, где каждый этнос чувствует себя комфортно. Душа народа звучит и в названиях белорусских городов и деревень, о которых идёт речь в стихотворении.

Ключевые слова – все названья городов, «белизною», «белой», «пахнут сеном», «браги выпить», «жить», «травы», «с любовью», «накормить», «добродушный», «клокотом», «скликал», «к оружию», «беда», «святы» и др. – подтверждают ещё раз сложный характер пути, который прошёл белорусский народ и при этом не потерял интерес к жизни и труду: косит сено, сеет рожь, сохраняет белорусские традиции (встретить радушно гостя, накормить его и выпить с ним «чарку» за встречу), свою душу чистой и светлой.

В стихотворении доминируют глаголы, передающие динамику жизни, ее полноту: «пахнут смолю Смолевичи», «сеном – древнее Сенно», в Сенно «ложатся травы на покос». Мир, труд, любовь царят на белорусской земле, приветливой и гостеприимной, где «летом или по зиме» готовы «гостя накормить» и встретить с любовью.

Пришла война, и всё изменилось: «добродушный Добруш» клокочет гневом, Кличев скликает людей на борьбу и призывает к оружию, мстят в Мстиславле, «гневно на святое дело поднялись Монастыри». Закончилась война – и опять в Севках сеют, «мир над Миром», «тишь над Ланью», «вновь в Печах дымы видны».

Наряду с глаголами доминантными являются имена существительные – топонимы, географические названия, «светлые

названия белорусской стороны», которые статичны и символизируют вечность и непобедимость, жизненную силу белорусского народа.

Особое внимание обращает читатель на звукопись, которую активно использует А. Аврутин. Бельниччи (звук «б») сочетаются с чистотой и бескрайностью, Смолевичи, Сенно (звук «с») помогают представить читателю поле, где слышен шелест колосьев, стрекотание сверчков... Колосья на ветру касаются друг друга – вот он шум жизни... И всё это звуки белорусской природы, её трав, колосьев, лугов. Житковичи, Рось (звуки «ж», «р») передают и шум реки, и резкие взмахи серпом, которые слышатся во время жатвы. Каждый звук как будто отчеканен.

Фонетический строй стихотворения подчинён общему замыслу автора – показать светлые помыслы и счастье белорусов. Сначала в стихотворении преобладают звонкие согласные – мелодичные «л», «м», «н» («ранью», «полны») и задорный «б» («Бельниччи», «белой», «белизною»). Спокойствием дышит «с» в словах «смолью», «Смолевичи», «сеном», «Сенно». Жужжание пчёл, шум скошенного падающего колоса передаётся с помощью звука «ж»: «Житковичи», «житом», «ложится». Простор и красоту белорусской стороны передает ассонанс «о», «а»: «травы», «росами», «омыты», «Нёман», «Рось» и др.

Фоника стихотворения меняется в пятой строфе. Заднеязычные «г», «к» в словах «гневом», «клокотал», «Кличев», «скликал», «к оружию» тормозят чтение, заставляют совершать усилие, будто преодолевать препятствие, «втягивают» в борьбу. И звук «р» уже не радостный, не звонкий, а тревожный, грохочущий, резкий: «Негорелое горело», «в озере», «чёрная», «в зорях», «зари».

В последней строфе опять аллитерация. Здесь доминируют звуки сонорные «л», «м», «н», «в» («Мир над Миром», «тишь над Ланью», «вновь», «дымы», «видны», «светлые», «названия»). Фоника стихотворения подчинена кольцевой композиции и общему замыслу поэта, работает на него.

Гласный звук «о» – тревожный звук, передающий эмоциональное настроение лирического героя: тяжело людям, тяжело природе, тяжело вспоминать о прошлых бедах и тяжело о них писать. Ничто не проходит бесследно: всё оставляет свой след, и до наших дней доносится ещё эхо пережитого.

Стихотворение написано четырёхстопным хореем, в каждой строчке последняя стопа не имеет безударного слога, то есть является неполной. Кроме того, в каждой строке есть облегчённая стопа (пиррихий), которая придаёт стихотворному размеру некую лёгкость, воздушность, соответствующую светлым названиям сёл и городов.

Чередование мужской и лёгкой женской рифмы усиливает впечатление света, чистоты, воздуха. Перекрёстная же рифмовка символизирует чередование светлых и тёмных «полос» жизни. Жизнь светлая и радостная (мирная жизнь, труд, любовь), тёмная и грустная (война, страдания, стоны, гнев), и вновь – свет и покой, мир и тишь.

Противопоставление мирной жизни войне усиливается и лексикой стихотворения: «добродушный» – «гневом», «Затишьё» – «стон», «Негорелое» – «горело», «Белое озеро» – «чёрная вода». В приведённых парах не все слова являются чистыми антонимами, но по своему смыслу они всё же антонимичны. Вместе с тем чистые антонимы «стар и млад» объединяют народ, показывая, что на борьбу поднялись все: «не один, не пять, не десять» – «стар и млад спешил на сбор».

Анализируя изобразительно-выразительные средства языка, можно заметить и повторы, в первую очередь однокоренных слов, основанные на обыгрывании топонимов: белизна – белый – Бельниччи, смоль – Смолевиччи, сено – Сенно, брага – Брагин, Житковиччи – жито. Это сквозной приём, объединяющий все строфы стихотворения в единое целое. Такой приём заставляет читателя сосредоточиваться на названиях, вдумываться в их значение и понимать, что белорусы – мирные люди, труженики, которые любят природу, мир, тишину, что и отражается в названиях городов и сёл: Любань, Беседь, Севки, Берёза, Мир, Лань, Печи.

Светлый образ родины создаётся и с помощью эпитетов: «светлые», «белой», «святы», «добродушный», «звонкое». Он дополняется добрыми житейскими, милыми сердцу запахами смолы, сена, скошенной и омытой росами травы, браги. Белорусу «не грешно» под «тихий гомон» после хорошей работы и «браги выпить».

Метафоры «стон стоял», «гневом клокотал», «Кличев скликал», «люд», «поднялись», «монастыри», «Беседь имела короткий разговор» и т.д. помогают автору передать атмосферу горя, страданий, великого гнева, направленного на тех, кто посмел из Зорей сделать пепелище, а Затишьё наполнить стоном. Даже Монастыри (монастырь – символ смиренной обители, покорности, непротивления, прощения) «гневно на святое дело поднялись».

Стихотворение условно можно разделить на три части: мирная жизнь до войны, война, мирная жизнь после войны. И это в какой-то мере символично. Да, война – это ужасная драма, но это всё-таки состояние временное, а жизнь вечна. Она продолжается и повторяется в детях и внуках тех, кто не вернулся, тех самых косцов из Косарёва, которым «трав косить не суждено». И пусть до сей поры в Берёзе «липы больше, чем берёз», но «мир над Миром», «тишь над Ланью» – это и есть символ вечной жизни; «вновь в Печах дымы видны».

Таким образом, каждая строка, каждое слово и звук в этом стихотворении «Эти светлые названия белорусской стороны...» поёт песнь Беларуси и выводит читателя на широкие философские обобщения: в названиях наших селений – душа народа, его история, культура, жизнь вечная и бесконечная.

Мастерство поэта проявляется и в решении темы истории, горькой судьбы Чернобыля, которая во многом определила будущее Украины, Беларуси, Польши. Об этом и его стихотворение «**Чёрный свет**»:

*Под чёрным небом ворон чёрный
Всё выстригает ночь из тьмы.
И чёрный свет над чёрным дёрном*

*Окутал чёрные холмы.
Роняет чёрную иглицу
От скорби чёрная сосна.
И чернецу в потёмках мнится
Чертог у чёрного окна.*

*И чернь в порыве злости чёрной,
Благие помыслы чернит.
И чёрные взлетают горны
Мрак в непросвеченный зенит.*

*А стоит в зеркало взглядеться:
И с чёрных глаз – холодный лёд
И чернота стучится в сердце,
И чёрной кровью изойдёт.*

Что это? Боль? Скорбь? Утрата? Пожар? Чернота?.. И ничего... Всё чёрное... Первое, что приходит, – необъяснимое чувство страха, леденящее кровь. Чёрный свет? А может ли быть свет чёрным? Свет – то, что составляет гармонию мира. Значит, она нарушена... А может, чёрный свет – это чёрный мир, который узнали все славяне после Чернобыля? Или это тоска и боль, которые постоянно отражаются в человеческих сердцах? Стихотворение А. Аврутина «Чёрный свет» заставляет и об этом задуматься.

Уже в самом названии стихотворения чувствуется что-то противоестественное. Мы привыкли к выражению «белый свет», «на всём белом свете», но автор утверждает: «свет чёрный». Жизнь, состоящая только из чёрного, мрачная, безотрадная. Хочется добавить: «Здесь нет жизни». Свет должен высвечивать, а чёрный не может светить. Значит, свет – это мир... Так каков же этот мир в стихотворении А. Аврутина? Что

мы можем увидеть в чёрном свете? Здесь явно заключена какая-то тайна и глубокий философский смысл. Хочется взять кисть и попытаться проиллюстрировать стихотворение.

Что мы увидим в «Чёрном свете»? Чернобыль? Катастрофу? Возможно. Обожжённую душу? И это возможно. Тайна явно не хочет сразу открываться читателю.

Попробуем вслушаться в текст: «чёрное небо», «чёрный дёрн», «чёрные холмы» и «чёрный ворон», вестник смерти. «Чёрная сосна», «чёрная иглица», «чёрные горны», «чёрная кровь». На фоне черноты появляется «чернец», т.е. монах. Ему мнится чертог, великолепные покои. Чёрные одежды монаха символизируют отказ от искренних удовольствий, смерть при жизни для внешнего мира, но он не может быть чёрным внутри, только светлым, и этот свет он получает от света божественной любви. И чертог, который ему «мнится», по всей видимости, – храм. Храм веры и света. Чернь «благие помыслы чернит». Оказывается, люди могут нести с собой и зло. Автор призывает нас «в зеркало взглядеться». «Из чёрных глаз – холодный лёд».

Чьи это глаза? А чьи глаза можно увидеть в зеркале?.. Наши. Значит, «из глаз – холодный лёд». Лёд холодный, но светлый. Вот единственная капля светлого на фоне чёрного. Глаза – это отражение души, а там – лёд. Если его удастся растопить, тогда можно будет ещё спасти и душу. Следовательно, ключевыми словами являются «чернец» и «холодный лёд».

Стихотворение состоит из четырёх четверостиший с кольцевой композицией. «Чёрный ворон» на «чёрном небе» – «чернец» – «чернь»... «помыслы чернит» – из чёрных глаз холодный лёд.

Тема стихотворения – мир вокруг нас и внутри нас. Это стихотворение – откровение, философия пустоты, прежде всего духовной.

Через образ чернеца определяется идея. Монах не может быть «чёрным внутри». Внутренняя глубина человека (духовная) и её отсутствие, и вместе с тем бездуховность, которая может привести к гибели души. Смысл жизни – это путь к самопознанию. Впусти свет в душу – найдёшь спасение, «царствие божие», ибо оно «внутри нас».

Стихотворение «Чёрный свет» – это и откровение, и предостережение одновременно. Мир человека – это свет его души. Следовательно, у лирического героя пока нет этого света. Из глаз – лишь холодный лёд. И если тепло души, чистота внутреннего мира воскреснут, то они и растопят лёд. Вот тогда и появится свет, радость жизни. И мир окрасится в новые краски: станут зелёными холмы, дёрн, сосна, а небо – голубым.

Поэтому для лирического героя спасение мира заключается в спасении человека, а спасение человека – в его духовном поиске своего «я», в обновлении и очищении.

Страшную картину мира рисует поэт: шестнадцать строк, в которых шестнадцать раз повторяется «чёрный». Автор умышленно сгущает краски, чтобы явно увидеть картину зла, бездны. Создаётся ощущение холода, одиночества и безысходности. Может быть, поэтому «из чёрных глаз – холодный лёд». Текст изобилует цветовыми эпитетами, которые сводятся лишь к «чёрному» цвету и тем самым создают атмосферу зла и бездны: «чёрный ворон», «чёрный свет», «чёрные холмы», «чёрная злость» и т.д.

Славянизмы «чертог», «чёрнь», «чернец» не только сгущают краски, но и усиливают таинственность текста, будто подталкивая человека к необходимости жить по законам церковным, ведь чернец именно в них находит своё спасение.

Оксюморон «чёрный свет», который повторяется в стихотворении, является неким образом-символом, своего рода предостережением.

Сложное для постижения стихотворение. Автор описывает то, чего быть не может. Вся эта картина противопоставлена жизни, прежде всего жизни духовной. Замечательный русский поэт А.Н. Майков пишет:

*Не говори, что нет спасенья,
Что ты в печалях изнемог:
Чем ночь темней, тем ярче звёзды,
Чем глубже скорбь, тем ближе Бог...*

Да, испытания даются человеку по силам его. Чем сложнее испытания, тем чище становится его душа. Но как вынести, преодолеть испытания на жизненном пути? Это выбор каждого. Каким путём пойдёт человек, зависит не только от него самого. Проблема выбора пути, судьбы человеческой – тема вечная, философская.

А. Аврутин умело акцентирует внимание читателя и на проблеме коммуникации, в том числе и в мультикультурном пространстве, на умении человека гармонично строить свои отношения с окружающими.

Следует отметить, что стихи А. Аврутина отличает прежде всего правдописание, способность тонко чувствовать слово, улавливать все его значения. Как охарактеризовал его Лев Куклин, «поэт великолепно владеет словом, тонко ощущая его многозначность, играет всеми его гранями. В его стихах нет ничего лишнего, случайного. Здесь каждая строка, каждое слово обеспечены мыслью и чувством, так как они рождены особым мировосприятием поэта, его талантом».

Сфера компетенции А. Аврутина – человек, его судьба и удел. Ему интересна сущность человеческих чувств. Именно поэтому в творчестве

художника слова занимает столь значительное место тема внутреннего мира человека.

Стихотворение А. Аврутина «**В одном лице – и жертва, и палач**» о человеке и его внутреннем мире, сложном и противоречивом, загадочном, даже в самом, казалось бы, простом и обычном:

*В одном лице – и жертва, и палач...
 В одном лице – и горе, и потеха.
 Задорный смех, в котором горький плач,
 И горький плач, в котором столько смеха.
 Вода и пламень... Узник и судья...
 Кандальник, но с походкой конвоира,
 Святой и грешник... Многоликий Я –
 Кумир для низвергающих кумира.
 И что мне судьбы? – Есть же высший Суд!
 Что Высший Суд? – Ведь сам я правлю миром.
 Я тот, кого вовеки не спасут
 Ни сатана, ни ангел в платье сиром.
 Я божьим служкам Бога не отдам,
 Но сам к нему не брошусь в услуженье.
 В одном лице – летящий по волнам
 Шальной корабль и кораблекрушение...*

Каждый человек, бесспорно, всегда есть сочетание противоречивых качеств, которые дополняют друг друга и делают его загадкой для окружающих. Может быть, поэтому человек одновременно и выступает в разных ролях: то он «жертва и палач», то «святой и грешник», то «горе и потеха». Именно такого многоликого лирического героя представил А. Аврутин в стихотворении. В любом человеке уживаются разные качества. Они могут внезапно проявиться в экстремальной ситуации. Автор уверен: чтобы понять мир, нужно в первую очередь понять себя, свой психологический микромир, своё «тайное тайных», попытаться разобраться в собственной душе, раскрыть свое «я» в неожиданности составляющих его противоречий.

Прочитав стихотворение А. Аврутина «**В одном лице – и жертва, и палач...**», читатель понимает, что человек не просто частичка Вселенной, а нечто особенное и значимое в ней, что он наделен духовностью – стремлением к идеалу и творческому осмыслению явлений. Лирический герой осознает, что не зря живет на свете, что способен осуществить свое высокое назначение – «очеловечивать», совершенствовать самого себя и окружающий мир.

Сильные позиции стихотворения помогают сформулировать тему (кто я есть?) и идею (понять себя – значит понять окружающих). Поиск путей «к себе» в этом мире и составляет смысл всей человеческой жизни.

Стихотворение основано на антитезе. Фигура противоречия заключается в экспрессивно подчеркнутом выражении противоречивой сущности внутреннего мира человека, его душевного состояния. При первом прочтении стихотворения становится очевидным лексический повтор (анафора) пары слов «в одном лице». Здесь же лексический повтор сочетается с синтаксическим и становится средством создания подтекста и корректировки главной темы – силы и многогранности, многоликости личности.

Первая строка («в одном лице – и жертва, и палач») и каждая последующая дополняют новыми чертами характер лирического героя, раскрывают новые грани его внутреннего мира: горе – потеха, смех – плач, кандалник – конвоир, святой – грешник...

В первой строфе автор ставит в один ряд слова «жертва» и «палач». Жертва – человек, страдающий от несчастья, неудачи, возможно, насилия. И лирический герой несчастен, так как он находится в безвыходном положении. Палач же, наоборот, является жестоким мучителем и даже губителем. Столь разные понятия вмещаются «в одном лице» и являются символами, корректирующими основную идею: несмотря на все тяготы, сложности жизненных ситуаций, лирический герой не просто стремится к цели, а никогда от неё не отступит, даже если впереди его ждёт катастрофа, «шаловой корабль и кораблекрушенье».

Следующая пара «горе и потеха» помогает понять всю глубину душевной раздвоенности героя, способного страдать и радоваться одновременно.

Автор уделяет внимание и таким категориям-символам, как «смех и печаль», всегда сопутствующим человеку. Правда, А. Аврутин их не столько противопоставляет, сколько смешивает. Смех, с одной стороны, – это радость, с другой – ширма, которой прикрывает лирический герой своё горе. Смех способен раскрыть некую тайну или показать отношение к ней, почувствовать настроение и душевное состояние человека. Ничто не открывает сути человека так, как его смех. И в данном контексте смех имеет двойственный характер. «Задорный смех, в котором горький плач» – это смех-вуаль, под которым скрываются истинные чувства лирического героя. Смех здесь можно понимать и как своеобразную истерику, и как смех на грани, и как яркое проявление человеческой грусти, тоски, одиночества. Это смех безысходности и свидетельство ее осознания лирическим героем. И хотя в этом смехе горький плач, но, смеясь, лирический герой пытается «разделаться со страхом». Смех выступает

здесь в роли символа-оберега, защиты человека перед неизбежностью Судьбы.

Автор подбирает антонимические словесные пары: узник – судья, кандалник, но с походкой конвоира. Символика данных противопоставлений помогает понять, что, несмотря на пребывание лирического героя в угнетённом состоянии, притеснении и даже бесправии, он остаётся независимым, будет идти к цели с гордо поднятой головой, «ведь он сам правит миром», в первую очередь своим собственным.

После столь яркого раскрытия основных сторон личности лирического героя автор подводит итог многоликости «я» каждого человека. Лексические повторы усиливают чувство тревоги: «кумир для низвергающих кумира», останется таким навсегда. Он никогда не будет подстраиваться под чьи-то желания и предпочтения. Риторические вопросы («И что мне судьи?», «Что Высший суд?») окончательно расставляют акценты: лирический герой придерживается в жизни собственных моральных принципов и всегда старается следовать им.

Все средства выразительности, использованные автором, – антитеза, своеобразный синтаксис, устаревшая лексика – направлены на реализацию основной темы и идеи стихотворения. По мнению поэта, лирический герой выступает в разных ипостасях: «жертва, палач, узник, судья, кандалник, конвоир, святой, грешник, кумир, сатана, ангел, служка, Бог». Всё – в одном и всё одновременно вместе – в каждом человеке. Будучи таким многогранным, лирический герой оказывается непредсказуем в поведении, в жизненных проявлениях.

Кажется, что автор любит лирического героя, которому нипочём ни «суд людской», ни «Высший суд», так как он уверен, что управляет своей судьбой.

О многогранности характера свидетельствуют и существительные, которые знаменуют в первую очередь власть и силу лирического героя: судья, кумир, сатана, ангел. Читатель понимает, что автор желает показать значимость противоречивых сторон лирического героя, представить его сильной личностью, способной принимать важные решения и нести ответственность за свои поступки.

Лирический герой показан в динамике: он поставил для себя четкую цель и вопреки всему идет к ней, не страшась преград и потерь. Возможно, в этом мире, в этой борьбе он одинок, но все же в нем живет вера в то, что и один в поле воин, так как борьба эта – в первую очередь за своё совершенство.

Таким образом, стихотворение поднимает вечные проблемы, такие, как единство и противоречивость человеческой души, моральные нормы и

выбор, человек во Вселенной, отношение к религии, зависимость человеческой судьбы от высших сил и собственных решений.

Прямых ответов на возникшие вопросы А. Аврутин не даёт, даже не подсказывает читателю, как стоит жить, но очерчивает ряд значимых проблем, над которыми рано или поздно задумывается каждый. Возможно, для поэта важно, чтобы человек осознавал, что Богом на Земле является он сам, человек, который отвечает за принятые решения, и что именно он способен раскрасить мир теми цветами, которые для него предпочтительнее.

Однако главное внимание А. Аврутин уделяет не внешнему оформлению своих мыслей, а их внутреннему наполнению. В стихотворении «Швырнули речке в душу камень» он убеждает читателя в том, насколько сложны и многогранны взаимоотношения между людьми и как важно в этой быстротечной жизни научиться бережно относиться к чувствам и мыслям другого человека:

*Швырнули речке в душу камень.
Швырнули просто, не со зла.
По глади утренней кругами
Обида тихая пошла.
Но всё минуло в одночасье.
И в успокоенной волне
Круги дрожащие угасли...
Но камень...
Камень-то на дне.*

Это вечная тема в литературе, осмыслить и раскрыть которую в своих произведениях пытались авторы и философы со времён античности. Современный русскоязычный поэт Беларуси неслучайно обратился к философской тематике: будучи выпускником исторического факультета БГУ и переводчиком стихов античных поэтов, имея за спиной определённый жизненный опыт, он не мог не коснуться вечных тем. Стихотворение «Швырнули речке в душу камень...» написано уже в XXI веке, веке технологизации, когда у человека порой не хватает времени на то, чтобы задуматься о своей душе и душах окружающих, своих чувствах и переживаниях.

Тема стихотворения – обида, идея – реакция человека на нанесённую обиду. У кого-то из поэтов читаем такие строки:

*Я вам прощу всё то, что вы мне сделали,
Но не забуду вашего лица...*

Эти слова точно выражают идею стихотворения А. Аврутина: время успокоит боль от нанесённой обиды, но не сможет избавить душу человека от самой обиды.

Доминантным словом в стихотворении является слово «камень» – символ нанесённой обиды. Не случайно автор отождествляет обиду с камнем – она такая же жёсткая (жестокая), тяжёлая и бьёт так же больно.

К сильным позициям стихотворения относится первая фраза «швырнули речке в душу камень». Эта строка заменяет заголовок и погружает читателя в философский смысл стихотворения. Каждое слово здесь заслуживает внимания. Анафора «швырнули», повторяющаяся в двух первых строках, говорит о неопределённости лица, нанёвшего обиду, возможно, о том, что личность обидчика не имеет значения – важен сам поступок. Кроме того, слово «швырнуть» имеет сниженную лексическую окраску. Значит, это поступок низкий, не относящийся к нормам человеческого поведения. Здесь же встречается и антропоним «душа», который переводит читателя из плоскости природы в человеческую, философскую плоскость, ведь душа – отличительная особенность человека. Значит, речь в стихотворении пойдёт не о реке, а о жизни человека, то есть здесь имеет место антропоморфизм.

С первой строкой перекликается последняя, в которой опять встречается камень нанесённой обиды. Он не исчез, не растворился, а просто опустился на дно. Хочется продолжить: на дно души, а не реки.

Так, строя своё произведение на принципе антропоморфизма, автор погружает читателя в переживания обиженной человеческой души, которую не может излечить даже время.

Тематическая лексика в стихотворении образует смысловую параболу: волна – круги – круги – гладь – речка – дно. Отсюда становится ясно, что пережитая обида не осталась незамеченной лирическим героем. Чувства его нарастают подобно волне в реке, потом обида опускается на дно. Кроме того, все слова тематического ряда, кроме последнего, говорят о том, что происходит на поверхности реки, то есть на виду, а слово «дно» указывает на душевные глубины, не доступные постороннему взгляду. Таким образом, можно скорректировать идею, сформулированную выше: если человек не показывает свою обиду – это не значит, что глубоко на дне его души её нет.

В стихотворении нет экспрессии ритма. Наоборот, сочетание четырёхстопного ямба и перемежающихся мужской и женской рифм, дают здесь необходимые в смысловом отношении неторопливость и рассудительность, характерные для стихотворений философской тематики.

Однако назвать стихотворение «Швырнули речке в душу камень...» абсолютно ровным в эмоциональном отношении нельзя. Определённый эмоциональный фон создаёт аллитерация («швырнули речке, швырнули просто, круги, дрожащие»). Примечательно, что аллитерация встречается только в тех словах, которые передают состояние реки-души

непосредственно после «броска», в момент, когда обида наиболее сильна. Это состояние внутренней дрожи (шв-р-р-, шв-р-пр, кр-др-щ).

В стихотворении преобладают существительные, что свидетельствует о понимании лирическим героем статичности и неизменности ситуации: так есть и будет всегда. На раскрытие эмоционального состояния лирического героя работают также синтаксические явления. Эпитеты «тихая обида», «успокоенная волна» противопоставлены друг другу. Хотя обида и названа тихой, но, очевидно, что она была таковой лишь во внешнем своём проявлении, а в душе лирического героя вызвала дрожь, которую даже пришлось успокаивать. Использование страдательного причастия «успокоенной», а не действительного «успокоившейся» говорит о сильном душевном волнении, которое не могло пройти само по себе и потребовало вмешательства извне. Кроме того, метафора «круги» угасли – также свидетельство душевного волнения. Угаснуть может лишь пламя, бушующее внутри. Повторы слов «швырнули» в первой и второй строках и «камень» в двух последних подчёркивают значимость этого события в жизни лирического героя.

Стихотворение не разделено на строфы, однако имеет весьма интересную структуру. В нём девять строк, слова «камень-то на дне» вынесены в отдельную (последнюю) строку, вероятно, для того, чтобы противопоставить их всему предыдущему повествованию. Они несут наибольшую смысловую и эмоциональную нагрузку. Для той же цели после восьмой строки использовано многоточие:

Но камень...

Камень-то на дне.

Пятая строка («Но всё минуло в одночасье») является одновременно и серединой стихотворения, и местом его эмоционального перелома. В первых четырёх строках ничто не указывает на то, что обида, нанесённая лирическому герою, останется на дне его души. Лишь прочитав последние четыре строки, читатель начинает понимать, каково внутреннее состояние героя. Иными словами, создаётся впечатление, что первая часть стихотворения описывает чисто внешние чувства и события, вторая же часть – истинные глубинные переживания лирического героя.

С другой стороны, нельзя не обратить внимания на синтаксис, которым обусловлено другое деление стихотворения на смысловые части. Первые две строки представляют собой простые безличные предложения, в которых нет подлежащего, то есть действующего лица, так как автору важен не обидчик, а то действие, которое он совершил:

Швырнули речке в душу камень.

Швырнули просто, не со зла.

Пять последующих строк – это полные двусоставные предложения, описывающие состояние лирического героя. В последних строках нет сказуемого, то есть с камнем обиды ничего не происходит, да и не будет происходить, он просто навсегда останется «на дне души»:

Но камень...

Камень-то на дне.

Таким образом, перед читателем открывается мир внутреннего «я» лирического героя. Мы видим панораму чувств (как лежащих на поверхности, так и на дне души каждого), вызванных обидой, не всегда умышленной, а чаще всего случайной, не со зла.

Тем самым, автор будто предостерегает читателя от нанесения мелких обид не со зла, а по неосторожности, случайно обронённым словом в адрес собеседника или в адрес родного, близкого человека, словом, которым можно глубоко ранить душу («словом можно убить»).

Стихотворение воспринимается как автобиографическое. Неудивительно, что А. Аврутин в одном из своих интервью сказал: «Пишу всегда для себя. Иногда написанное становится нужным другим. Тогда и появляется в лице читателя собеседник, друг, слушатель... А если не появляется, то значит у самого автора что-то не то с душой...»

Таким образом, читая лирику А. Аврутина, задумываешься о философии и смысле жизни человека, о его неразрывной связи с историей и природой родной страны, о сегодняшнем времени перемен и своем отношении к нему, о гармоничном существовании человека в мире технологий и цивилизаций. Задумываешься, потому что понимаешь, что жить в ладу с совестью всегда было престижно и актуально, так как на этих качествах только и держится мир.

Новгородская Н.В.

ЛИРИКА Б.Ш. ОКУДЖАВЫ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ

Поэтическое творчество классика XX века Б.Ш. Окуджавы (1924–1997) обладает широким потенциалом для внутреннего развития личности, его духовного роста и, несомненно, содействует формированию и воспитанию нравственно здорового и красивого человека. Оно значимо как для постижения социальных проблем минувшего столетия, поскольку дает разнообразный материал для изучения времени культа личности Сталина, периода «оттепели», так и для осмысления нас сегодняшних, стоящих

перед выбором: как жить? к чему стремиться? какие ценности считать действительно приоритетными?

Разговор о поэзии Окуджавы, нравственно-этических и эстетических нормах автора можно начать с высказывания критика В.Г. Белинского о Пушкине: «Читая поэзию Пушкина, можно превосходным образом воспитать в себе человека». Спроецировав эти слова на поэзию Окуджавы, учитель уже в начале беседы ставит перед учащимися проблемный вопрос: «Имеет ли поэзия Б.Ш. Окуджавы свою значимость для современной молодежи?» В течение урока ученики должны определить нравственно-этический кодекс поэта, составляющими которого являются честь, благородство, достоинство, совесть, милосердие.

Изучение поэзии Б. Окуджавы предваряет разговор о В. Высоцком. На материале творчества этих авторов рассматриваются вопросы места авторской песни в развитии литературного процесса и музыкальной культуры, ее искренность, содержательность, мелодическое богатство, обращенность к человеку.

Являясь зачинателем жанра авторской песни, Б.Ш. Окуджава не только предшествовал В. Высоцкому по времени, но и тематически, образно предопределил развитие нового песенного жанра на многие годы вперед. Высоцкий и Окуджава – две сильные личности, два духовных вождя разных поколений, поэтические кумиры не только для своих современников, но и для последующих поколений. Духовно близки и герои поэтов-бардов. Они не принимают насилия, их сближает независимость мышления, способность в ситуации духовной несвободы остаться самим собой, сохранить суверенитет своей личности. Если герой Высоцкого – катализатор времени, что определяет его воинствующее поведение, он герой действия и поступка, то герой Окуджавы – аристократ духа, о чем свидетельствует внутреннее содержание его личности, речь, жесты. Познакомившись с основными темами и мотивами поэзии «патриарха» жанра, школьники будут подготовлены к восприятию лирики поэта-песенника В. Высоцкого.

Изучению лирики Б. Окуджавы целесообразно посвятить 1 академический час для того, чтобы познакомить учащихся с зарождением жанра в 50–60-е годы, с основными тенденциями развития авторской песни, особенностями поэтической системы зачинателя жанра. Поэзия этого автора дает возможность повторить изученный материал по теории литературы (просодия, ритмика, художественная лексика, жанр романса). Учащимся для изучения предлагают «Песни об Арбате», «Молитвы Франсуа Вийона», «Надежды маленький оркестрик», «Союз друзей», «Полночный троллейбус», «Мы за ценой не постоим» и др.

Урок с элементами беседы, выразительного чтения, мини-сообщений, заранее подготовленных учениками, позволит прочувствовать настроение стихотворений, усовершенствовать навыки анализа лирических произведений, овладеть навыками самостоятельной работы.

Урок по поэзии Б. Окуджавы может включать следующие моменты:

1. Сообщение учителя, подготовленного ученика об особенностях возникновения жанра авторской песни и его месте в развитии литературного процесса 50–70-х годов (тема развития жанра в 80–90-е годы XX века будет рассмотрена при изучении творчества В. Высоцкого).
2. Установку на чтение через оживление личных ассоциаций.
3. Организацию наблюдения над стилем поэта.
4. Прослушивание песен Б.Ш. Окуджавы, песен поэта на музыку И. Шварца.
5. Сопоставление песен Окуджавы в исполнении автора и других исполнителей (Е. Камбуровой, Ж. Бичевской, С. Никитина, Н. Ургант).
6. Самостоятельные индивидуальные задания.

Во второй половине 50 – начале 60-х годов в литературе возникает новое течение, за которым вскоре закрепится название «авторская песня». Тесно связанная с многовековой песенной традицией, с классической поэзией XIX века, она стала альтернативой «советской массовой песне». Всплеск жанра приходится на 60-е гг. – время крушения сталинского тоталитаризма. Время вхождения Б. Окуджавы в литературу совпало с годами «оттепели», и он вместе с другими поэтами-шестидесятниками (Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина) много выступал с эстрады в те годы, был в центре поэтического и гражданского брожения и искания поэтов-шестидесятников, выделяясь на общем литературном фоне удивительной искренностью, душевностью. Негромкий голос, незатейливая мелодия несли в себе то, чего так не хватало в эпоху идеологизации. Стихи Окуджавы были способом лирического самовыражения. Лиризм стихов поэта усиливается музыкальным оформлением, которое является продолжением стихов и питается авторским чувством. «Мы говорили об авторской песне как явлении, созданном поющими поэтами», когда один человек сочетает в себе, как правило, автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора. Стихотворный текст в данном случае является «солнцем», вокруг которого «вращается» музыка (исполнение, вокал и аранжировка).

Для бардовской поэзии тех лет характерна некоторая отвлеченность содержания (особенно в сравнении с кристальной ясностью официальных пропагандистских песен), «я» или «мы» избранных «своих», образ личности, свято хранящей высокие идеалы. Все эти черты сближают авторскую песню с романтической культурой.

В комплексном смысле авторская песня – это многогранное социокультурное явление, общественное движение 50–90-х гг. XX века, не утратившее своего значения и сегодня, о чем свидетельствуют ежегодные фестивали бардовской песни. Правда, оценивая состояние авторской песни в 90-е гг., Окуджава искренне сожалел, что явление что-то утратило в сравнении с песней его молодости, когда он стоял у истоков этого жанра. «Тогда мы плакали и смеялись под гитару», – признавался поэт. Песня для поколения шестидесятников была состоянием души, глотком воздуха, взрывом чувств. Возможно, ностальгия по молодости, когда все чище, лучше, краше, не дала возможности Окуджаве, оставшемуся душой в середине прошлого столетия, объективно оценить песню 90-х гг. как явление культурной жизни.

Наблюдение над стилем поэта можно провести на материале стихотворения «Песенка об Арбате». Перед тем как перейти к разбору стихотворений и наблюдению над стилем, учитель создает обстановку на восприятие. Обращение к личным чувствам и воспоминаниям школьников позволит подготовить их к чувственному восприятию поэзии. Для этого можно использовать вопросы и задания:

1. Вспомните свое любимое место, то место, которое вы считаете своей родиной. Что вы чувствуете, когда вспоминаете о нем? («Песенка об Арбате»)

2. Вспомните ситуацию, когда вам было тяжело, трудно. Кто помог вам, и что вы чувствовали по отношению к этому человеку? Вспомните свои отношения с друзьями. Что вы чувствуете по отношению друг к другу, что вас связывает с этими людьми? («Союз друзей»)

3. Возникло ли у вас желание обратиться к Всевышнему? О чем вы просили Бога? («Молитва Франсуа Войона»)

4. Что для вас значит победа в войне с фашизмом? Какие чувства вы испытываете в день празднования великой победы? («Мы за ценой не постоим»)

Следующий этап урока – прослушивание записи песни «Песенка об Арбате» Б. Окуджавы в исполнении автора. В беседе с учениками определяем основные свойства поэтики Окуджавы. Хотя это раннее стихотворение автора, в нем можно увидеть те черты, которые станут признаками поэтического стиля. Вопросы учителя направлены на восприятие учащихся: «Какое настроение вызвала песня?», «Какие чувства вы переживали, слушая его?», «Как вы думаете, что чувствует лирический герой стихотворения?»

Лирический герой восхищается своим любимым городом, улицей. Эту песню можно назвать признанием любви к Арбату. И любовь эта, считает автор, взаимная: «от любви твоей вовсе не излечишься».

Романтическое мироощущение поэта тогда еще не допускало трагизма, в отношении к миру и людям доминировали любовь и надежда. Окуджава считал себя частицей арбатского братства (намного позже поэт с грустью назовет себя «арбатским эмигрантом»). Он стал певцом Арбата, воспев его двор, его королей («Ленька Королев»), мальчишек, уходивших из своего арбатского детства на войну. Поэт открыл Москву заново, не парадную, не «кипучую, могучую» столицу, а город, несущий в себе память о простых людях, об их судьбах, зачастую трагических. Символом такой Москвы стала улица, на которой провел свое детство Б.Ш. Окуджава.

Учащимся предлагается обратить внимание на своеобразие метафор, использованных автором, и ответить на вопрос: «Какую функцию они выполняют в художественном тексте?»

Яркая метафоричность языка (Арбат – религия, призвание, отечество), морские сравнения («течешь, как река», «прозрачен асфальт, как в реке вода») создают романтический образ Арбата. Мы встречаемся здесь с поэтическим расширением понятия «Арбат»; определение его как «радости и беды», «призвания», «религии» показывают, насколько важен он для поэта, как велика авторская любовь к нему. Поэтическая метафора Окуджавы означала, что поэт создает свой художественный мир не столько по законам бытового правдоподобия, сколько по «образу и духу своему». Реальная жизнь выступает в романтически преображенном виде. Моделью этого мира, где сложно отражались и законы самой жизни, и представления Окуджавы о человеке, стал мир арбатских дворов и переулков. Становится очевидным, что к образу Арбата стянуты в стихотворении все эмоциональные и этические представления автора. Как ни дорога автору эта улица, речь идет о чем-то более значительном, чем уголок старой Москвы: о высших, сверхличных ценностях, об истинных идеалах, не подверженных старению и инфляции. Идеалах, верность которым не порабощает человека, а наполняет его жизнь духовным содержанием. Поэтому художественно оправданным оказывается смелое утверждение «ты – моя религия», особенно дерзко звучавшее во времена атеистического диктата: осторожные редакторы даже пытались заменить «религию» на «реликвию».

Следующий блок вопросов связан со стихотворением «Полночный троллейбус»; задания и вопросы подчинены задаче закрепления полученных знаний по поэтике Окуджавы.

1. Какова основная мысль стихотворения?
2. Можно ли назвать мир стихотворения романтическим? Почему?
3. Охарактеризуйте лирического героя стихотворения. Можно ли его определить как «двойника» автора? Обоснуйте свой ответ.
4. Типичен ли этот герой для поэзии Окуджавы?

5. Охарактеризуйте художественную лексику произведения. В чем особенность образного языка стихотворения? Какие черты стиля Окуджавы находят в нем проявление?

6. Охарактеризуйте ритмику и рифмовку песни.

Переход к стихотворению «Мы за ценой не постоим» потребует обращения учащихся к страницам личной жизни поэта, ушедшего на фронт со школьной скамьи. Уйдя добровольцем на фронт и получив ранения, Окуджава навсегда связал себя с войной. Можно сказать, высокая художественность песен и стихов Окуджавы о войне стала возможной благодаря тому, что юношеские воспоминания о ней оставили неизгладимый след в его душе. Эта «сгущенная реальность» (Мандельштам) определила содержание и звучание песен Окуджавы о войне.

В беседе с учащимися учитель ставит задачей определить, какое место занимает тема войны в поэтическом мире Окуджавы, каково отношение лирического героя к войне, как рисует автор образ солдата, какова сквозная мысль авторских стихов о войне. Завершая разговор об этом стихотворении, учитель задает вопросы: «Можно ли говорить о лирической направленности стихов Окуджавы о войне?», «Можно ли стихи Окуджавы о войне определить как гражданскую лирику поэта?»

В конце учитель возвращается к проблемному вопросу, прозвучавшему в начале урока: «Сохранила ли поэзия Окуджавы свою значимость для современной молодежи – молодежи XXI века?»

Завершая разговор о воспитательном потенциале творчества Окуджавы, учитель скажет о поучительности его творческой судьбы не только для литераторов, но и для всех тех, кто намерен сделать в жизни что-то значительное. Б. Окуджава начинал работать, что называется, на периферии поэтического процесса, поскольку выбрал себе в дорогу не самый престижный материал, не самый почитавшийся тогда способ диалога с аудиторией. И тут многое зависит от духовной и художественной стойкости художника, верности его своему призванию.

Творческий путь Б. Окуджавы подтвердил правоту афоризма И. Шкловского: «не нужно лезть в большую литературу, потому что большая литература окажется там, где мы будем спокойно стоять и настаивать, что это место самое важное».

В качестве дополнительных заданий, углубляющих знания учащихся по творчеству Б. Окуджавы, можно предложить задания по усмотрению учителя. Некоторые из них могут стать домашним заданием.

1. Выпишите из сборников стихотворений поэта примеры оригинальных метафор, сравнений, эпитетов. Докажите неразрывную связь живописного, музыкального, поэтического начал в лирике автора.

2. Докажите справедливость слов критика Б. Зайцева, назвавшего Арбат «эпицентром художественного мира Б. Окуджавы».

3. Чем, на ваш взгляд, объясняется пристрастие Б. Окуджавы к XIX веку? Докажите свою точку зрения.

4. На примере лирики Б. Окуджавы докажите приоритетное значение любви в системе жизненных ценностей.

5. Подготовьте сообщение (письменная работа) на тему: «Образ земного шара в художественном мире Б. Окуджавы», где будет иметь место доказательство общечеловеческой направленности лирики поэта.

6. Осуждая Б. Окуджаву за излишний пессимизм, Г. Воронцов пишет: «Нужна ли песня... с углубленным трагизмом (причем предмет трагедии порой выглядит мелко) – не знаю. По-моему, вряд ли». Как вам кажется, действительно ли в песенном творчестве Б. Окуджавы преобладает печальная интонация? Какие «предметы трагедии» выявляются в его песнях? Можно ли их считать мелкими?

Новгородская Н.В.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СОДЕРЖАНИЕ РОМАНА Ч. АЙТМАТОВА «ВЕЧНАЯ НЕВЕСТА»

Двадцать с лишним лет отделяют появление последнего романа Ч. Айтматова «Вечная невеста» от романов «Плаха» и «Буранный полустанок», ставших классикой минувшего столетия. Последний роман Ч. Айтматова появился в новых социально-экономических условиях, в период укрепления частного сектора в экономике и торжества рыночных отношений, что привело к резкому расслоению населения, зарождению опасных тенденций в общественном сознании. Новая историческая действительность потребовала от автора ее художественного осмысления в ракурсе нравственно-философских проблем, в чем проявилось непосредственное следование художника Ч. Айтматова традициям классической литературы XIX–XX веков. Появление романов «Плаха» и «Буранный полустанок» закрепило за Ч. Айтматовым статус «писателя планетарного мышления». Новаторство прозаика связывалось не со стиливыми поисками и находками, а со способностью художественно охватить мир в комплексе проблем, актуальнейших моментов жизни и в то же время вневременных – общечеловеческого содержания. «Вечная невеста» («Когда падают горы») узаконила эпичность такого рода. СМИ трактовали произведение как роман о трагической любви в условиях рыночной действительности. Однако в «Вечной невесте» поднимается не

одна тема, содержание значительно шире. Последний роман писателя, как и предыдущие, – нравственно-философские искания художника слова, что выводит произведение за рамки конкретной темы и конкретно-исторического времени.

«Вечная невеста» свидетельствует о верности автора предшествующей литературной традиции, устоявшимся в практике Ч. Айтматова принципам изображения, стилевым решениям, что делает узнаваемым авторство этих произведений и позволяет говорить об органичной целостности писателя, незыблемости его концепции жизни и человека, верности своему эстетическому идеалу.

На суд читателя представлено многоплановое полотно, в концентрации нитей повествования которого и всех эмоционально-напряженных мотивов, в мыслях, чувствах и судьбах героев выразилась сосредоточенность философской концепции романа на проблеме сущности человека и смысла его жизни. Повествование построено как поочередная смена планов, причем равноправных и равнозначимых: мир человека и природы проецируется друг на друга; для автора эти миры являются равноакцентными (не случайно Ч. Айтматов сближает снежного барса и человека трагическим переживанием факта своего одиночества и общностью судеб). Смена повествовательных планов стимулирует читательские ассоциации, задает произведению философское звучание. Волей судьбы в одной пещере оказались человек и животное. Мотив судьбы пронизывает роман, определяет его философское содержание.

Роман возник на стыке двух стилевых тенденций литературы последней четверти XX столетия – лирико-психологической и социально-философской прозы. Стремление писателя вдуматься в судьбу еловека, мира конкретного времени и в масштабах опыта тысячелетий позволило определить роман как произведение нравственно-философских вопросов. Философия здесь не присутствует как самостоятельное целое, она ассоциируется с общественной мыслью и духовностью. В романе синтезированы социальные, психологические, философские начала. Субъектная организация повествования в романе как признак лирико-психологической прозы обеспечивает главенство эмоционально-личностного. Причем в романе наличествуют три субъекта переживания: автор, снежный барс, существование которого поставлено под угрозу, и Арсен Саманчин, чья судьба – проекция судьбы животного. Сплав философского и психологического в произведении субъектной организации делает роман аналитическим и эмоционально емким. Содержательной и эмоциональной скрепой двух планов становится притчеобразный сказ о вечной невесте, ищущей своего жениха. Вводя притчу в структуру произведения, писатель нашел своеобразное

пластическое воплощение позиции, занятой персонажем Арсеном Саманчиным, и одновременно своего авторского видения. Утверждая образом блуждающей в поисках любви девушки смысл жизни, Айтматов соединяет пространства и времена. Устремленность писателя в вечность придает его творению общечеловеческое звучание.

Благодаря многоплановости жанровой структуры происходит взаимопроникновение конкретно-исторического и вечного, сурового реального и возвышенного. Могучий барс, покинутый барсихой и страдающий от одиночества, Арсен, брошенный возлюбленной, невеста, ищущая своего жениха, – все одинаково болезненно переживают утрату чего-то значимого в их жизни. С утратой любви их жизнь обесценилась, потеряла смысл. Душевно неблагополучные герои демонстрируют внутреннюю силу, мощь духа и сопротивление обстоятельствам, но помимо их воли и духовной силы есть судьба, над которой они не властны. Параллелизм образов и ситуаций усиливает драматизм повествования. Ч. Айтматов строит описание образов – зверя и человека – в двух временных измерениях: вчера и сегодня. Вчера стремительно летал по горным тропам и ущельям Жаабарс, наслаждаясь жизнью и любовью. Вчера необыкновенный прилив сил и жажду творчества испытывал Арсен Саманчин. Любовь окрыляла его и придавала силы. Сегодня в положении жалких изгоев оказались зверь и человек, оба маются в неопределенности, ощущая себя неприкаянными, жалкими, беспомощными. Об Арсене Айтматов пишет: «А теперь маялся будто юнец наивный: как быть, что делать, как жить дальше, куда деваться?»

Потеряв любимую, Саманчин тоже ощутил утрату «соприродной любви музыки души». Вопреки здравому смыслу в герое с необыкновенной силой проявились ненависть, жажда мщения, инстинктивное желание ответить злом на зло. «Оголялась душа» – так определил новое состояние своего героя автор. Да и сам Арсен Саманчин ощущает себя идущим по краю пропасти. Идея «вечной невесты», которую герой страстно хотел увидеть воплощенной на сцене и в жизни, шла вразрез с его нынешним состоянием. Нарастанию внутреннего драматического конфликта сопутствуют и внешние обстоятельства, волей которых Саманчин должен быть невольным убийцей несчастного животного. В драматическое развитие действия настойчиво вторгается лирический мотив, связанный с возрождением чувства любви и души. Внутреннее напряжение стиля теперь уступает место лирической стихии. Резко меняется эмоциональный тон повествования, интонация повествования пульсирует в такт настроений влюбленных Арсена и Элес. Природа откликается на биение сердец любящих, радуется вместе с человеком, разделяет его чувства, эмоции, настроения. Чувства и движения

природных сил сонаправлены человеческим, природа словно сливается с человеком. Пережитые влюбленными мгновения счастья олицетворяют высшую степень радости бытия, праздник жизни, доступный всем и каждому. Эта эротическая сцена в романе лишена даже намека на пошлость или неприличность. Это прекрасный союз любящих сердец и самой природы, гармоничны в этом эпизоде сам человек и среда, которая его окружает.

Любовь – в центре романа, она приводит в действие пружину психологического действия, определяет устремленность, мечту и поступки героев. В новом состоянии, в каком пребывал Арсен, уже невозможно было убийство соперника. Понимая это, Арсен Саманчин записывает: «Убийством своим я опроверг бы собственную идею». Созвучие мыслей читатель находит и у Элеса: влюбленной девушке кажется кощунственным истребление в коммерческих целях «выгоды ради» национального богатства – снежных барсов. Испытывая героя реальностью, ставя его в ситуацию выбора, автор проверяет прочность героя, духовную стабильность его и верность жизненной позиции. Драматически развивающиеся события пробудили в Арсене Саманчине деятельное начало, заставили его действовать стремительно, ведь на карту были поставлены не только судьба несчастных животных, но и судьба людей, честь нации. Герой Ч. Айтматова уже взрослый, состоявшийся человек, с именем и сложившейся репутацией независимого журналиста. Натура романтическая, он не мыслит категориями «героического». Романтическое мироощущение не лишает его способности трезво оценивать происходящее. Саманчин отстаивает философию деятельного добра и созидательного поступка. И вновь Ч. Айтматов поднимает проблему ответственности человека за происходящее, кем бы он ни был и какое бы место ни занимал в жизни. Эта проблема связывается автором с необходимостью отстоять, сохранить человеческое как условие и гарант разумной жизни. Масштаб миропонимания героя, глубина видения им жизненных проблем, общегуманистический контекст мыслей и поступков героя, ответственность его за происходящее не ограничиваются рамками национального. Философское содержание романа, сведенное к символически заостренной притче, проникнуто всепобеждающим гуманизмом, который определяет общую тональность произведения и подчеркивает бескомпромиссность авторской позиции.

Неотъемлемой приметой Айтматова-художника стало мастерство пейзажных зарисовок, которые воспринимаются как нравственно-философская категория писателя, элемент структуры и фактор стиля. Сквозным в романе стал образ гор, величественных, поражающих своей красотой и недосыгаемостью, ставших воплощением крепости и прочности

жизни. Описания гор постоянно размыкают действие романа, фокусируют читательское зрение в плоскость вечного. Наяву «упавших гор» (второе название романа «Когда падают горы...») читатель не видит (и в отсутствии подобных описаний тоже выражен авторский оптимизм); внимание читателя обращено на условие, когда это может произойти. В этом смысле метафора падающих гор прочитывается как метафора слома жизни, прежде всего нравственного.

Автор «Вечной невесты» вместил в романную форму такое жизненное содержание, нашел такие формы его воплощения и сделал это так эмоционально заразительно, что становится очевидным рождение еще одного шедевра классики, но уже нового столетия. И если по глубине и масштабности проблем (исключительно по этим критериям) считать «Плаху» и «Буранный полустанок» дилогией, то с появлением «Вечной невесты» можно говорить о том, что Ч. Айтматов поставил точку в трилогии. И немаловажно, что этот роман – гимн торжествующей любви – стал лебединой песней художника Ч. Айтматова.

Приступа Е.Д.

МЕТОДИКА ИЗУЧЕНИЯ РАССКАЗА К. ПАУСТОВСКОГО «ДОЖДЛИВЫЙ РАССВЕТ» НА УРОКАХ ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ В СТАРШИХ КЛАССАХ

По оценкам литературоведов и критиков рассказ К. Паустовского «Дождливый рассвет» принадлежит к числу наиболее совершенных произведений малой прозы XX века.

Сила эстетического воздействия этого короткого шедевра на современного юного читателя проверялась в филологическом классе учреждения образования «Средняя общеобразовательная школа № 7 г. Бреста» (учитель И.В. Кучинская) и в музыкальной школе (учитель Т.А. Подуто) в процессе размышлений десятиклассников, прочитавших «Дождливый рассвет». Ребятам покорила необычность решения темы Великой Отечественной войны в произведении, оригинальность композиции, лиризм повествования, интонационное разнообразие, выразительность языка и др.

Особенно сильным оказалось впечатление от финала рассказа, пронизанного щемящей грустью и смутной надеждой. Близкой юношам и девушкам стала и тема духовного родства душ.

Эпиграфом на уроке были слова А. Блока: «И невозможное возможно, Дорога дальняя легка».

Рассказ десятиклассники прочитали дома, памятуя напутствие учителя: ощутить основную тональность повествования, ведущую авторскую; представить душевное состояние главного героя, оказавшегося в маленьком тихом российском городке после фронта и госпиталя, проанализировать ночной разговор духовно близких людей, выявить художественное своеобразие произведения.

Урок начался с чтения наизусть учителем-словесником стихотворения А. Блока «Россия» под музыкальный аккомпанемент (отрывок из «Первого концерта» П.И. Чайковского). Учитель сообщает, что, по словам К. Паустовского, «Дождливый рассвет» весь вышел из стихов А. Блока «Россия». Это вошло в установку урока: почувствовать внутреннее созвучие двух произведений. Чтобы эта закономерная связь стала очевидной для юных читателей, учитель включает магнитофонную запись отрывка из рассказа «Дождливый рассвет» в чтении артиста театра: «На последней лестнице они остановились... Сердце у Кузьмина сжалось...»

После прослушивания конца рассказа возникает естественная пауза, и десятиклассники остаются наедине со своими мыслями, вызванными грустным, но правдивым поэтическим повествованием. Учитель, угадывая это, обращается к ним с обобщенным вопросом: «О чем заставил вас задуматься этот психологически глубокий, несколько загадочный рассказ Паустовского?» (Установка: ответ предельно краток).

- О надежде на счастье, никогда не покидающей человека;
- о родстве человеческих душ;
- об одиночестве и радости узнавания близкого по духу человека;
- о людях добрых, благородных, застенчивых, часто проходящих мимо своего счастья;
- о любви к маленьким городам, скромной русской природе и в целом к Родине;
- о войне, отнявшей много душевных сил у оставшихся в живых;
- о тоске фронтовиков по тихой мирной жизни;
- о счастье быть понятым близким человеком;
- о тоске к прекрасному и др.

Как видно, все главное, значимое в произведении не просто понято, но и прочувствовано старшеклассниками, угадано внутреннее состояние героев, их переживания и надежды, тоска по красоте, понята не только сюжетная сторона, но отчасти и подтекст. Ученики уловили магическую тональность и романтическую настроенность произведения.

Как же вместилось такое богатство чувств и откровений на нескольких страницах короткого рассказа?

Ответить на этот вопрос учащиеся смогут после характеристики учителем особенностей новеллистики Паустовского начала 50–60-х годов. Рассказ написан автором после великой Победы, в 1945 году, поэтому в нем не гремят пушки, не бросаются солдаты в атаку, не льется кровь... Мертвым воздается скорбь и слава, а живые вернутся к мирной жизни с грузом тяжелых воспоминаний.

Рассказы Паустовского 50–60-х годов отличаются от тех, что были написаны в предшествующие десятилетия. К этому времени у писателя сложился особый тип рассказа, которому присущи такие черты, как ослабленность сюжета, определённая его свобода; замедленное, неторопливое повествование, пронизанное лиризмом и романтической настроенностью; тонкий психологизм в раскрытии душевного состояния героя, как правило, богатого духовно, независимо от образованности.

Одним из героев рассказов Паустовского становится и природа, которая чаще всего одухотворена и чутко откликается на чувства и переживания персонажей. Важны пейзажные миниатюры, в которых природа чутко реагирует на изменения душевного настроения человека. Это легко проследить в «Дождливом рассвете», где пейзажные «заставки» оттеняют, высвечивают внутреннее состояние персонажей.

Внимание школьников обращается на то, как прост и свободен в своих границах сюжет. Коллективно восстанавливаются его контуры. Майор Кузьмин, выписавшись из госпиталя, обещает по дороге передать письмо жене соседа по койке Башилова «из рук в руки». Кузьмин выполняет просьбу. В разговоре за чаем в доме Башиловой завязалась беседа, заставившая Кузьмина задуматься о многом в своей жизни. В Ольге Андреевне неожиданно для себя майор Кузьмин почувствовал духовно близкую натуру, но сказать об этом у фронтовика не хватило духа.

В этот незамысловатый сюжет вместились многое: сложность судеб героев, их прожитая жизнь, взволнованные мысли Кузьмина о своем горьком одиночестве, молчаливое понимание Ольгой Андреевной состояния приезжего. В репликах, выражении лица, в жестах женщины угадывается драматизм ее судьбы. Незримо присутствует в разговоре автор так и нераспечатанного письма и мерно постукивающий в окна дождь.

Весь разговор пронизан печалью, оттого что, по словам Кузьмина, «все, что мы любили, редко с нами случается» и «все хорошее почти всегда проходит мимо». Не все учащиеся с этим соглашаются. Но эти спорные и бесспорные мысли звучат в произведении, и поэтому от них так щемяще сжимается сердце, когда прочитаны последние страницы рассказа.

На небольшом пространстве сюжета автор сумел поднять вопросы, волновавшие человечество во все времена: любовь, часто приносящая страдания, одиночество и духовное родство далеких душ, святость любви к отечеству, защита его и трудность вхождения в мирную жизнь, неугасимая надежда на счастье впереди.

Сосредоточение таких важных проблем в границах небольшого рассказа стало возможным благодаря своеобразию композиции и поэтики произведения. В «Дождливом рассвете» совмещены два плана: реальное и возникшее в воспоминаниях героя. Кузьмин, сойдя с парохода, воспринимает город Наволока через морозящий дождь, пролетку, бульжную мостовую, но его не покидают мысли и о недавнем прошлом: госпитале, Башилове, дне перед отъездом. И это сочетание настоящего и прошлого делает восприятие читателя многоплановым, а лирическая тональность окрашивает этот двусторонний взгляд в мягкие, чуть печальные тона.

Другая художественная особенность рассказа в многократной повторяемости мотива: «остаться бы здесь (в Наволоках) на весь отпуск». Эта мысль возникла у майора сначала как только он сошел с парохода; желание остаться не покидает его и в пролетке, когда услышал шум дождя, далекий лай собак, ощутил запах речной сырости, удар надтреснутого колокола. Со всем этим простым, обыкновенным в сознании героя связывалось чувство тишины и спокойствия мирного родного дома – России: «он давно любил русские городки, где с крылечек видны заречные луга, широкие взводы, телеги с сеном на парамах...» Так, без пафоса, без высоких слов в рассказе выражено глубокое чувство любви к родной земле, тоске по мирной жизни.

Войдя в комнату Ольги Андреевны, еще не видя хозяйки, лишь взглянув на убранство дома, Кузьмин снова подумал: «...как хорошо бы остаться тут и жить так, как жили обитатели старого дома, – неторопливо, в чередовании труда и отдыха, зим, весен, дождливых и солнечных дней». Здесь тема маленького городка перерастает в выражение любви ко всей огромной стране, к ее людям.

Именно здесь ощущается и трепетное чувство любви героя к народу, его укладу жизни, быту, мироощущению.

Третья особенность композиции рассказа усматривается в естественной смене-перебивке событийной стороны пейзажными миниатюрами. Эти мини-пейзажи содержат важный содержательно-эстетический смысл рассказа: состояние природы чутко откликается на то, что происходит в душах героев.

Башилов и Кузьмин сидели в госпитальном коридоре у окна и беседовали. Разговор был мучительным для Башилова, скрыто

переживавшего разлад с женой. И натянутый разговор прерывается пейзажем-миниатюрой: разбушевавшийся ветер гнет деревья, шумит листвой, несет пыль, надвигается дождевая туча. Читателю становится ясно, как беспокоило на сердце у героя, какую бурю чувств он испытывает, как хотелось бы ему верить, что письмо, переданное Ольге Андреевне Кузьминым, вернет ему любовь женщины, которая для него больше, чем жена, она для него – «все».

Ночной разговор Кузьмина с Ольгой Андреевной под шорох дождя показал ему, как духовно близка ему эта женщина, и у него «появилась робкая надежда на свет впереди». Но деликатный и застенчивый Кузьмин даже при прощании не обмолвился словом об этом. Автор тоже умолчал о душевном смятении героя, но это проясняется в пейзажной миниатюре: «с реки сердито закричал пароход, жалуясь на промозглый рассвет, на свою бродячую жизнь в дождях и туманах». Это метафорическое сопоставление проясняет чувство тоски, одиночества, снова охвативших Кузьмина, отдалявшегося от женщины, которая могла бы составить его счастье.

Каким же предстал главный герой перед учащимися? Он, несомненно, нравственно и духовно близок автору. Все в Кузьмине ему импонирует: мягкость в обращении с людьми, образованность, интеллигентность, застенчивость, неожиданная для 40-летнего мужчины, его знание жизни и людей. Кузьмин прощает людям их слабости. Башилов, цитируя фразу из Волошина, конец которой мог обидеть Кузьмина, не вызвал неприязни у последнего, т.к. он угадывал в нем человека, страдающего от размолвки с женой.

Образ Кузьмина покоряет учащихся мягкостью, деликатностью, богатой внутренней жизнью, поэтому они сразу проникаются к нему сочувствием, радуясь, волнуясь, переживая. Им кажется, что они вместе с Кузьминым едут в пролетке по тряской булыжной мостовой в городок, входят в дом Ольги Андреевны, вслушиваются в монолог героя о горечи одиночества, чувствуют, как душевно близки эти люди, огорчаются, услышав гудок парохода, прервавший доверительную беседу. Символичным кажется ребятам и спуск с обрыва по лестнице, по которой Кузьмина вела «маленькая крепкая рука в сырой перчатке».

Финал рассказа поразил ребят такой пронзительной печалью, безмолвной грустью расставания, что он показался им стихотворением в прозе: «Сердце Кузьмина сжалось от сознания, что сейчас он расстанется с этой незнакомой ему женщиной и ничего не скажет – ничего! Даже не поблагодарит за то, что она встретила его на пути...» Здесь и до конца рассказа читателя поражает тонкость и глубина передачи душевного состояния героя, ритмичность и музыкальность прозы, позволяющие

прочесть весь финал на едином дыхании, без напряжения, испытывая томительную грусть и тайную надежду. Этому способствует и метафора «сердце сжалось», и эпитеты-антонимы «незнакомой-близкой», и отрицательные повторы «ничего не скажет – ничего».

Последняя пейзажная зарисовка тоже, казалось бы, не настраивает на возможность встречи в будущем.

И все-таки в финале, как и во всем рассказе, есть и светлые ободряющие моменты. Перед отъездом Ольга Андреевна предложила присесть на дорогу, как это делали в старину. А это означало: присесть, чтобы обязательно вернуться сюда.

Когда шли по темной улице, Ольга Андреевна заметила: «Скоро рассвет». В этой фразе не только ожидание рассвета, но и света надежды для одиноких душ.

Встревоженный трудной дорогой в темноте Кузьмин говорит, что зря Ольга Андреевна пошла его провожать. Ответ женщины был тверд и многозначен: «Нет, не зря».

Несмотря на то, что при расставании герои ничего не сказали друг другу, автор все-таки оставляет надежду, что эта встреча не пройдет бесследно для обоих. В этом читателя обнадеживает недоговоренность, недосказанность, свойственные писательской манере Паустовского. Деликатный и застенчивый Кузьмин при прощании не сказал ни слова, а только взглянул на Ольгу Андреевну, но в этом взгляде умная, проницательная Ольга Андреевна прочитала то, что он хотел сказать: она дорога Кузьмину.

Десятиклассники с удовлетворением узнают, что их робкие предположения совпали с мнением Л. Левицкого, знатока творчества К. Паустовского: «Нам, как и герою, начинает казаться, что Кузьмин еще встретит эту женщину, что это нечаянно завязавшееся знакомство не пройдет бесследно. И впереди новые дороги и встречи» [1, 331].

В классе с филологическим уклоном была продолжена беседа о характерах Башилова и Ольги Андреевны, рассмотрен ряд вопросов, углубляющих постижение художественного мастерства Паустовского-новеллиста на примере «Дождливого рассвета»:

– Какую роль играет в рассказе дождь?

– Прав ли Кременцов, считающий, что Кузьмин «...принадлежит к числу людей, для которых ожидание, возможность счастья не уступают самому счастью»?

– Можно ли согласиться с Кузьминым: «Все, что мы любим, проходит мимо» (в классе это суждение вызвало полемику).

– Какие художественные детали из текста подтверждают, что Ольга Андреевна безразлична к мужу?

– Что в обстановке комнаты Ольги Андреевны указывает на ее интересы, художественные пристрастия?

Словесник знакомит ребят с размышлениями самого писателя о концовке рассказа «Дождливый рассвет»: «У меня был рассказ, назывался «Дождливый рассвет», в котором существует размолвка между мужем и женой, и рассказ не то что с неблагоприятным концом, но с концом неясным

– это уравнение с одной неизвестным, читатель должен сам решить, а я ему даю толчок, – что произошло дальше».

Большинство учащихся приходит к выводу о том, что автор явно хотел, чтобы читатели угадали благополучный конец. Ученики спорят, но преобладает мнение о предстоящем счастье героев. Они полагают, что размолвка Ольги Сергеевны с Башиловым не может закончиться благополучно. Они разные натуры. Ольга Андреевна за весь вечер не притронулась к письму, ничего не спросила о муже. А вот Кузьмина, наверно, она не забудет и, если он напишет ей, возможна новая встреча.

В рассказе «Дождливый рассвет» очень важен подтекст, его ощущают многие ученики. Они находят его и в пейзажных зарисовках и в обстановке комнаты Ольги Андреевны: это и раскрытая книга со стихами Блока, и цветок в ее руках, который она обрывает, и др.

Учитель обращает внимание и на своеобразие пейзажа в рассказе. Проведя мини-эксперимент (выписать только пейзажные фрагменты), учащиеся осознают, что отдельно картины природы теряют свою значимость и художественную целостность. Их роль в рассказе – показать настроение, движение души героя, подчеркнуть недосказанную мысль персонажей.

Учащим предлагается поразмышлять о характерах героев, понять Башилова, о котором мало сказано автором, предположить, почему Ольга Андреевна не хочет восстановить отношения с бывшим мужем и др.

Интересными были суждения учащихся и об Ольге Андреевне. Они посмотрели на нее глазами майора Кузьмина, отвечая на вопросы учителя.

– По каким портретным деталям можно представить внешность Ольги Андреевны?

– О какой черте личности героини говорит блеск ее глаз («глубокий и немного туманный»)?

– Как характеризуют Ольгу Андреевну обстановка в комнате, цветы и раскрытая книга?

– Почему женщина не прочла письмо Башилова?

– Что главное было в ночном разговоре двух случайно встретившихся, но близких людей?

– Прав ли Кузьмин, не решившийся даже поблагодарить Ольгу Андреевну за то, что она встретила на его пути?

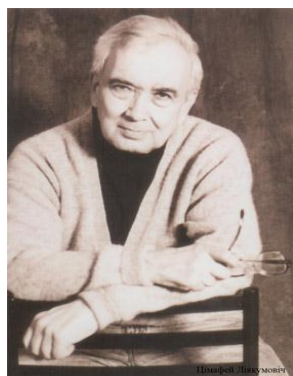
– Какой вопрос Ольги Андреевны к Кузьмину может прояснить ее отношение к нему?

Литература

1. Левицкий, Л. Паустовский. Очерк творчества / Л. Левицкий. – М. : Сов. писатель, 1977.

«УМ И СЕРДЦЕ ПРОСВЕЩАЮЩАЯ...»: ЮБИЛЕЙНЫЕ СТРАНИЦЫ

2011 год оказался «урожайным» на юбилеи преподавателей кафедры теории и истории русской литературы. Юбилейные даты – повод сказать теплые, добрые слова в адрес тех, кто служит филологической науке, литературе, ее гуманистическому, эстетическому содержанию, кто верен педагогической, научно-исследовательской деятельности, кто связал свою судьбу с филологическим факультетом Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина и остается верен традициям вуза и факультета с более чем шестидесятилетней историей.



В 2011 году исполнилось 75 лет литературоведу, критику, переводчику, педагогу, доктору филологических наук, профессору, отличнику образования Республики Беларусь **Тимофею Борисовичу Лиокумовичу**. Родился Тимофей Борисович на Гомельщине в д. Озаричи. Внесен во всемирную книгу почета «The International Directory of Distinguished Leadership» (1997). Лауреат литературного конкурса «Наследники Скорины» (2005).

Годы войны оставили свой след в жизни Тимофея Борисовича: эвакуация в Казахстане, в 1944 году тяжелое ранение при взрыве противотанкового снаряда, которое напоминает о себе и сегодня. Первое послевоенное десятилетие (1944–1957) связано с Мозырем, где он учился в школе. Город оставил яркие впечатления бескрайними просторами, полноводной Припятью, жителями.

После школы предстоял переезд в российский город Смоленск с его богатой историей. Именно там, в Смоленском пединституте имени К. Маркса, Тимофей Борисович постигал историю и филологию (историко-

филологический факультет), что сегодня актуально с позиции междисциплинарного контекста. Несомненно, учеба в институте помогала впоследствии Тимофею Борисовичу сопрягать историческую науку и филологию, исследовать художественные произведения в историко-культурном пространстве.

После института Т.Б. Лиокумович вернулся в Беларусь. Это была родная Гомельщина, Бобруйский район, сначала сельские школы (Плесская и Телушская), затем средние школы № 10 и № 3 им. А. Пушкина г. Бобруйска. Два года (1961–1963) Тимофею Борисовичу довелось работать завучем Телушского детского дома. Образование позволяло с успехом справляться с преподаванием разных предметов: история, обществоведение, русский язык и литература, белорусская литература.

Тимофей Борисович, будучи человеком активным, с огромным исследовательским потенциалом, невероятной любовью к литературе, поступил и окончил (заочно) аспирантуру Гомельского университета (1972).

Затем были защиты. Сначала в 1973 г. в Институте литературы имени Янки Купалы АН Беларуси защитил кандидатскую диссертацию, а в 1993 г. в Москве – докторскую.

С 1975 по 1998 судьба Тимофея Борисовича связана с Брестским пединститутом/университетом имени А.С. Пушкина. Сначала это была преподавательская деятельность, затем (1980–1998) – заведование кафедрой русской и зарубежной литературы.

Благодаря Тимофею Борисовичу, его авторитету в филологическом сообществе Беларуси и за ее пределами, научным достижениям, в 1996 году в Брестском университете был открыт Совет по защите кандидатских диссертаций по белорусскому литературоведению, председателем которого до 1998 года он являлся.

В республиканской печати Тимофей Борисович публикуется с 1962 г. Круг его научных интересов достаточно широк: проблемы взаимодействия белорусской литературы с русской, украинской, польской и др. литературами, поэтический перевод, творчество русских, белорусских, украинских писателей в контексте мирового литературного пространства. Тимофей Борисович немало сделал и для развития методики в Беларуси, России, Украины, исследуя проблемы преподавания литературы в средней школе и высших учебных заведениях.

Трудно перечислить труды, принадлежащие Тимофею Борисовичу. Назовем лишь некоторые из них. Монографии «Потомки А.С. Пушкина в Белоруссии» (1991; 1999, 2-е изд.), «Поэзия Янки Купалы и русская литература: Многогранность творческих взаимосвязей» (1996, ч.1; 1998, ч.2). Лиокумович является одним из авторов учебника «Русская литература

XX века. 1895–1917» (1993), разделов в книгах «Мастерство перевода» (1981), «Гоголь и литература народов Советского Союза» (1986), «Уроки внеклассного чтения в V–VIII классах» (1989), четырехтомных «Нарысаў па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей» (1994, тт.2, 3), «Готовясь к уроку литературы...» (1995), «Aleksander Solzhenitsin i Polska» (1997), «Вступая в мир литературы» (1998), «От западных морей до самых врат восточных...» (1999) и др.

Статьи Тимофея Борисовича по проблемам развития белорусской литературы, различных аспектов ее функционирования опубликованы в журналах России, Украины, Армении, Таджикистана, др. государствах. Он автор статей в энциклопедических изданиях «Янка Купала» (1986), «ЭліМБ» («Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі» у 5 тт.), «Украинская литературная энциклопедия», «Брэст», «Бабруйск» (в кн. «Память») и др. Редактировал ряд научных изданий. Составитель программ «Русская литература XVIII в.» и «Русская литература XIX в. (1-я пол.)» для студентов белорусских отделений вузов республики. Тимофей Борисович является редактором большого числа научных изданий.

В декабре 1998 г. Тимофей Борисович вместе с семьей уехал в Чикаго (США). Но и за океаном он остается верен филологии, литературе, критике. С 2000 г. он – член редакции ежемесячника «Земляки», в котором по его инициативе регулярно стала печататься страница «Беларускія зарніцы», на которой освещается экономическая, политическая и культурная жизнь Республики Беларусь. На страницах русскоязычных и белорусскоязычных изданий США публикуются статьи Лиокумовича Т.Б. о белорусской литературе, ее связях с другими литературами, с очерками о писателях и литературоведах (М.Лермонтов, Л.Толстой, Т.Шевченко, Янка Купала, Якуб Колас, Змитрок Бядуля, В.Быков, В.Короткевич, М.Аврамчик, Я.Брыль, Р.Бородулин, А.Мальдис и др.). Не изменил Тимофей Борисович и переводческой деятельности: в последние годы в русскоязычной американской печати опубликованы его переводы стихотворений, рассказов и новелл Янки Купалы, Якуба Коласа, Змитрока Бядули, В.Быкова, Я. Брыля, О. Лойки, В.Орлова, В. Жуковича, др.

Две книги Тимофея Борисовича «Белорусские сполохи» (2007) и «Прописаны в сердце» (2008) выпущены издательством «Континент»: книги тепло встретили в Америке, за ее пределами и, конечно, в родной автору Беларуси.



В этом году отметила свой юбилей и **Жигалова Мария Петровна** (1951 года рождения), доктор педагогических наук (РФ), профессор Брестского

государственного университета, действительный член Академии педагогических и социальных наук России, Заслуженный учитель Беларуси, известный учёный в области методики преподавания литературы, автор 186 научных и учебно-методических публикаций, 21 (из них – 5 в соавторстве) из которых учебные и учебно-методические пособия и 5 (из них – 1 в соавторстве) монографий.

В 1973 году окончила Брестский государственный педагогический институт имени А.С. Пушкина по специальности «учитель русского языка и литературы». Учительствовала в школах Брестчины. В 1984 году ею создан музей А.С. Пушкина в Ореховской средней школе Малоритского района Брестской области, которому в 1988 году присвоено звание «Отличный школьный музей».

За плодотворную работу награждена грамотами районного, областного отделов образования, районного и областного исполкома, в 1983 году – «Почётной грамотой Министерства образования Беларуси», за пропаганду и внедрение своего опыта работы Почетной Грамотой Кумертаусского отдела образования (Башкортостан). В 1987 году присвоено звание «Заслуженный учитель Беларуси».

С 1984 года Мария Петровна сотрудничает с кафедрой русской и зарубежной литературы Брестского педагогического института, работает в качестве преподавателя-совместителя.

С 1993 года она сначала старший преподаватель, затем доцент на кафедре теории и истории русской литературы Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина.

В 1995 году защитила кандидатскую диссертацию по теме «Литературное краеведение при изучении славянских писателей» в Институте национальных проблем образования (Москва). В 1998 г. присвоено звание доцента.

В 2002 году Марии Петровне присвоено почетное звание «член-корреспондент Академии педагогических и социальных наук» России, а в 2008 – действительного члена Академии педагогических и социальных наук Российской Федерации.

В 2005 году в Москве в Российской Академии образования М.П. Жигалова защитила докторскую диссертацию по теме «Типология анализа произведений русской литературы в школах Республики Беларусь (10–11 классы)».

В 2004–2005 гг. работала в должности и.о. заведующей кафедрой теории и истории русской литературы Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина.

В 2007 избрана на должность профессора кафедры теории и истории русской литературы Брестского госуниверситета.

Монографии и учебно-методические пособия М.П. Жигаловой, выпущенные с Грифом Министерства и Научно-методического центра Республики Беларусь, успешно используются в учебном процессе школ и вузов Беларуси, Литвы (Вильнюсский университет), России (городской госуниверситет, Москва; Нижегородский госуниверситет, Тобольский госуниверситет и др.), Грузии (Кутаисский госуниверситет им. А. Церетели), Болгарии (Софийский университет), Польше (университет имени Марии Склодовской-Кюри, Люблин), Германии (университет имени Гумбольдта, Берлин), Таджикистане (Российско-таджикский славянский университет, Душанбе), Иране (Тегеранский университет) и др.

С 2002 года ее имя включено в Энциклопедию «Кто есть Кто. Деловой мир СНГ. Who is Who Business world of CIS» / Под ред. И.В. Чекалова. – Минск: Энциклопедикс, 2002. – С. 133.

В 2008 году участвовала в выполнении совместного с Россией (Москва, ФИРО, 2008) Международного образовательного проекта по преподаванию русского языка на нефилологических специальностях вузов стран СНГ. Читала цикл лекций в университетах Люблина, Бяло-Подляски (Польша), спецкурс в Московском городском университете (Россия), Российско-таджикском славянском университете (Таджикистан) и др.

В 2008–2009 годах выиграла Грант и участвовала в Международной программе «Erasmus Mundus», проходила стажировку в Германии в университете имени Гумбольдта (Берлин), исследовала образовательное пространство Европы, по результатам которой была написана книга, опубликованная в Румынии и Германии.

Неоднократно награждалась грамотами университета за высокий уровень научных исследований, в 2011 году – Грамотой Министерства образования РБ за добросовестную творческую научно-исследовательскую деятельность, достигнутые успехи в подготовке высококвалифицированных специалистов.

В 2011 году Мария Петровна стала лауреатом премии имени В. Колесника Брестского госуниверситета имени А.С. Пушкина в области социальных и гуманитарных наук.

Мария Петровна преподает следующие курсы: «Методика преподавания литературы», «Филологический анализ текста», «Теория и практика литературоведческого анализа художественного произведения». Она разработала и читает курсы специализации и спецкурсы по авторским программам и учебникам: «Русскоязычная литература Брестско-Подляского Пограничья», «Литературоведческий анализ», «Русскоязычная литература Беларуси», «Интерпретация и анализ

художественного произведения», «Технологии и методики обучения литературе».

Сфера ее научных интересов – история русской литературы XIX–XX вв. в контексте европейских литератур и методика ее преподавания в контексте диалога европейских литератур и культур; художественное произведение как межкультурный медиатор и универсум; сопоставительное изучение и преподавание славянских литератур; современная интерпретация и анализ художественного произведения в контексте диалога культур и цивилизаций; проблема филологического образования на постсоветском и мультикультурном пространстве; филологическое образование в высшей школе Востока и Запада.

Марию Петровну Жигалову отличают невероятное жизнелюбие, энергия, энтузиазм, оптимизм, целеустремленность, трудолюбие, креативность мышления. Ее судьба – яркое подтверждение известного изречения: «Человек – кузнец своего счастья». Мария Петровна – пример для подражания студентам, коллегам, людям, с которыми пересеклась ее жизненная дорога.

Этому удивительному человеку удалось невозможное: доказать, что можно добиться невероятных высот и признания в научной, педагогической деятельности и оставаться привлекательной женщиной, заботливой и любящей мамой и бабушкой.

Новгородская Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории русской литературы, автор 50 публикаций. Родилась в городе над Пиной, потом вместе с родителями переехала в Брест. Школа, филологический факультет тогда еще Брестского государственного педагогического института имени А.С. Пушкина, затем преподавание в средних школах Брестчины. Как человек с огромным исследовательским, литературоведческим потенциалом, преданный преподавательской деятельности, Наталья Владимировна приняла предложение перейти на работу в родной вуз.

В 1989 г. поступила в Институт литературы при Академии наук Беларуси, там же в 1996 г. защитила кандидатскую диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук по теме: «Проза А. Кудраўца, В. Карамазава і В. Казько (праблема творчай індывідуальнасці)».

Основным направлением научной деятельности является исследование тенденций развития национальных литератур, методика преподавания русской и литературы ближнего зарубежья в вузе и школе.

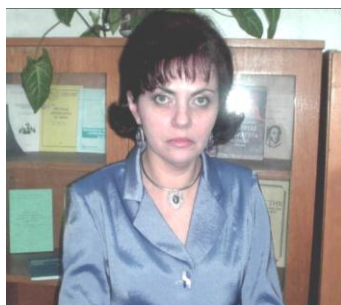
Наталья Владимировна активно участвует в международных, республиканских научных форумах. Она – соавтор учебного пособия

«Русская литература». 11 кл. / Под ред. Н.И. Мищенчука, Т.Ф. Мушинской. – Минск : НИО, 2004 (переиздан в 2006, 2008 гг.).

Являлась членом экспертного совета по защите кандидатских диссертаций при БрГУ им. А.С. Пушкина.

Читает курсы «Литература ближнего зарубежья», «История русской литературной критики», «История русской литературы (XIX век, I половина)», «А.С. Пушкин и его эпоха» (курс специализации).

Н.В. Новгородская активно участвует в жизни филологического факультета, университета. Многие выпускники филфака с любовью вспоминают Наталью Владимировну как чуткого, внимательного, заботливого педагога и куратора. Она бессменный организатор и член жюри конкурсов чтецов, которые проводит кафедра теории и истории русской литературы. Наталья Владимировна – самокритичный, требовательный прежде всего к себе человек, принципиальный, строгий и одновременно чуткий преподаватель и коллега.



Приступа Елена Дмитриевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории русской литературы, в 1984 г. приехала в Беларусь, в Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина и навсегда связала свою судьбу с нашим вузом и его факультетами.

Родилась Елена Дмитриевна в Кишиневе, в семье, где с любовью и трепетом относились к литературе. Пример матери, ее невероятная трудоспособность, терпение, благоговение перед научной мыслью стали для Елены Дмитриевны образцом служения педагогике, литературоведению. Учеба и окончание (1978) с отличием филологического факультета Кишиневского государственного университета, затем аспирантура в Москве и защита кандидатской диссертации (1985) по теме «Особенности изучения монографической темы в старших классах национальной школы» в КМИ ПРЛНШ АПН СССР

После аспирантуры Елена Дмитриевна начала работать в БрГУ имени А.С. Пушкина. В 1991 г. получила звание доцента.

Основные направления научной деятельности – методика преподавания русской литературы в школе, вузе, история русской литературы.

Участвует в международных научно-практических конференциях по вопросам методики преподавания русской литературы в условиях близкородственного двуязычия, является автором учебно-методических

пособий для студентов вузов, методических статей по вопросам преподавания литературы в школе и вузе. Автор около сорока научных и методических работ. В 90-е годы, когда издательская деятельность не отличалась интенсивностью, Елена Дмитриевна издала две хрестоматии: «Русская литература XIX века» (1992), «Русская литература XX века» (1994).

Еленой Дмитриевной написан и опубликован цикл статей по творчеству К. Паустовского, в которых дан обстоятельный анализ произведений писателя для детей. Надеемся в ближайшее время увидеть учебно-методическое пособие для учителей русского языка и литературы по творческому наследию писателя.

Елена Дмитриевна преподает непростые курсы: «Детская литература» – на филфаке, «Отечественная и мировая детская литература» – на социально-педагогическом, «Зарубежная детская литература» – на психолого-педагогическом. Для успешного преподавания этих дисциплин необходимо знать не только литературу в ее стремительном развитии, но и педагогику, психологию, помнить, что выпускником вуза в его практической деятельности будут востребованы и знания психофизических потенциальных возможностей ребенка (дошкольника и учащихся младшего и среднего звеньев учреждений образования, обеспечивающих получение среднего образования). Со всеми этими непростыми задачами междисциплинарного характера Елена Дмитриевна успешно справляется.

Е.Д. Приступа – человек активный, неравнодушный, вникающий в заботы и нужды студентов, преподавателей, сотрудников. Несколько лет она является профгруппоргом кафедры, и заменить ее, пожалуй, никто не сможет: мы чувствуем ее поддержку и внимание в любых ситуациях.



Не одно десятилетие отдал кафедре кандидат филологических наук, доцент **Юрий Васильевич Потолков**. Родился Юрий Васильевич в грозном 1941 году в Москве в семье служащих. В 1958 г. поступил на филологический факультет Брестского государственного педагогического института имени А.С. Пушкина. После окончания в 1963 г. работал учителем в д. Ледец Столинского района, служил в армии. Затем – работа в Брестском областном

институте усовершенствования учителей в качестве методиста.

С 1968 г. он на кафедре русской литературы Брестского государственного педагогического института имени А.С. Пушкина.

В 1972 г. защитил кандидатскую диссертацию по теме «Концепция личности в романах Вс. Кочетова». В 1976 г. присуждена ученая степень кандидата филологических наук, а в 1978 г. присвоено ученое звание доцента.

В конце 70-х годов Ю.В. Потолков работал в Высшей педагогической школе в г. Жешув (Польша), где в 1979 г. была издана его монография «Переводы и переводчики произведений В. Маяковского в Польше 20-х годов».

В Брестском государственном университете имени А.С. Пушкина Юрий Васильевич преподавал курсы «История русской литературы (XX век)», «Введение в литературоведение», «Теория литературы», «Современная литература».

С 2009 года Юрий Васильевич работает на кафедре белорусского и русского языков Брестского государственного технического университета, преподает русский язык как иностранный.

Основные направления научной работы – русская литература XX–XXI веков в историко-культурном контексте. Юрий Васильевич – автор более 120 публикаций. Ему принадлежит серия учебно-методических пособий для учителей-словесников, студентов, учащихся, начало которой положила книга «Строка и чувство» (первое издание в 1996 году). Юрий Васильевич – один из соавторов учебного пособия «Русская литература». 11 кл. / Под ред. Н.И. Мищенчука, Т.Ф. Мушинской. – Минск : НИО, 2004 (переиздан в 2006, 2008 гг.). Автор монографии «Нравственно-философские поиски русской литературы I половины XX века (к проблеме традиций и новаторства).

СОДЕРЖАНИЕ

I История литературы: классика и современность.....	3
Сенькевич Т.В. Проза А.Ф. Писемского 50-х годов в контексте русской литературы XIX века.....	3
Сенькевич Т.В. Композиция образа природы в романе «Маслав» Ю.И. Крашевского.....	17
Жигалова М.П. Своеобразие поликультурного региона белорусско-польского пограничья: теоретический, дидактический и социокультурный аспект.....	23
Кукашук П. «Кащей и Ягда, или Небесные яблоки» М. Вишневецкой: проблема жанра.....	32
Лагуновский А.М. Религиозность и откровенность русского народа как черты национального характера в интерпретации С. Есенина.....	41
Лагуновский А.М. Анархизм как черта русского национального характера в интерпретации С. Есенина.....	43
Михасюк Ю. Мотив судьбы в романе Ю. Трифонова «Время и место».....	47
Покало А.В. Традиции древнерусской литературы в цикле «Георгий» М. Цветаевой.....	50
Покало А.В. Цветовая символика – основа хронотопа поэтики Н. Рубцова.....	54
Скибицкая Л.В. Поэтика комической новеллы А. Платонова (на примере рассказа «Государственный житель»).....	65

Шелоник М.И. М.В. Ломоносов: ученый, реформатор, поэт (к 300-летию со дня рождения).....	70
II Методика и опыт	80
Жигалова М.П. Философия жизни в творчестве А.Ю. Аврутина (интерпретация и анализ стихотворений «Эти светлые названья белорусской стороны», «Чёрный свет», «В одном лице – и жертва и палач» «Швырнули речке в душу камень...»)	80
Новгородская Н.В. Лирика Б.Ш. Окуджавы на уроках литературы в школе.....	95
Новгородская Н.В. Жанрово-стилевое содержание романа Ч. Айтматова «Вечная невеста».....	101
Приступа Е.Д. Методика изучения рассказа К. Паустовского «Дождливый рассвет» на уроках внеклассного чтения в старших классах.....	105
III «Ум и сердце просвещая...»: юбилейные страницы	112

Издатель учреждение образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина».
ЛИ № 02330/277 от 08.04.2009.
224016, Брест, ул. Мицкевича, 28.
Заказ № 641.
www.brsu.by/page/filologya
Рег. № 47/2011 от 19.12.2011

ISBN 978-985-473-809-3

